

IZ SLIŠNEGA V VIDNO

Izvleček

Ob skoraj tisočletnici evropske glasbene notacije so v zadnji četrtini 19. stoletja raziskovalci, ki jih je zanimala »drugačna« glasba, ustvarili komparativno muzikologijo. Da bi olajšali posredovanje ljudske glasbe, so jo začeli transkribirati. Glasba in glasbeno življenje, ki sta bila do tedaj nekaj zasebnega in osebnega, sta postala javna, glasbeni zbiralci in raziskovalci so ju pokazali svetu v novi obliki. Nastopilo je novo obdobje za umevanje ljudske glasbe, začela pa sta se spreminjati tudi namen in učinek, ki ga je ta oblika kulture imela pred zapisom. Danes ima transkripcija »drugačne« glasbe že svojo zgodovino, razvila je svojo metodologijo, teorijo in prakso. Od samih začetkov, tj. od prvih posnetkov, ki so sprožili nastanek etnomuzikologije, pa jo spremlja vprašanje, zakaj, kdaj in kako glasbo vizualizirati.

Abstract

In the last quarter of the 19th century researchers interested in the »other kind of music« created the field of comparative musicology. In order to facilitate the transmission of folk music they began to transcribe it. Music and musical life, which until that time had been private and personal, became public. Collectors and researchers of folk music presented it to the world in a new light. A new era had begun in the understanding of folk music. The purpose and effect that this cultural phenomenon had had before the introduction of transcription began to change as well. The transcription of »the other kind of music« has developed its own methodology, theory, and practice. From the very beginning – that is, from the first recordings that denoted the birth of ethnomusicology – the question of why, when, and how to visualize music has nonetheless endured.

Zakaj zapisovati glasbo

Motivacija za nastanek glasbenega zapisa – notacije je iskanje spominskega pripomočka in je neogibno pri glasbenem komuniciranju. Oblike notacije pa so rezultat kulturnih in socialnih kontekstov okolij, v katerih so se razvili ali se razvijajo. Glasba se je skozi čas ohranjala tudi z zapisom; predvsem ta, ki jo pri nas uvrščamo v »umetno«, se je prenašala z generacije na generacijo tudi na papirju. Živimo v »pisni« dobi, veljavo ima to, kar je zapisano; tako je tudi zgodovina (in glasba v njej) skonstruirana iz pisnih virov. Celó več, prek najmanjšega se ocenjuje, analizira in dokazuje, kaj je bilo. Če pa zapisa ni, se navadno sklepa, da tega pač ni. Zapisi stare glasbe so večkrat lahko le »okostnjak«, saj mogoče nimamo pravih informacij o tem, kaj je skladatelj zapisal in kako je bilo delo izvajano v času njegovega nastajanja, še zlasti, če je bila veriga ustnih informacij vmes prekinjena.

Glasbeni zapis ali transkripcija je pač le pomagalo pri

rekonstruiranju ali ponovnem oživljanju določenega glasbenega dela in s tem ustvarjanja ene od interpretacij. (Leydi 1995, 174–185) Zaradi veljavnosti zapisa je tudi ljudska glasba, če so ji želeli odrediti obstoj ter mesto med nami, morala postati zapisana.

Začetki in razvoj zapisovanja – transkripcije ljudske glasbe

Zbiranje ljudske glasbe se je začelo z romantičnim iskanjem čistega, naravnega, lepega sveta. Z nazorom, da ima tudi ljudstvo pravico do svojega prostora v zgodovini, se mu je namenjaló vse več zapisane besede.

Ob nastajanju prvih posnetkov je ob skoraj tisočletnici evropske glasbene notacije v zadnji četrtini 19. stoletja humanistični duh z zanimanjem za drugačno glasbo ustvaril komparativno muzikologijo. Glasba in glasbeno življenje, ki sta bila dotodaj nekaj zasebnega in osebnega, sta postala javna, glasbo so si prisvojili glasbeni zbiralci in raziskovalci in jo v novi, zapisani obliki, pokazali svetu. Z zapisom so jo lahko uvrstili v novo znanstveno disciplino, nastopilo je novo obdobje oziroma umevanje ljudske glasbe. Dobila je priznanje med temi, ki upoštevajo le pisne vire, z »ustoličenjem« pa sta se začela spreminjati namen in način delovanja, ki ga je imela pred zapisom.

Ljudska glasba je pot do zapisa našla prek transkribiranja. Pojma transkribiranje in transkripcija imata danes v različnih vedah nekoliko različne pomene. Grovov glasbeni slovar označuje transkripcijo kot podvrst notacije, vendar v glasbi ni enoten, temveč se pojmovanje in uporaba razlikujeta po glasbenih žanrih.

V umetni, klasični glasbi pojem transkripcija označuje prepisovanje glasbenih del z manjšimi spremembami (to so navadno transkribirana dela starejših mojstrov, nastala pred 19. stoletjem). Oznaka »transkripcija« se uporablja tudi za priredbe glasbenih del za drugačen sestav, za kakršnega je bilo delo izvorno napisano (npr. delo, napisano za orkester, je prirejeno – transkribirano za klavirsko igro).

V džezovski glasbi ima transkribiranje več pomenov: kot pri vsej »ustno« prenašajoči se glasbi tudi pri džezu prvotno ni bilo potrebe po zapisovanju, saj je učljiv prek igranja in s posnemanjem, z značilno improvizacijo. Kljub temu se je razvila notacija (in s tem v zvezi tudi transkripcija), uporabljana tudi kot most med aktom slišane in predstavljenega. Transkripcija oziroma radijska transkripcija lahko pomeni posnetek, izdelan za prodajo ali distribucijo radijskim postajam; transkripcija je lahko tudi prenos improvizirane igre v notacijsko formo oziroma obrazce. (po Tucker in Kernfeld 2006)

V etnomuzikološki transkripciji glasbeni zapis nastane, se zapiše po živem nastopu ali posnetku, lahko je prenesen iz glasbene v pisno obliko s pomočjo kakšnega mehaničnega

ali elektronskega sredstva.¹ Pomen besede »transkribirati« v etnomuzikologiji sega na prelom 19. v 20. stoletje. V dobrem stoletju sta se pomen in vloga transkribiranja razvijala in spreminjala, prav tako načini in metode transkribiranja – glasbenega zapisovanja.

Kako je bilo s transkripcijo in umevanjem transkribiranja v preteklosti in katere pomembne osebnosti so to disciplino kovale?² Ključne osebnosti pri oblikovanju pomena in razvoja transkripcije v etnomuzikologiji so bili Alexander J. Ellis,³ Carl Stumpf⁴ in Eric M. von Hornbostel. Hornbostel ter O. Abraham⁵ sta za odkrivanje glasbenih specifik povezala opazovanje posnetih nastopov s sočasno uporabo transkripcije kot orodja in leta 1909 sintetizirala ta dva pristopa tako, da sta ju obravnavala kot »tekst«. Ustvarila sta mednarodno glasbeno fonetično abecedo – filološki vzorec za komparativno metodo pri glasbenih študijah pri takratni predhodnici etnomuzikologije, v »primerjalni muzikologiji«.⁶

Razvoju in spremembam različnih teorij in metod etnomuzikološke transkripcije je bila eden od izzivov domneva, da je glasba produkt naravnih zakonov in evolucija zahodne harmonije, s čimer je podprla Helmholtzovo⁷ navidezno teorijo harmoničnega univerzalizma iz devetnajstega stoletja. Skozi čas so se razvili razni načini in pristopi k transkribiranju.

¹ Npr. melograf – leta 1950 narejen elektronski inštrument za grafično predstavitev glasbenega dogajanja. Melograf je bil namenjen predvsem za zapis glasbe, ki je težko zapisljiva s tradicionalno notacijo. Namenjen je bil raziskavam mikrotonskih intervalov, skiciranju glissandov, vibratov, razmerij med obrisi tonskih višin, glasnosti itn. Uporaben je tudi za evropsko glasbo, tam kjer so znani omenjeni elementi, tako v ljudski kot tudi v drugih oblikah glasbenega življenja ali pa zvočnega sveta, ki nas obdaja. (Cohen in Katz 2006)

² Zgodovino transkripcije večinoma povzemam po Grovovem glasbenem leksikonu (Grove Music Online), zato je pri tem delu literatura navedena sproti v opombah. (Ellingson 2006)

³ Alexander J. Ellis, On the History of Musical Pitch. V: *Journal of the Royal Society of Arts* 5 March, 1880, 293–336; 2 April 1880, 400–03; 7 Jan. 1881, 109–13; ponatisnjeno v: A. Mendel (ur.), *Studies in the History of Musical Pitch: Monographs by Alexander J. Ellis and Arthur Mendel*, Amsterdam 1968. Alexander J. Ellis, On the Musical Scales of Various Nations. V: *Journal of the Royal Society of Arts*, 27 March 1885, 485–527; 30 Oct 1885, 1102–11. (Nav. po Ellingson 2006)

⁴ Carl Stumpf, Lieder der Bellakula Indianer. V: *Vmw*, ii 1886, 405. Carl Stumpf, Phonographierte Indianermelodien. V: *Vmw*, viii 1892, 127. Carl Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen. V: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, iii 1901, 69–138. (Nav. po Ellingson 2006)

⁵ Erich M. von Hornbostel in Otto Abraham, Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien. V: *SIMG*, xi 1909, 1. (Nav. po Ellingson 2006)

⁶ Erich M. von Hornbostel in Otto Abraham, Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft. V: *Zeitschrift für Ethnologie*, xxxvi 1904, 222; ponatis. On the significance of the Phonograph for Comparative Musicology. V: *Hornbostel Opera Omnia*, i: 183–202. (Nav. po Ellingson 2006)

⁷ Hermann Ludwig Ferdinand Helmholtzovo delo, ki je bilo velikega pomena za glasbeno teorijo in vsebuje tudi omenjeno teorijo, je objavil leta 1863 v knjigi *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Brunswick 1863.

Benjamin Ives Gilman,⁸ glasbeni psiholog s harvardske univerze, je ob transkribiranju glasbenega gradiva⁹ razlikoval med transkripcijo kot »teorijo opazovanj«, rekonstruirano iz ponovljenih igranj ter kot »dejstvo opazovanj« pri snemanju posamične izvedbe oz. glasbenega nastopa. Gilman je že sugeriral, da mehanično-grafična transkripcija utegne avtomatično podati objektivnejšo in natančnejšo notacijo. Prelomen pomen v teoriji transkribiranja je pomenila Charles Seegerjeva teorija transkribiranja oziroma glasbenega zapisovanja: ločil je med »predpisno (preskriptivno)« ter »opisno (deskriptivno)« notacijo. V etnomuzikologiji naj bi preskriptivna odgovarjala notaciji, deskriptivna pa transkripciji. Preskriptivna naj bi torej pokazala, kako naj bi določeno delo zvenelo, deskriptivna pa, kako je zvenelo. Seeger je leta 1958 o tem napisal članek v reviji *Musical Quarterly*,¹⁰ transkribitorjem pa je priporočil uporabo sistema simbolov – Hornbostlovega vzorca. Z njegovim objektivistično usmerjenim raziskovanjem in z nadaljevanjem transkribiranja v evropski notaciji je nadaljeval Mantl Hood. Ta je leta 1971 glasbenim raziskovalcem pri transkribiranju ponudil »tri rešitve«, ki so: prilagoditev tradicionalne notacije raznih kultur svoji lastni glasbi, uporabo melografa in razvoj glasbenega ekvivalenta – labanotacije.¹¹

Glasbena transkripcija se je v svojem razvoju večkrat oprla tudi na jezikoslovno prakso, npr. na razločevanje med fonetično in fonemično transkripcijo, kar naj bi odgovarjalo manj podrobni glasbeni transkripciji in »bolj insajderskim« ali »manj outsajderskim« vidikom.¹² Takšna obravnava transkribiranja je v uporabi od 50. let 20. stoletja.¹³ Pomembna značilnost transkribiranja pa je bila podana tudi z razločevanjem med »ozko« ter »široko, obsežno« transkripcijo.¹⁴

Franz Boas je ob raziskovanju Inuitov (od 80. let 19. stoletja)¹⁵ spoznal, da je jezikovna transkripcija pod močnim vplivom pričakovanih glasov ter da terenski raziskovalci zapisujejo pod vplivom evropske kulture. S primerjavami transkripcij raznih zapisovalcev iste glasbe¹⁶ je poudaril posamezne razlike ter

⁸ Benjamin I. Gilman, Hopi songs. V: *Journal of American Ethnology and Archaeology*, 1908. (Nav. po Ellingson 2006)

⁹ Snemal je indijanska plemena Zuni (leta 1891) in Hopi (leta 1908). (Nav. po Ellingson 2006)

¹⁰ Carl Seeger, Prescriptive and Descriptive Music Writing. V: *Musical Quarterly*, xxxiv/2 1958, 184; ponatis v Seeger 1977, 168. (Nav. po Ellingson 2006)

¹¹ Mantl Hood, *The Ethnomusicologist*. New York 1971 / ponatis 1982. (Nav. po Ellingson 2006)

¹² Karl Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour*. Glendale 1954. (Nav. po Ellingson 2006)

¹³ Bruno Nettl, *Music in Primitive Culture*. Cambridge 1956: MA. (Nav. po Ellingson 2006)

¹⁴ Ter Ellingson, Theory and Method: Transcription. V: *Ethnomusicology: An Introduction*. London 1992, 110–52. (Nav. po Ellingson 2006)

¹⁵ Franz Boas, *The Central Eskimo*. Washington DC 1888 / ponatis 1964. (Nav. po Ellingson 2006)

¹⁶ Te projekti so potekali v ZDA (glej SEM, Symposium on Transcription and analysis 1964), na Japonskem (Fumio Koizumi in drugi, *Shingi-Shingon Shomyo Shusei / Buddhist Chant of Shing-Shingon*, Tokyo 1969); v Franciji (Gilbert Rouget ed.,

individualnost transkripcij.¹⁷ Pozneje je bilo opravljenih še več takšnih primerjalnih poskusov in testov o zapisu istega glasbenega dela različnih transkriptorjev.

V svojih poznih letih je Hornbostel, bolj na podlagi teoretičnih kot pa raziskovalno-izkustvenih vzorcev, izdelal grafično predstavitev glasbe. Z razvojem v 20. stoletju pa so se glasbenim sistemom ter metodam raziskovanja priključile še druge vede, kot so raziskave socialnih, političnih, ekonomskih in simbolnih vidikov. Če so bili sprva prepričani o zanesljivosti transkripcije, so ji predvsem v ključnih 50. letih prejšnjega stoletja etnomuzikologi takratne nove generacije začeli očitati evrocentrizem in z antropološkega vidika začeli dvomiti v koristnost transkripcije. (Kaufmann 2005, 71) Transkripcija je z novim zanimanjem za neevropska glasbena stališča doživela »mirno« revolucijo. Tako je na primer pri gamelanskem orkestru javanska numerična notacija sčasoma nadomestila uporabo naše, zahodne notacije,¹⁸ v afriški notaciji so nastale nove alternative transkripcije. Grafična transkripcija je lahko nazorno predstavila glasbene posebnosti (kot na primer spremenljivost višin in dolžin orisanega valujočega tona tibetanskega *dbyangsa* tako v enem igranju kot tudi med več igranji).¹⁹

V poznem 20. stoletju so začeli raziskovati transkripcijske alternative. Konceptualne transkripcije – ne predpisne ne opisne – podajajo grafično-akustične upodobitve bistvenih pojmov in logičnih vodil v glasbenih sistemih.

Transkriptorska veda je sčasoma spoznala, da je bolj smiselno prikazovati glasbene koncepte, ki so bolj bistvenega pomena za kulturo in glasbo, kot pa izčrpno beležiti vse objektivne značilnosti glasbenega zvoka. V drugi polovici 20. stoletja so bile predlagane spremembe evropskih notacij,²⁰ začelo se je tudi raziskovanje alternativ evropske notacije.²¹

Danes se pri transkribiranju uporabljajo raznovrstna sredstva, ki omogočajo različno zapisovanje glasbe od vsepovsod. Tako je na razpolago veliko različnih vrst grafičnih notacij.²² Sprejete so

nove razsežnosti glasbenega razvoja v glasbeni transkripciji, ki opozarjajo in poudarjajo, da je glasba sama več kakor le zvok, ki ga slišimo.²³ Nekateri transkriptorji so v transkripcijo vključili tudi nezvočne elemente glasbe, npr. prikaz razmerja med glasbeno strukturo in kozmologijo.²⁴ Za predstavitev različnih vidikov glasbenega dogajanja uporabljajo razne pripomočke, npr. »videografe«, ki naj bi pokazali interakcijo poslušalstva na prireditvah.²⁵ Nekateri etnomuzikologi pri transkribiranju uporabljajo netiskane oblike transkripcije. Tako Hugo Zempf za prenašanje na film uporablja računalniško animacijo za ustvarjanje grafične transkripcije, katere linije se razvijajo v sinhronizacijo z glasbenim zapisom. V proces transkripcije je mogoče vključiti tudi glasbenike. Simha Arom, na primer, uporablja snemanje v stereotehniki in tehniko *playbacka*, da bi olajšal transkribiranje kompleksnih poliritmičnih kompozicij iz Centralne afriške republike. Itn.

Zgodovina zapisovanja, razvoja metodologije, teorije in prakse transkribiranja je pestra in je dala marsikatero uporabno ali zgolj papirnato rešitev. Vprašanje, kako in zakaj glasbo vizualizirati, pa se drži etnomuzikologije od njenih začetkov pred več ko stoletjem. Navodila ter nasvete, kako glasbeno zapisovati, so skozi čas ponujali mnogi; gotovo je omembe vreden tudi sestavek »Notacija v ljudski glasbi. Priporočila strokovnega odbora«, ki ga je leta 1952 pri Unescu izdal Mednarodni glasbeni svet (International Music Council, 1952).²⁶

Transkripcija ljudske glasbe na Slovenskem

V Sloveniji se s transkriptorsko disciplino kot delom etnomuzikologije, z njeno metodologijo in zgodovino ter splošno problematiko ni nihče intenzivneje ukvarjal. Na zagate in vprašanja, kako do pričakovanega rezultata, pa je naletel vsakdo, ki je kadarkoli sedel pred magnetofonskimi aparati

Ethnomusicologie et représentations de la musique. Paris 1981) (Nav. po Ellingson 2006)

¹⁷ Franz Boas, On Alternating Sounds. V: *American Anthropologist*, ii/1 1889. (Nav. po Ellingson 2006)

¹⁸ Na primer Judith Becker in Alton Becker, A Musical Icon: Power and Meaning in Javanese Gamelan Music. V: W. Steiner (ur.), *The Sign in Music and Literature*, Austin 1981; Roger Vetter, Flexibility in the Performance Practice of Central Javanese Music. V: *EthM*, xxv 1981, 199; Anderson R. Sutton, Musical Pluralism in Java: Three Local Traditions. V: *EthM*, xxix 1985, 56. (Nav. po Ellingson 2006)

¹⁹ Ter Ellingson, Buddhist Musical Notations. V: Yosihiko Tokumaru in Osamo Yamaguti (ur.), *The Oral and the Literate in Music*, Tokyo 1986, 158. (Nav. po Ellingson 2006)

²⁰ Reid John, Transcription in a New Mode. V: *EthM*, xxi 1977, 415. (Nav. po Ellingson 2006)

²¹ Raziskave v zvezi z alternativnimi oblikami notacije je objavil Gyorgy Kara, *Chants d'un barde mongol*. Budapest 1970. Pomembno delo je tudi Ellingsonovo raziskovanje uporabe poudarkov na različnih tonskih višinah v slovesnem petju »Vede«, torej himnuso, zapisanih v najstarejših sakralnih knjigah indijske hindujske religije (Ter Ellingson, *The Mandala of Sound: concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music*. diss., University of Wisconsin 1979). (Nav. po Ellingson 2006)

²² Arthur Morris Jones, *Studies in African Music*, London 1959;

George List, *Speech, Melody and Song Melody in Central Thailand*. V: *EthM*, 1961, 16. David Reck, *Music of the whole Earth*, New York 1977; Hugo Zemp, *Le jeu d'une flûte de Pan polyphonique*. V: G. Rouget (ur.), 1981, 8, 1981; James Koetting, Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. V: *Selected Reports I/3*, 1970, 116–46; Sue Carole De Vale, Prolegomena to a Study of Harp and Voice Sounds in Uganda: a Graphic System for the Notation of Texture. V: *Selected Reports in Ethnomusicology*, v, 1984, 285–315. (Nav. po Ellingson 2006)

²³ Gerhard Kubik, Composition Techniques in Kiganda Xylophone Music. V: *African Music*, iv/3, 1969, 22; John Blacking, *How Musical is Man?* Seattle 1973; Sumarsan: *Inner Melody in Javanese Gamelan*, diss., Wesleyan University, Middletown 1975. (Nav. po Ellingson 2006)

²⁴ Judith in Alton Becker, A Musical Icon: Power and Meaning in Javanese Gamelan Music. V: W. Steiner (ur.), *The Sign in Music and Literature*, Austin 1981. (Nav. po Ellingson 2006)

²⁵ Regula Burchardt Qureshi, Musical Sound and Contextual Input: a Performance Model for Musical Analysis, *EthM*, xxxi 1987, 56–86. (Nav. po Ellingson 2006)

²⁶ Bibliografijo, ki obravnava transkripcijo in transkribiranje, objavljeno do leta 1998, je Max Peter Baumann objavil na spletni strani http://web.uni-bamberg.de/~ba2fm3/bibl_transkript.htm. Transkripciji pa je posvečena tudi zadnja številka revije *The World of Music* 47/2 z naslovom Notation, Transcription and Visual Representation, izdana leta 2005.

in skušal zabeležiti slišano iz slušalk ali zapisovati glasbeno dogajanje kar na terenu.

Mogoče so se s težavami transkribiranja srečevali že ob prvih zapisih ljudskih pesmi, morda že Jožef Rudež, ki je ob začetku 19. stoletja zapisoval po Ribniškem, in za katerega je znano, da je ob besedilih zapisoval tudi že melodije.²⁷ Gotovo pa je postalo pri nas aktualnejše ob koncu 19. stoletja, ob avstrijski akciji zbiranja ljudskih pesmi.²⁸ Že pri pripravah za ustanovitev Akademije znanosti in umetnosti so si leta 1929 za eno prednostnih dolžnosti postavili izdajo »narodnih pesmi z melodijami«. (Menart 1988, 16) Od konca 19. stoletja so namreč tovrstne zbirke nastajale po »kulturni« Evropi. Za ljudske pesmi se je zakoreninilo prepričanje, da tvorijo del jedra narodove kulture in imajo zaradi tega izjemen nacionalni pomen. Tudi Folklorni inštitut (ust. 1934; zdaj Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU) je v ustanovni listini med temeljne naloge uvrstil sestavljanje čim popolnejše zbirke slovenske ljudske glasbe (ZRC SAZU 2005), kar ostaja ena glavnih nalog še danes. Težnje po zbiranju in objavljanju ljudskih pesmi v pesmaricah in raznih študijah se v našem prostoru pojavljajo vedno znova, vpletanje ljudske glasbe oziroma njenih motivov tudi v umetno in v vse druge glasbene žanre se obravnava kot oplemenitenje glasbe in s tem se tudi ta glasba vedno znova uresničuje kot tista prava, naša, dragocena. S tem v zvezi ostaja vedno znova pomembna tudi transkripcija. Ob tem ni zanemarljivo, da so se z veliko pomembnostjo ljudske glasbe in njenega priznanja kot nacionalno pomembnega dela kulture začela pojavljati tudi prva »nova ustvarjanja« glasbe, kar kaže na še en vidik transkripcije. V iskanju in potrjevanju lepote naših ljudskih pesmi ter viž je namreč zbiralec včasih tudi malce zaneslo, tako da so v dokazovanju lepote večglasja dodali slišani pesmi kakšen glas ali dva. Pri zbiranju in zapisovanju ljudskega blaga pa so z ločevanjem »zrnja od plev« zapis pesmi prikrojili oziroma zapisali s cenzuro. S tem smo marsikdaj podedovali zapise, ki so plod zbiralčevega oziroma zapisovalčevega mnenja, kaj in kakšna naj bi ljudska pesem oziroma viža bila.²⁹

Tako se že kaj hitro pokaže dvojnost zanesljivosti notografskih zapisov in smo spet pri tem, ali verjeti papirnatemu zapisu ali se opreti na kakšen drug vir, ki ta zapis spremlja?

Na transkripcijo kot pomembno orodje za znanstveno raziskovanje je na Slovenskem med prvimi opozoril Valens Vodušek. Leta 1958 je namreč zapisal, da je načelo sodobne etnomuzikologije natančna transkripcija, saj so »direktni zapisi po posluhu lahko le najskromnejša aproksimacija, večinoma prilagojena osebnim nazorom zapisovalca, vzgojenega v kategorijah umetne glasbe in, da je vrednost takega materiala za znanstveno raziskovanje zelo omejena. Nasprotno kažejo

²⁷ Zapisovanje melodij ob besedilih je postalo namreč pomembnejše pozneje, ob spoznanju, da je melodija prav tako del ljudske pesmi kot besedilo, kar pa marsikdaj ni mogoče, saj marsikateri zbiralec in zapisovalec ljudskih pesmi ni notalen.

²⁸ Nastala na pobudo dunajske založbe Universal Edition, ki je želela izdati zbirke vseh narodov, živečih v takratni avstro-ogrski monarhiji.

²⁹ O »izmišljenih« tradicijah oziroma prirejevanju ljudskih pesmi kroži kar nekaj zgodb, nekaj o tem sta zapisali: Ingrid Slavec Gradišnik ter Mari Arko Klemenc (Slavec Gradišnik 2000, 135 ter Arko Klemenc 2004, 47–70).

Primer transkripcije pesmi »Zvoljen Oče, bod pozdravljen«, kot jo je zapisal in priredil zbiralec Franc Kramar. (Rkp. zbirka Franca Kramarja, Arhiv GNI ZRC SAZU)

transkripcije zvočnih posnetkov, posebno v ritmičnem pogledu, mnogo pestrejšo sliko naše ljudske pesmi kot jo poznamo doslej in obenem dokazujejo poseben ter izredno tenak ritmičen čut naših ljudskih pevcev, ki je v marsikaterem pogledu daleč od kategorij umetne glasbe. Prav zaradi tega zahteva transkripcija izredno koncentracijo in napora pri delu, hkrati pa se ob tem pojavljajo mnogi problemi najprikladnejšega glasbenega pravopisa za ljudsko glasbo.« (Vodušek 1958, 185–189)

Po Voduškovem opozorilu se je transkribiranje razvijalo v različne smeri, evolucija etnomuzikološke transkripcije ter analize pa je potekala v tesni povezavi z razvojem avdio- ter videotehnologije.³⁰ Vendar ji slovenska etnomuzikologija ni namenjala velike pozornosti.

Zagate transkribiranja in čemu transkribirati?

Z razvojem transkripcije, tehnološkim razvojem pa tudi z novimi načini ter trendi raziskovanja je transkripcija danes, brez dvoma, v etični krizi. (Balasa 2005, 5) Sicer vprašanje, ali, kako in zakaj transkribirati, ni novo, a še vedno aktualno:

³⁰ V zadnjih desetletjih so sledile razne iznajdbe alternativnih glasbenih zapisov, nekaj jih je tudi na Slovenskem, kot na primer v letu 2004 izdelana doktorska disertacija Matije Marolta *Avtomatska transkripcija glasbe s pomočjo umetnih nevronske mreže*. Ljubljana: [M. Marolt] 2001, ki pa se nanaša na transkripcijo umetne glasbe v klavirski izvedbi, in je s tem izpostavljena nekoliko drugačni problematiki transkribiranja, kakršno predstavlja transkribiranje ljudske, na Slovenskem v praksi pretežno vokalne glasbe.

zakaj, če sploh še transkribirati? Ali je notna transkripcija kljub vsem uporabnim sredstvom drugačnega (kot notnega) načina zapisovanja navkljub še primerna? Ali ob obilici zgoščenk, ki so danes že kar »pravilo« ob vsaki pesmarici, zborniku, objavi raziskave ... transkripcijo sploh še potrebujemo? Čemu rabi oziroma čemu naj bi rabila? Kdo je ta, ki naj bi mu tovrstna vizualna realizacija slušnega dogajanja še koristila? Transkripcija je ena od stebrov pri preučevanju glasbe v muzikološki disciplini, vendar, ali je glasbeni zapis, ki ga na tak način še bolj osamimo iz lastnega okolja, v etnomuzikologiji sploh uporaben? S tem prenašamo na papir le zvok in odcepimo glasbo od drugih dejavnikov, ki tvorijo glasbeni proces oziroma glasbeni nastop. Vsak pevec ali glasbenik se namreč poleg »zgolj« zvoka, zvena, ki ga izvablja iz glasbila, predstavlja tudi z določenim oblačilom, obnašanjem, gestikuliranjem ter mimiko, ki spremlja glasbeni nastop ali pa izvajanje, petje pesmi. Velikokrat je prepoznaven tudi z določenim veznim besedilom (še posebno je to izrazito pri inštrumentalistih, ki nastopajo na določeni prireditvi). Glasbeno dogajanje tvori tudi okolje, v katerem je določena glasba izvedena, ter odziv poslušalca ali poslušalstva. Pomembna je tudi glasbena estetika kot ena izmed sestavin glasbene kulture, pri kateri se pojavlja vprašanje, ali je in kdaj je glasba lepa, kdaj lepo zapeta, viža lepo zaigrana, ali je bilo glasbilo primerno, slišani glas prijeten, čas glasbenega izvajanja primeren za priložnost, ob kateri se je določeno glasbeno dogajanje dogodilo.

Transkripcija navadno nastane na podlagi zvočnega posnetka, njen namen je posredovanje znanja, vendar pa ni načina ali tehnike, ki bi mogla v celoti zapisati glasbeni dogodek. Nezanemarljivo je tudi, da je bila pesem ali viža, ki smo jo ujeli in posneli, le ena od nepregledne množice interpretacij določene pesmi. S tem je mogoča le objektivizacija subjektivnosti, saj, kako določiti ustrezen glasbeni vzorec določene skupnosti s tem, da je *»vsaj teoretično število pesmi v vsaki glasbeni skupnosti neskončno in ker skoraj ni mogoče poznati celotnega vzorca in ker je, kolikor vemo, ustvarjalnost brezkončen proces, ne glede na to po kakšnih kulturnih pravilih se odvija; zato tisto, kar imamo danes za celoten vzorec, jutri morda že ni več?«* (Merriam 2001, 44)

Ob razglabljanju o transkripciji se vsiljuje tudi vprašanje: če je transkripcija namenjena nadaljnjemu reproduciranju določenega glasbenega dela, koliko pravzaprav papir oziroma zapis lahko sploh pove? Koliko je mogoče zapisati, da bo zapisano kolikor toliko razumljivo in enako izvajano tudi v prihodnosti, in koliko je pri vsakem zapisu ustnega izročila? Pri učenju glasbila ali petja (kot pri vsakem učenju) igrajo pomembno vlogo informacije, ki so prejete prek ustnega izročila – iz roda v rod. Tudi v življenju umetne, resne glasbe je ustno izročilo pomemben del glasbenega življenja; dosedaj je bil deležen le malo raziskav, celo omenjen je bolj malo. Zapisi ljudske glasbe pa so stari le sto let ali manj; z zapisom se je obrnila vloga predajanja prek ustnega izročila – čeprav se ti, ki žele to glasbo izvajati, in niso zrasli iz nje, učijo prav na tak način (celo ob odsotnosti sočasnega ustnega izročila).

O »idealni« transkripciji in njenem sporočilu

Transkripcija nastaja tako, da se pri terenskem delu zbere določena količina »nabranega« gradiva, ki jo transkriptor prepíše v notni zapis. Vendar je transkriptorsko delo dokaj individualno, vsak ga opravlja po svoji podobi, oziroma bolje rečeno, po zvočni predlogi, ki jo je sprejemal iz domačega okolja, in s tem izoblikoval skozi odraščanje ter glasbeno šolanje.³¹ Zagate so večkrat težko rešljive, saj se tudi enako šolanim transkriptorjem rado zgodi, da določen del skladbe popolnoma drugače slišijo. In to ne samo v malenkostih – ista viža je lahko pri različnih transkriptorjih zapisana celo v različnem taktovskem načinu, kar pa popolnoma spremeni celoten izgled ter strukturo določenega napeva. Ob zapisovanju večglasja se lahko mimogrede sliši kakšen glas več ali manj, kar je verjetno odvisno tudi od predstave o določeni skladbi. Poleg tega pa je vedno prisotna tudi lestevica alikvotnih tonov, ki so (nekaj od njih) včasih bolj, včasih manj slišni, in s tem lahko tudi »moteči«. Za transkripcijo sta pomembna tudi način in kakovost posnetka glasbenega dela. Zaradi teh »malenkosti«, ki pa so lahko ključnega pomena, je priročna elektronska transkripcija, ki pa je v Sloveniji le malo znana. Ob njej pa se pojavljajo druge dileme in vprašanja: kaj nam takšna natančna transkripcija lahko pove o glasbeni interpretaciji ter o drugih spremljajočih dejstvih, ki spremljajo posamezno glasbeno delo, na primer, pa še kakšna dilema bi se našla o od petdesetih let uveljavljajoči se elektronski transkripciji.

Druga plat transkribiranja je, da je za dobro transkripcijo skorajda nujno poznavanje glasbene sestave ter glasbene konstrukcije, saj je s tem lahko pozornost usmerjena na posebnosti, ki določeno glasbeno delo tvorijo – kako je dosežen specifičen zvok ali kako so posamezni glasbeni deli sestavljeni ... (Kaufmann 2005, 82) Transkripcija naj bi bila tudi sama po sebi samostojen tekst in s tem naj bi razkrivala tudi sebi lastna dejstva, oziroma te, na katere naj bilo vredno opozoriti.

Pri transkriptorskem delu pa prihaja še do drugih razlik, npr. načinov zapisovanja, lastnega sloga, ki si ga sčasoma ustvari vsak zapisovalec; sčasoma nastane množica različnosti raznih transkriptorjev v določenih znakih in opisovanjih »malenkosti«. Kažejo se kot rahla odstopanja ob označevanju intonančne nestabilnosti, opisu ritmičnih zamikov, agogičnih in drugih spremembah, saj vsak sčasoma izdelava, ali bolje rečeno, uporablja svoj način zapisovanja in beleženja. Torej, ali je ob večjem številu transkripcij raznih avtorjev dela še mogoče primerjati med seboj? Problematična je lahko tudi prenatana transkripcija, saj je iz zgodovine znano, da takšen zapis postane sčasoma neuporaben. Nekateri Bartokovi zapisi, na primer, so težko berljivi in skorajda nerazumljivi. Kot vse pisave ima tudi glasbena določen »rok trajanja« oziroma se nenehno razvija ter

³¹ Marin Marian-Bălașa primerja transkripcijo s Picassovo izjavo, da predmete »upodablja kot misli, da so, in ne, kot jih vidi«. Glasbena transkripcija je nekaj podobnega, saj ne more povrniti slišnega branja. (Marian-Bălașa 2005, 26) Primerjavo iz likovne umetnosti navaja tudi Regine Allgayer-Kaufmann, saj umetniško sliko, nastalo po slišnem glasbenem delu predstavlja kot transkripcijo. (Allgayer-Kaufman 2005, 74)

spreminja.³² Vprašanje, kako do popolne transkripcije, kako do idealnega notnega zapisa na papir, ki bo hkrati dovolj natančen, strokoven in še umljiv, tako še vedno ostaja aktualno.³³ Verjetno vseeno ne smemo pozabiti, da je pomembno tudi, ali je transkribiranje namenjeno nadaljnji etnomuzikološki analizi in katere vrste bo ta analiza.³⁴ Seveda se pojavi tudi vprašanje, koliko lahko izdelano transkripcijo vpnejo v širši prostor, v kolikor seveda obstaja težnja po vključevanju določenega glasbenega repertoarja v širši prostor.

Na Slovenskem je transkribiranje praksa zbiralcev ljudskih pesmi, kot tudi etnomuzikologov, saj je transkripcija eden od instrumentov v etnomuzikoloških študijah. Smotnost transkripcije ter njen primaren pomen je ponuditi analitično predstavo izvršenega glasbenega dela z natančno, skrbno označbo melodičnih profilov. Takšnih, kot so jih ustvarili njeni izvajalci, s posebnim pogledom na tiste pojavnosti, ki karakterizirajo določen slišan stil – s tem so mišljene agogične različice, portamenti, prehitki, okraski itn. (Macchiarella 1996, 301) Razvoj ali spremembe v dojemanju transkripcije pa se kažejo v tem (kot že omenjeno), da naj bi transkripcija predvsem skušala ponazoriti glasbene koncepte, ki so bistveni za glasbeno kulturo, v kateri se ta nahaja, in ne le izčrpno beležila vse objektivne značilnosti glasbenega zvoka. Transkripcija še ostaja uporabna v stroki in uporabljana kot sredstvo za poznejšo analitično (v muzikološkem, predvsem ritmično-melodičnem smislu) obdelavo gradiva, bodisi zgolj znotraj enega izvajalca, kraja, skladatelja ... ali kot med področno ali kakšno drugo širše zastavljeno komparativno analizo.³⁵ S pomočjo

³² Notni zapisi so bili znani že v mezopotamski kulturi, vendar so v zahodni kulturi iz precej poznejšega obdobja. Od neum, ki so jih zapisovali v devetem stoletju, pa do današnjih notografij (da ne omenjam drugih alternativnih glasbenih zapisov) je nastalo veliko sprememb, marsikaj pa nam je čas izbrisal. Vendar je skozi čas mogoče slediti spremenljivosti notnega zapisa ter domnevati o njegovemu pomenu v posameznem času.

³³ Merriam na primer predlaga nekaj rešitev, kot je na primer poskus statistične veljavnosti, uporabo tonskega posnetka in sočasno neposredno transkribiranje na terenu, po možnosti uporabo melografa kot (takrat) najnatančnejše naprave za glasbeno zapisovanje v kombinaciji z ustaljenim konvencionalnim zapisom. (Merriam 2001, 44–49)

³⁴ Nekateri etnomuzikološki študijski programi po (zahodnem) svetu posvečajo kar veliko pozornost načinom transkribiranja ter njihovi nadaljnji analitični obdelavi kot kognitivne, semiotične, semantične ter druge oblike analiz. S tem so študentje usposobljeni za raziskovanje tudi tujih, zahodni kulturi oddaljenih glasbenih kultur. Naprednejši študijski programi vključujejo tudi uporabo računalnika za notografiranje ter za zvočno analizo.

³⁵ Z »raziskovalnimi trendi« v etnomuzikologiji se spreminjajo tudi glasbene analize ter njihov namen in s tem v zvezi tudi transkribiranje. Raziskovanje v etnomuzikologiji se tudi na Slovenskem vedno bolj širi na celotno glasbeno dogajanje ter vse, kar »razne glasbe« spremlja. Ob tem pa je zaznaven trend »ožanja« raziskav, ki se kaže na raziskovanju krajšega časovnega obdobja ali enega prostora, celo samo enega dogodka. Danes je glasbe več kakor kdajkoli, njeno ustvarjanje se je izredno pospešilo, tudi ljudska se v raznih novih oblikah vse bolj vpleta v razne glasbene žanre in s tem tudi razširja raziskovanje zgolj »ljudske glasbe«, če vzamemo za njeno definicijo ustaljeno definicijo. Če so se v preteklosti uveljavljale velike obširne monografije, ki so zajemale široka področja raziskovanja, so se danes začele umikati bolj specializiranim študijam. Zaradi prenasičenosti

transkribiranega gradiva naj bi se bilo tudi mogoče dokopati do zanimivih melodičnih posebnosti aktualnega raziskovalnega področja, pa najsi bo cilj raziskave odkritje starejših in novejših plasti glasbe, delovanje sekundarnih vplivov na določeno glasbeno delo oziroma področje, individualnost določenega glasbenika ali skupine ali celotnega raziskovalnega področja, splošne značilnosti ali melodične različnosti od drugih področij ter oseb. Prek analize transkripcij lahko morebiti celo ugotovimo, kaj določa slog obravnavane glasbe. Merriam je menil, da je prednost glasbe kot oblike ustvarjalnosti: »da jo lahko z zapisom zamrznemo ter ponavljamo toliko časa, dokler je do podrobnosti ne proučimo. Glasbo, za razliko od drugih oblik kulture, lahko transkribiramo na papir. S tem proučujemo strukturo, tonsko višino, jo statistično obdelamo in analiziramo ...« (Merriam 2001, 238) Vendar, ali je brez zvočnega posnetka mogoče analizirati le na podlagi pisne transkripcije prek »virtualnega« zvoka? Ali je mogoče zajeti bistvo nečesa na podlagi transkripcij, ki so nastajale v dolgem časovnem obdobju, z vsemi spremembami ter različnimi usmeritvami v raziskovanju, ki posredno vplivajo tudi na transkriptorja ter transkripcijo? Kaj, če sploh kaj, lahko takšna analiza razkriva? Etnomuzikološka raziskovanja so se začela s tremi dejanji: nabiranje (glasbenega gradiva), arhiviranje / transkribiranje in klasificiranje, nakar se je metoda raziskovanja usmerila v poslušanje, komuniciranje in nazadnje zapis glasbenega dogodka. V starejših zapisih zato večinoma manjkata poslušanje (aktivno ali pasivno) in pogovor o glasbenem delu in njegovem kontekstu; iz tega pridobimo pomembne informacije za zadnjo fazo, tj. prenos slišnega v transkripcijo ter analizo – vizualizacijo, ki je pri tem namenjena ponazoritvi, razlagi ter pojasnilu o izbranem »glasbenem« vprašanju.

Dve strani transkripcije

Kljub nekaterim razhajanjem ter različnim raziskovalnim usmeritvam pa transkripcije še najdejo svojo smiselnost – poleg uporabe v muzikologiji ter etnomuzikologiji še za pedagoške namene ter v veliki meri v objavah za »laično« javnost oziroma za glasbene ljubitelje. Ljudska glasba je že lep čas priznana kot ena od »nosilk nacionalne identitete«. Skozi čas je nastala in se še ustvarja podoba, kaj naj bi bila ljudska glasba. Za njeno rekonstrukcijo in izvajanje pa je nujen pisan vir – transkripcija, iz katere lahko novi izvajalci ljudske glasbe črpajo staro gradivo. Tembolj je to »nujnost« po publiciranih transkripcijah čutiti na področjih ter v obdobjih, kjer imata ljudska pesem in glasba močan identifikacijski pomen in kjer je, tudi z vedno novimi pojavi modnosti ljudske kulture ter njenimi modernimi oblikami, potreba po tovrstnem gradivu še večja. Ljudje si tudi na takšen način, s petjem »starih ljudskih« in preigravanjem starih viž tešijo željo po kulturno-umetniškem izražanju, obenem pa (vsaj delno) tudi prek teh starih pesmi in viž, kot v naši družbi priznanimi veznimi člani med preteklostjo ter sedanostjo, zadostijo želji po spoštovanju in spominu na prednike. Pri glasbi je namreč zelo pomemben dejavnik, da posega v polje nezavednega. Tradicionalna glasba

ter lahke dostopnosti informacij se je izluščilo, da vsega nikoli ne bo mogoče zajeti, posneti, popisati in tudi transkribirati ne.

asociira na nekaj domačega, lepega, prijetnega. Pevce, doma iz okolja, kjer se je pelo, spominja na lepe dogodke iz otroštva, na domačijo, mladost, nudi neko varnost in zavetje. Kljub temu, da so slabo notalni ali pa sploh ne, prepoznajo glasbo, ki jim je domača. Zaradi zrašččnosti z določenim okoljem natančno vedo, kaj je lepo in kaj ne, kako dolgo naj določena viža traja, kako naj se jo izvaja ali poje. Čeprav se sčasoma tudi tovrstna duhovna kultura spreminja, so spremembe le tolikšne, kolikor lahko določa kulturni okvir, katerega se osvoji skozi čas, odraščanje ter zorenje v nekem okolju. Torej je s tem posredno transkripcija »kot glasbena bergla« kulturnega pomena tudi smiselna.

Torej transkripcija poleg različnih metodologij, sredstev ter načinov transkribiranja danes še vedno živi za dva namena: prvi, raziskovalni, je namenjen analizi ter nadaljnji raziskavi in s tem umeščanju glasbe ter njenemu odkrivanju; drugi »javni« in »obvestilni« pa je namenjen tistim, ki jim je ljudska pesem ali viža blizu, tistim, ki najdejo v njej gradivo za nadaljnje glasbeno obdelovanje, in ki prek glasbenega zapisa iščejo svoj način izražanja – ko se vidno spremeni v slišno.

Pri tem ne smemo zanemariti, da je pregledna in ponazorilna (tudi vse bolj uporabljana) oblika beleženja ljudske glasbe glasbeni posnetek, dopolnjen s slikovnim posnetkom. Na tak način je nedvomno lažje določeno prvino predstaviti v njenem kulturnem kontekstu. Zvočni posnetek je lahko enakovredna informacija zapisani – seveda opremljena s spremljajočim besedilom, ki ga umesti v svet umljivega, s tem pa se slišno in vidno lahko dobro dopolnjujeta.

Literatura:

ALLGAYER-KAUFMANN, Regine 2005: Transcription on the Defensive. V: *The World of Music* let. 47, št. 2. Bamberg: 71–86.

ARKO KLEMENC, Mari 2005: Crafting authenticity. France Marolt, folk song, and the concert stage. V: *Traditiones* let. 33, št. 2. Ljubljana: 47–70.

COHEN, Dalia in Ruth **KATZ** 2006: Melograph. V: L. Macy (ur.), *Grove Music Online*. <http://www.grovemusic.com>, 8. 3. 2006.

ELLINGSON, Ter 2006: Transcription. V: L. Macy (ur.), *Grove Music Online*. <http://www.grovemusic.com>, 22. 2. 2006.

KUMER, Zmaga 1988: *Etnomuzikologija. Razgled po znanosti v ljudski glasbi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 375.

LEYDI, Roberto 1995: *Druga godba. Etnomuzikologija*. Ljubljana: Škuc, Znanstveni inštitut (Studia Humanitatis), 329.

MACCHIARELLA, Ignazio 1996: Trascrizioni musicali. V: *Musica e canto popolare in Val di Fassa*. Trento: Mondo Ladino, 299–555.

MARIAN-BĂLAȘA, Marin 2005: Who Actually Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology. *World of Music* let. 47, št. 2. Bamberg: 5–29.

MENART, Janez 1988: *Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1938–1988: oris in prikaz njenega nastanka in delovanja v jubilejnem petdesetem letu*. Ljubljana: SAZU, 49.

MERIAM, Alan P. 2000: *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče (Spekter 2000), 285.

NOTATION of Folk Music. Recommendations of the Committee of Experts, 1952, Convened by the International Archives of Folk Music. Paris: UNESCO.

SLAVEC GRADIŠNIK, Ingrid 2000: *Etnologija na Slovenskem: med čermi narodopisja in antropologije*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 634.

TUCKER, Mark in Barry **KERNFLED** 2006: Transcription. V: L. Macy (ur.), *Grove Music Online*. <http://www.grovemusic.com>, 23. 2. 2006.

VODUŠEK, Valens 2003: *Etnomuzikološki članki in razprave* (ur. Marko Terseglav, Robert Vrčon). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (*Folkloristika*), 312.

ZNANSTVENORAZISKOVALNI center SAZU 2005: Glasbenonarodopisni inštitut / Zbirke. V: <http://odmev.zrc-sazu.si/instituti/gni/>, 8. 3. 2006.

Datum prejema prispevka v uredništvo: 5. 10. 2006