

MOJCA KOVAČIČ & URŠA ŠIVIC

Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana

GLASBENA NOTACIJA V LJUBITELJSKI GLASBENI DEJAVNOSTI IN ETNOMUZIKOLOGIJI V 20. IN 21. STOLETJU

IZVLEČEK: Avtorici v prispevku analizirata primere zapisovanja instrumentalne in vokalne glasbe za potrebe etnomuzikološke analize in poustvarjanja v ljubiteljski kulturi, ki so se oblikovali v 20. stoletju. Z analizo primerov razkrivata različne metode beleženja kot pripomočke opredmetenja slišane glasbe in kot načine opredmetenja spominskih evokacij kot pripomoček pri glasbenem poustvarjanju.

KLJUČNE BESEDE: notacija, etnomuzikologija, ljubiteljska kultura, ljudska glasba

ABSTRACT: In this article the authors analyse examples of the notation of instrumental and vocal music for the purpose of musical performance in amateur culture. By analysing the examples, they show different methods of notation as a means of making heard music tangible and as a means of making evocations in the memory tangible for the purposes of musical performance.

KEYWORDS: notation, ethnomusicology, amateur culture, folk music

UVOD

POJEM glasbene notacije v prostorih, kjer je močno navzoča zahodnoevropska umetnostna glasbena tradicija, pogosto povezujemo z zapisi prav te zvrsti glasbe, vendar pa nam širši pogled, ki vključuje zgodovinske in kulturne perspektive, razkriva raznovrstnost in kompleksnost razvoja in obstoja glasbenotacijskih sistemov. Če izhajamo iz razumevanja, da je nastanek glasbenotacijskih sistemov narekovala potreba po zapisovanju zvoka oz. glasbe, bodisi zaradi memoriranja, poustvarjanja, ohranjanja bodisi zaradi analize glasbenih del, je razumljivo, da so različne skupnosti razvijale svoje načine zapisov, ki so ustrezali njihovem razumevanju upodobitve zvoka z različnimi simboli.

Tudi v evropskem prostoru, v katerem je notacijski sistem zapisa zahodne umetnostne glasbe, za katerega v nadaljevanju uporabljava izraz »standardna notacija«, ¹ najbolj uveljavljen, lahko najdemo različne načine notacijskih in drugih sistemov, ki dopolnjujejo ali pa zamenjujejo standardno notacijo. Ti raznoliki načini zapisov so se izoblikovali zaradi potrebe posameznikov ali skupin po upodabljanju glasbe tako, da bi si z določeno pisno obliko lažje predstavljali zvočno podobo glasbenega dela ali pa znanje lažje prenašali na druge.² Tudi etnomuzikologi so pri raziskavah glasb različnih kultur ugotovili, da jim poznavanje sistema standardne glasbene notacije pri zapisovanju in analizi raziskovanih ljudskih glasb ne pomaga dovolj in so zato razvijali individualne načine zapisov, danes pa so v rabi tudi računalniško podprte vizualizacije zvoka. Podobno so tudi nosilci ali poustvarjalci ljudske glasbe in ljubiteljski poustvarjalci različnih glasbenih praks v skladu s karakteristikami glasbe, ki jo izvajajo, v nekaterih primerih razvili svoje glasbenokomunikacijske sisteme, bodisi za zapisovanje glasbe bodisi kot pripomoček za memoriranje in poustvarjanje določenih glasbenih vsebin.

S temi izhodišči se bova avtorici pričujočega članka osredotočili na glasbeni prenos v okvirih ljubiteljske glasbene dejavnosti nasploh in bolj specifično v polju ljudske glasbe v obdobju od začetka 20. stoletja pa do danes. Sprva bova predstavili nekatera teoretska izhodišča, ki podajajo razumevanje pojma notacijskih sistemov v etnomuzikoloških okvirih, nato pa bova izpostavili nekaj primerov, pri katerih ljubiteljski glasbeniki uporabljajo raznolike sisteme glasbene komunikacije. Izpostavljeni bodo primeri s področja instrumentalne in vokalne glasbe, dodani pa bodo tudi primeri, ki so v rabi v okviru posameznih etnomuzikoloških raziskav. Avtorici v polju instrumentalne glasbe predstavljava primere sistemov za kitaro, diatonično harmoniko in pritrkavanje na cerkvene zvonove ter primere zapisovanja v polju vokalne glasbe. Ker so znaki splošno znani, so nekateri glasbeno-komunikacijski ali notacijski sistemi enaki v različnih glasbenih praksah, npr. način zapisovanja s številkami se lahko pojavi tako v vokalni kot instrumentalni glasbi ali pa je npr. način zapisovanja z grafičnimi znaki uporaben tako v slovenski kot kateri drugi vokalni tradiciji.

(ETNO)MUZIKOLOŠKA IZHODIŠČA GLASBENOKOMUNIKACIJSKIH SISTEMOV

Osnova glasbenega prenosa je komunikacija med sporočevalcem in prejemnikom, da je komunikacija uspešna, pa morata oba poznati pomen znakov in komunikacijski sistem, ki jih uporabljata. V družboslovnem diskurzu so opredeljeni trije tipi splošne človeške komunikacije, model pa lahko preslikamo tudi v polje komunikacije v glasbi: vsebina, smer in oblika. Vsebina zajema podajanje izjav, izmenjavo znanja, vpogleda in izkušenj, dajanje nasvetov in ukazov ter postavljanje vprašanj. Smer je določena s ciljem sporočila (pošiljatelj usmeri komunikacijo k drugi

Razprava je rezultat sodelovanja v raziskovalnem projektu Digitalna demonstracija cerkvene glasbe dolgega 16. stoletja, povezane s Kranjsko (J6-2586), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

¹ Snoj in Pompe, *Pisna podoba glasbe*.

² Številni zapisi glasbe, ki se razlikujejo od standardne notacije v umetnostni glasbi preteklosti in sedanjosti, temeljijo na podobnih rešitvah in so bili razviti s podobnimi cilji.

osebi ali skupini oseb), oblika pa se nanaša na družbene znake in signale, geste (neverbalno komunikacijo, kot sta znakovna in telesna govorica), pisanje, verbalna komunikacija, zvok in glasba.³ Timothy Rice v enciklopedičnem prispevku, ki naslavlja glasbeni prenos,⁴ poudarja štiri ravni prenosa glasbe: tehnično, družbeno, kognitivno in institucionalno.⁵ Tehnična raven se dalje deli na pisni ter ustni prenos in ravno to opozicijsko in precej generalizirano razumevanje je v preteklosti razločevalo področje muzikologije od etnomuzikologije, saj se je slednja pogosto ukvarjala z glasbenimi kulturami, ki so temeljile predvsem na ustnem ali slišnem prenosu glasbenih struktur, znanj in veščin.⁶

Koncept ljudske glasbe je dolgo prežemala paradigma ustnosti, pri čemer so kasneje etnomuzikologi in folkloristi opozarjali na pristranskost tovrstnega mišljenja in poudarjali potrebo po večplastnem razumevanju glasbenega prenosa.⁷ Tako nekatere raziskave v slovenskem prostoru za čas, ko je med nosilci ljudske glasbene kulture prevladovala ustna komunikacija, ugotavljajo pomemben delež pisnega prenosa besedil ljudskih pesmi (npr. pesmi na letakih, viteška lirika, ponarodele pesmi).⁸ Prav gotovo pa danes ne moremo gledati na prenos ljudske glasbe z enakih izhodišč, kot so veljala v preteklosti. Pismenost prežema družbo na vseh ravneh, tako jezikovna, ki vpliva na prenose besedilne ravni ljudskih pesmi, kot glasbena, ki je s porastom institucionalizacije glasbenega šolstva v 20. stoletju zajela precejšen del prebivalstva.

Glasbena pismenost je povezana s konceptom notacije – nota naj bi bila vizualna analogija zvoku ali tonu –, raba notacije pa se najpogosteje pripisuje jezikovno pismenim družbenim skupnostim.⁹ Če pa upoštevamo glasbeni prenos v okviru raznolikih svetovnih glasbenih tradicij (pri katerih so nosilci jezikovno pismene ali nepismene skupnosti) in tudi v okviru glasbe zahodnih kultur, ugotovimo, da so komunikacijski sistemi v glasbi veliko bolj prilagodljivi. Tako na primer jezikovna pismenost pri mnogih kulturah za glasbeno komunikacijo ni nujna in mnogokrat glasbenokomunikacijski sistemi ne izhajajo iz standardiziranih notnih zapisov. Glasbenokomunikacijski sistemi so se namreč razvili iz raznolikih potreb: ponekod zaradi želje po ohranjanju glasbenega gradiva, pogosto je notacija služila le kot pripomoček za izvedbo, medtem ko je glavnina glasbene komunikacije temeljila na ustnem prenosu,¹⁰ spet drugod pa je variantnost cenjena posledica glasbenega prenosa, zato je notacijski sistem zelo okrnjen. Iz teh razlogov potreba po rabi in razvoju notacijskih sistemov ni bila povsod enako razvita.¹¹

Ob naštetem se je treba zavedati, »da nobena glasbena pisava ne zapisuje vsega in da se v zgodovini glasbenega zapisovanja ni zapisovalo vedno isto.«¹² Namen glasbenih pisav ni, da bi zabeležile glasbo kot fizikalni pojav, temveč da bi zabeležile glasbo s tistimi parametri, ki so v

³ Scott in Marshall, *Dictionary of Sociology*, 91.

⁴ Rice, »Transmission«.

⁵ Družbena raven se nanaša na družbene skupine (npr. spolne, generacijske), kognitivna obravnava kognitivne procese učenja glasbe, institucionalna organizacijo prenosa glasbe, tehnična pa obliko prenosa glasbe.

⁶ Rice, »Transmission«.

⁷ Nettl, *Study of Ethnomusicology*, 195; Morgenstern, »In Defence«, 19; Leydi, *Druga godba*, 194–201.

⁸ Klobčar, *Poslušajte štimo mojo*; Golež Kaučič, *Ljudsko in umetno*; Šivic, »Muzikološki vidiki«.

⁹ Bent et al., »Notation«.

¹⁰ Roberto Leydi na primerih iz zgodnjih zgodovinskih obdobj enako problematizira paradigmo pismenosti zahodnoevropske umetnostne glasbe. Leydi, *Druga godba*, 174–185.

¹¹ Rice, »Transmission«.

¹² Snój in Pompe, *Pisna podoba glasbe*, 18.

nekem obdobju navzoči in pomembni.¹³ Prav tako ima glasbeni zapis v zahodnoevropskem prostoru več vlog: če je namenjen analizi oz. raziskovanju glasbenih zakonitosti, sledijo zapisovalci (etnomuzikologi) predvsem natančnemu prenosu akustičnega dogodka na papir, kadar pa je v ospredju poustvarjanje glasbenega dela, je natančen zapis namenjen »vzratni pretvorbi v zvok«,¹⁴ torej izvedbi.

Pompe in Snoj zapišeta, da bi »znakovni sistem, ki bi posredoval samo fizikalne lastnosti zvenov, spletenih v skladbo, [...] bil sicer natančen in imeli bi ga lahko za univerzalno pisavo, vendar bi o zapisani glasbi kot glasbi povedal zelo malo, manj kot katerakoli resnična glasbena pisava«. ¹⁵ Na drugi strani pa etnomuzikologija, ki uporablja študijsko transkripcijo kot metodo za ugotavljanje značilnosti osebnih, lokalnih ali širše veljavnih zgodovinskih in sodobnih izvajalskih sistemov, stremi k takšnemu »fizikalnemu« zapisu, saj le ta rešuje problem omejitev in individualnosti človeškega slušnega dojetanja. Idealni sistem zapisa za etnomuzikološke analize bi bil računalniški zapis, torej prenos glasbe kot akustičnega pojava v zapis fizikalnih parametrov,¹⁶ s čimer se ukvarja področje pridobivanja podatkov iz glasbe (*music information retrieval*), ali natančneje, področje avtomatične glasbene transkripcije (*automatic music transcription* (AMT)),¹⁷ vendar pa so rezultati na tem področju za širšo rabo še vedno prešibki.¹⁸

ZAPISOVANJE LJUDSKE GLASBE

Sistem grafičnih in besednih oznak, ki so ga razvili v etnomuzikologiji (če se osredinimo zgolj na slovenski prostor), naj bi izpopolnil standardno notacijo, namenjeno zapisovanju in interpretaciji zahodnoevropske glasbe 19. stoletja.¹⁹ Na tem mestu naj omeniva le nekaj dodatnih znakov, ki dopolnjujejo ta notacijski sistem in omogočajo zapis nekaterih značilnosti, ki jih standardni notacijski zapis ne predvideva.

Za označevanje točnega mesta začetka *ritardanda* oz. *acceleranda* sta bila na primer dana znaka \leftarrow in \rightarrow , znak \cap za rahlo višji oz. znak \cup za rahlo nižji ton od tega, ki ga določa 12-tonski temperiran sistem. Tudi standardna taktovna ureditev je za zapisovanje določenih segmentov ljudske glasbe omejujoča, saj metrični potek glasbe uokvirja v natančno odmerjene sheme, medtem ko se v slovenski vokalni tradiciji pogosto pojavlja menjavanje taktovskih načinov ali pa taktovski načini zunaj binarnega in ternarnega sistema. Da bi raziskovalci (transkriptorji) lahko označili prostor z neizrazito metrično strukturo, so uvedli oznaki *ad libitum* in *rubato*, ki ponazarjata svobodno, pripovedujočo, bolj individualno interpretirano glasbeno vsebino.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Zаметke je v petdesetih letih 20. stoletja razvijal Charles Seeger z napravo, imenovano melograf. Njegov tretji model je prikazoval spektralne podatke v obliki spektrograma pa tudi frekvenco in jakost zvoka. Cooper in Sapiro, »Ethnomusicology in the Laboratory«, 305.

¹⁷ Holzapfel in Benetos, *Automatic Music Transcription*.

¹⁸ Savage, »Overview«.

¹⁹ Več o transkripciji v slovenskem prostoru glej Marty, »Iz slišnega v vidno«.

Za poustvarjanje je podrobna, študijska transkripcija glasbe preveč natančna in težko berljiva.²⁰ Intervencije in invencije v standardni notni zapis v etnomuzikologiji torej niso nastale zaradi razvoja glasbe, temveč zaradi razvoja znanstvene vede in njenih specifičnih zanimanj. Tako kot so se glasbene pisave zahodnoevropske umetnostne glasbe prilagajale spremembam v glasbi in njenemu razumevanju, je tudi etnomuzikologija znotraj standardne glasbene pisave (prilagojene izvajanju in ne zapisovanju zahodnoevropske umetnostne glasbe od 17. stoletja naprej) razvila svoj znakovni sistem, s katerimi je lahko zadostila svojemu zanimanju. Etnomuzikologi (in ob njih tudi tekstologi – folkloristi kot raziskovalci pesemskih besedil) so namreč z zapisom »skušali kar najbolj verno shraniti tisto, kar so slišali, saj ni bilo mogoče dokončno predvideti, kaj bo bodočega kabinetnega raziskovalca na arhivirani glasbi dejansko zanimalo«.²¹

Tudi potrebe uporabnikov glasbe (npr. glasbenikov, učiteljev, zapisovalcev, raziskovalcev) so krojile rabo pisnih notacijskih sistemov in ustvarjale njegovo kompleksnost. Ker je standardna glasbena pisava razmeroma zapletena in zato omejena na izobražene glasbenike, v polju ljubiteljske dejavnosti pa predvsem na tiste, »ki so bili deležni osnovnega, srednjega ali/in visokega glasbenega šolanja«,²² je ljubiteljsko kulturo, vključno s poustvarjanjem ljudske glasbe, zaznamovala in še zaznamuje predvsem ustna komunikacija. S tem je podvržena spominu poustvarjalcev ali njihovim ustvarjalnim glasbenokomunikacijskim vzgibom. Zgodovinsko gledano, je ustni prenos glasbe zaznamoval to, kar so etnomuzikologi in folkloristi razumeli kot bistveno značilnost ljudske glasbe – variantnost. Pesmi in instrumentalne viže²³ so se kot posledica ustne glasbene komunikacije skozi čas navadno pojavljale v mnogih različicah.

V izvajalskih praksah (standardno) nenotanih izvajalcev so tako pogosto v uporabi drugačni ustni, pisni ali gibni načini komunikacije, ki so imeli tudi različne namene sporočanja: za usklajevanje glasbenikov znotraj skupine sta na primer pogosti verbalna ali gestikulacijska komunikacija, za učenje novega repertoarja ali ohranjanje pesmi in skladb za poustvarjanje pa znakovni, številčni, barvni in črkovni sistemi. V nadaljevanju avtorici konkretnije predstavlja nekaj tovrstnih primerov s področja ljubiteljskih praks instrumentalnega in vokalnega glasbenega izvajanja ljudske glasbe.

INSTRUMENTALNA GLASBA

V polju ljubiteljskega ukvarjanja z instrumentalno glasbo so v slovenskem prostoru že dolgo navzoče različne prakse glasbenega prenosa. Danes mnoge temeljijo na prenosu znanja prek slušnih ali vizualnih medijev; prenos znanja poteka predvsem prek spletnih in mobilnih aplikacij ali videoposnetkov, ki podajajo napotke za igranje glasbil, nekateri prenosi pa so povezani tudi z institucionalnimi sistemi glasbenega poučevanja. Pogosto je ravno poučevanje spodbudilo marsikaterega glasbenika, da je ustno podajanje glasbenega znanja in veščin prenesel v tiskano obliko,

²⁰ Iz tega razloga se v etnomuzikologiji uporabljata natančna, študijska transkripcija, medtem ko je poenostavljena, uporabniška transkripcija namenjena poljudni rabi.

²¹ Snoj in Pompe, *Pisna podoba glasbe*, 18.

²² Križnar, »Slovensko glasbeno šolstvo«, 8.

²³ V glasbeni folkloristiki in etnomuzikologiji se je za oznako instrumentalnega glasbenega dela uveljavil izraz viža. Izraz označuje to, kar v umetnostni in popularni glasbi poznamo pod izrazom skladba.

pri čemer pa je moral razmisliti tako o sistematiki podajanja znanja kot tudi o načinu zapisa glasbe. Tako so na primer med ljubiteljskimi kitaristi še vedno prevladujoče tabulature ali ponazoritev akordičnih prijemov na ubiralki, torej oblika notacije, ki je bila značilna za upodobitev akordične spremljave strunskih glasbil zahodnoevropske umetnostne glasbe že v obdobju renesanse in baroka. Uporabljali so jih tudi v prvih metodologijah poučevanja kitare (prvi učbenik kitare na Slovenskem z naslovom *Kitarska šola za začetnike* je izšel leta 1925), v t. i. kitarskih šolah, ki so bile namenjene samoukom ali zasebnemu poučevanju, saj kitare v javnih glasbenih šolah do sredine tridesetih let 20. stoletja niso poučevali.²⁴

Izjemno priljubljeno glasbilo tako v Evropi kot pri nas so bile v 19. stoletju citre. Priljubljene so bile v meščanskem okolju in na podeželju, prav njihova priljubljenost pa je narekovala tako tehnično izpopolnjevanje glasbila kot tudi potrebo po glasbenem prenosu s pisnimi sistemi. Tako so (bile) za nepoznavalce standardne notacije v rabi tabulature, ki so jih pogosto podložili pod strune. Te so raziskovalci našli na terenu, hkrati pa o njihovi razširjenosti pričajo oglasi v časopisih, s katerimi so ljubiteljske glasbenike spodbujali k učenju igranja na citre (gl. Sliko 1). Ti zapisi so bili oštevilčeni, raziskovalci pa so odkrili zapise celo s šestmestnimi številkami, kar priča o širokem repertoarju, ki je bil na voljo citrarjem.²⁵ Razširjene so bile tudi t. i. citrarske šole, sprva v nemščini, kasneje tudi v slovenščini. Ena najbolj razširjenih je bila zbirka Frana Koruna - Koželjskega, *Poduk v igranju na citrah* (1895–1907), z melodijami domoljubnih, ljudskih in narodnoprebudnih pesmi, zapisanimi v standardni notaciji. Zbirka pa ima tudi glasbenoteoretični uvod s predstavitvijo značilnosti standardnega notnega sistema in tehničnih napotkov za igranje na citre.

Važno za vsakega!

Najlepši koncerti
lahko priredite tudi Vi
v Vaši hiši,
ako si kupite naše glasovirske citre, na katerih
lahko priredite
v eni uri
brez poznanja not,
in tudi
brez vsakega posluha,
ker se
na glasovirske citre
nauči lahko vsakdo najtežje skladbe in komade igrati, ako zna šteti do 5 in to vsled tega, ker so naše podložljive note tako prirejene, da je igranje otročje lahko. — V zalogi so tudi večglasne note, tako da se more igrati z več citrami naenkrat in prirediti krasne koncerte.

Zahtevajte pojasnila, prospekte in cenik, katerega Vam pošljemo brezplačno in franko.

„Maraf“ družba z o. z. (prej J. Šancar)
Mariborska razpošiljalna tržnica in prva ter edina domača specijalna trgovina za glasovirske citre in podložljive note.
Maribor, Milska ulica št. 9.

Zastoj Vam ne more nihče poslati takih citr, zato ne nasedajte takim inseratom, ki se skrivajo za različni časopisnimi šiframi. Pošten in reellen trgovec vsikdar objavi pravo ime svoje tržnice. Zato bodite previdni!

Slika 1 | Oglas za prodajo grafičnih zapisov, t. i. tabulatur za igranje na citre (*Slovenec*, 16. oktober 1927, 12)

²⁴ Rauter, »Kitarske šole«.

²⁵ Omerzel-Terlep, »Citranje«, 709.

Zanimive primere notacijskih sistemov najdemo za diatonično harmoniko, ki je v šestdesetih letih 20. stoletja med ljubiteljskimi glasbeniki postajala vse bolj priljubljena, zato se je pojavila potreba po učbenikih in s tem načinih zapisovanja. Harmonikarji so bodisi kot samouki ali pa pri zasebnih učiteljih in v zasebnih šolah pridobivali znanje igranja – pogosto preko tabulturnih sistemov, kot so npr. t. i. prijemni sistemi. Leta 1988 je po vzoru prijemnega notnega sistema v samozaložbi izšel učbenik za diatonično harmoniko Stanka Žagarja. Ta se je zgledoval po sistemu, ki ga je leta 1975 v svojem učbeniku *Die steirische Harmonika: eine Spielanleitung* predstavil Avstrijec Max Rosenzopf. Prijemni sistem delno uporablja sistem standardnega notnega zapisa, vendar pri poziciji v notno črtovje ne podaja prikaza višine tona, temveč položaj gumba, na katerega je potrebno pritisniti, dodani pa so tudi znaki za zapiranje meha ter posebne pozicije in oblike not, ki ponazarjajo različne vrste na melodijski in basovski strani harmonike. Tovrstni sistem je narekovala sama karakteristika glasbila, saj so diatonične harmonike v različnih uglasitvah, prijemni sistem pa omogoča univerzalen način učenja za vse uglasitve.²⁶ Prijemni sistem zapisa je v rabi tudi v dveh učbenikih iz devetdesetih let 20. stoletja: v učbeniku *Godčevski priročnik* Milana Trampuša iz leta 1993 in učbeniku *Uvod v igranje na diatonično harmoniko 1* Zorana Lupinca iz leta 1999. Avtorja sicer uporabljata nekoliko drugačen sistem prikaza položaja tonov, Trampuš pa v učbeniku poleg oznak akordov dodaja tudi številčni zapis za oznake prijemov gumbov (gl. Slika 2).²⁷

EN HRIBČEK BOM KUPIL - odlomek Ljudska

Slika 2 | Notacija ljudske pesmi *En hribček bom kupil* v *Godčevskem priročniku* Milana Trampuša

Debevec, tudi sam glasbenik na diatonično harmoniko, je do uvedbe standardnega notnega sistema pri poučevanju diatonične harmonike v glasbenih šolah (od leta 2002) kritičen. Po njegovem mnenju utemeljitev stroke, da bodo s tem učenci pri igranju na glasbilo enakovredni drugim učencem v glasbeni šoli (ti se standardnega notnega zapisovanja učijo pri obveznem predmetu nauku o glasbi), ni ustrezna, saj je pri rabi različnih uglasitev diatoničnih harmonik potrebno notne zapise transponirati.²⁸ Prav gotovo je to primer podvrženosti notacije ustaljenemu in institucionaliziranemu glasbenemu sistemu in ne prilagoditvam zakonitostim in rabi glasbila. Vseeno pa lahko v posodobljenem učnem načrtu iz leta 2021 med cilji beremo, da se učenci pri učenju »usposablajo za zaznavanje analitičnega notnega zapisa in vsakovrstnih tabu-

²⁶ Debevec, »Nadgradnja tradicionalnega pristopa«, 44–45.

²⁷ Ibid., 46.

²⁸ Ibid., 48.

latur (igranje po številkah, prijemkah, po slikovnem prikazu prijemov in njihovega transponiranja v kakršnokoli notacijo)«,²⁹ torej ne izvajajo samo notnih zapisov skladb v standardni notaciji.³⁰

Kot naslednji primer izpostavlja primer razvoja notacijskih sistemov pri pritrkavanju.³¹ Ti sistemi so številni in so se v tej ljubiteljski dejavnosti razvijali neodvisno od institucionalnih okvirov formalnega glasbenega šolstva. Izkazujejo tudi široko paleto glasbenokomunikacijske iznajdljivosti pritrkovalcev, pri čemer so pritrkovalci notacijske sisteme uvedli bodisi za prenos znanja bodisi za poustvarjanje ali ohranjanje glasbenih vsebin. Pritrkavanje sicer v večini primerov poteka preko ustnega prenosa z neposrednim učenjem oz. igranjem na zvonove z ostalimi, pritrkavanja veččimi pritrkovalci, vendar pa se je izkazalo, da pritrkovalci (še pogosteje v zadnjih desetletjih) posegajo tudi po drugih načinih učenja, ki temeljijo na pisnih načinih prenosa glasbe.

Najstarejši vir, ki izpričuje notacijski sistem zapisa pritrkavanja, je knjiga Ivana Mercine, *Slovenski pritrkovavec* iz leta 1926. Ivan Mercina, tudi sam pritrkovalec, sicer pa glasbeni pedagog in skladatelj, je v prvi strokovni knjižici za pritrkovalce³² objavil zapise 243 pritrkovalskih viž. Mercina se je kljub poznavanju standardnega notnega sistema odločil, da v knjižici uporabi številčni sistem, saj je vedel, da so pritrkovalci večinoma nenotalni, številčni zapis, ki ga je prilagodil karakteristikam glasbene prakse in karakteristikam glasbila, pa je hitro priučljiv. Ker glasbena praksa pritrkavanja temelji na različnem zaporedju udarcev na zvonove, pri čemer intonacija zvona ni pomembna, tonska trajanja pa so enaka, je Mercina v zapisu označil le dobe, ko se oglasi določen zvon (gl. Slika 3).

Vzorci št. 153: (četrti sestava vzorcev št. 149)									
a)	3		1		5		2	4	6
	3		1		2	4	6		5
b)	5		1		3		2	4	6
	5		1		2	4	6		3
c)	3		1		2	4	6		5
	2	4	6		1		3		5
č)	5		1		2	4	6		3
	2	4	6		1		5		3

Slika 3 | Številčni zapis pritrkovalskih viž v knjigi *Slovenski pritrkovavec* Ivana Mercine

²⁹ Florjanc, Rotar Pance in Mederal, *Diatonična harmonika*, 6.

³⁰ Do poučevanja ljudskih glasbil v glasbenih šolah smo etnomuzikologi lahko upravičeno kritični. Učenci se naučijo igranja nekaterih ljudskih pesmi (ki so se sicer navadno pele), ne pa načinov igranja na glasbila v ljudskem slogu. Odsotnost tega občasno dopolnjuje Javni sklad RS za kulturne dejavnosti s seminarji za godce na harmoniko.

³¹ Pritrkavanje je ritmična oblika igre na cerkvene zvonove, pri kateri pritrkovalci s kemblijem ali kladivom udarjajo ob obode zvonov. Igrajo ali sami na več zvonov ali pa v skupinski igri vsak na svoj zvon, pri čemer vsak pritrkovalec igra določen ritmični obrazec. Več o pritrkavanju glej Kovačič, *Pa se sliš*.

³² Knjiga je temeljno delo, ki je sooblikovalo merila in kriterije v ljubiteljski dejavnosti pritrkavanja. Mercina se je zavzemal tudi za institucionaliziranje te glasbene prakse znotraj Cerkve, in sicer tako, da bi se organizirale pritrkovalske šole v okviru posameznih župnij. Po njegovih izhodiščih so se zgledovali mnogi, ki so kasneje formalizirali nekatere dogodke znotraj pritrkovalske dejavnosti (npr. okrogle mize, poletne šole, tečaje, tekmovanja in srečanja pritrkovalcev).

Zapisi Ivana Mercine so še danes najpogosteje v rabi med pritrkovalci na Primorskem, bodisi za učenje pritrkovalskih viž ali pa jih uporabljajo med samim poustvarjanjem v zvoniku. Vseeno pa se igranje pritrkovalskih viž iz njegove knjige med pritrkovalci ni močneje razširilo: očitana mu je bila namreč prezahtevnost zapisa. Uredništvo *Cerkvenega glasbenika* ga je dvakrat prosilo, da h knjigi poda dodatna pojasnila: prejeli so namreč tudi pritožbo župnika, da pritrkovalci njegovih navodil k pritrkavanju ne razumejo. Mercina je zato v letih 1927 in 1935 v *Cerkvenem glasbeniku* ponovno podajal podrobnejša navodila za pritrkavanje po številčnem sistemu. V reviji katoliškega telovadnega društva *Mladost* pa je v letu 1927 v rubriki »To in ono« objavljala navodila za pritrkovalce, ki jih je opremil z enostavnejšim številčnim zapisom; v njem je s številkami od 1 do 3 ali 4 ponazarjal velikost zvonov.³³ Tovrstni zapis pa je še danes najbolj priljubljen.

Naslednja, manj znana literatura za pritrkovalce je bila izdana leta 1946: Ante Gaber, *Slovenski pritrkovalec*. V njej je avtor uporabil sistem zgoraj omenjene Mercinove številčne notacije, kasneje pa ga v podobni obliki najdemo tudi v knjižici *Pesmi slovenskih zvonov* (1987) pritrkovalca Ivana Malavašiča. V tej zbirki so dodane še nekatere dodatne oznake, kot npr. podčrtana številka, če je zvon nihajoč, taktovski način, znak za ponavljanje in pa manjša številka za prikaz udarcev gostenja, torej udarcev, ki se v sinkopiranem ritmu izvajajo med udarci na ostale zvonove (gl. Sliko 4). Da je številčni zapis tisti, ki najbolj ustreza karakteristikam pritrkavanja in tudi zadošča njegovemu izvajanju na cerkvene zvonove,³⁴ priča njegova razširjenost in priljubljenost med pritrkovalci (v anketi iz leta 2008, ki je zajela 178 pritrkovalcev, jih kar 73 % pozna pritrkovalsko literaturo, 51 % pritrkovalcev pa tudi uporablja številčni zapis).³⁵



Slika 4 | Številčni zapis iz knjige *Pesmi slovenskih zvonov* Ivana Malavašiča

Zapisi, ki so med pritrkovalci tudi pogosto v rabi, širili pa so se preko poučevanja pritrkavanja v okviru pritrkovalskih tečajev in poletih pritrkovalskih šol, združujejo standardni notni zapis in posebne grafične znake. Tako na primer pritrkovalci iz Šmarja - Sapa in Šentvida pri Stični uporabljajo notno črtovje, pri čemer prazni prostori med črtami ustrezajo številu zvonov, v rabi so taktnice, pavze, oznake za dinamiko in tempo ter kvadratni simboli z oznako dobe v taktu, gostenje pa je prikazano s simbolom »x« (gl. Sliko 5).

³³ Gl. na primer Mercina, »Nekaj pojasnil k Pritrkovavcu«, 119.

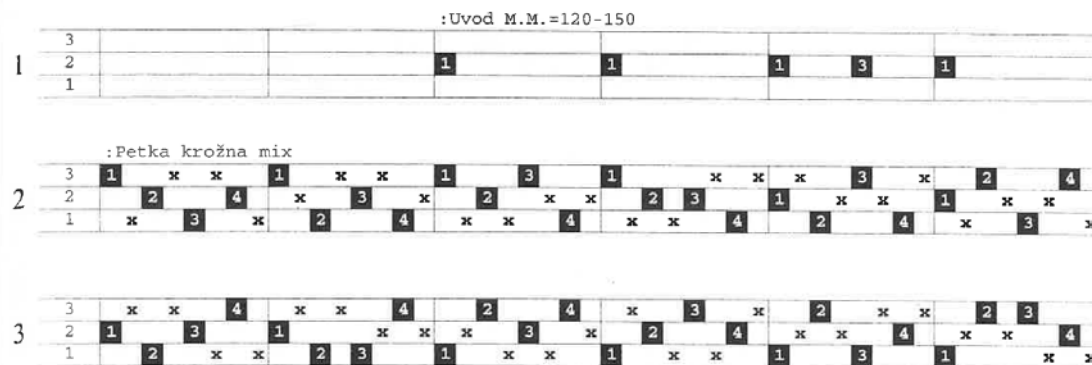
³⁴ Številčni zapis smo pogosto uporabljali tudi zbiralci gradiva na terenu (npr. Kovačič in Strajnar), saj je omogočal hitro zapisovanje pritrkovalske viže med izvajanjem. Transkribiranje po posnetku je bilo namreč pogosto zahtevnejše in tudi odvisno od raznolikih dejavnikov (npr. od postavitve mikrofona, kakovosti zvoka), ki vplivajo na slušno zaznavanje zapisovalca.

³⁵ Kovačič, *Pa se sliš*, 81.



Slika 5 | Pritrkovalski zapis iz knjige *Zbirka pritrkovalskih melodij* Jožeta Mehleta

Notacijski sistem pa ni nujno vezan samo na sistem zapisovanja znakov, ampak poteka tudi na ustnih ali telesnih ravneh, kot sistem slišnih ali vidnih znakov (znaki z roko, udarec z nogo, govornjeni zlogi, besede ipd.).³⁶ Verbalni sistemi pri pritrkavanju najpogosteje ponazarjajo ritmično strukturo pritrkovalske viže s pomočjo recitacije ali petja pesmi (npr. *Bež, baba, Pečen kaštron*),³⁷ včasih je pritrkovalska viža ponazorjena tudi s pomočjo onomatopoetičnih zlogov (najpogostejši *bim, bam, bom* in *din, dan, don*). Pritrkovalec iz Vipolže je uporabil zloge *din* za najmanjši zvon, *dan* za srednji zvon, *don* za največji zvon, z zlogom *ga* pa je ponazoril pritrkavanje, ki ima vlogo gostenja (gl. Slika 6).



Slika 6 | Oponašanje pritrkavanja z zlogi (ZRC SAZU, Arhiv GNI, DAT 402, Vipolže, 27. december 2006, Prim.)

Slovenska etnomuzikologija se je ljudski instrumentalni glasbi raziskovalno-analitično manj posvečala, zato je primerov transkripcij instrumentalnih glasbenih zasedb ali posameznih instrumentalistov v arhivu veliko manj od primerov vokalne glasbe. Posledično se na tem področju niso razvijali posebni znakovni sistemi zapisovanja, zato je v rabi predvsem standardni notni zapis. Za razliko od vokalne glasbe raziskovalci pogosto tudi niso transkribirali celotne zvočne slike instrumentalne glasbe; tako na primer transkripcije igranja na harmoniko prikazujejo le zapise melodije, brez zapisa basov ali harmonskega poteka viže.

³⁶ Bent et al., »Notation«.

³⁷ ZRC SAZU, Arhiv GNI, TZ RH 2/1, 1949, 64; DAT 7, Videm, 9. oktober 1994, Ben. (I).

Izjemoma so raziskovalci pri objavah poleg standardne notacije uporabljali tudi druge sisteme. Zmaga Kumer je na primer objavi pritrkovalskih viž v triglasni, dvo- ali enoglasni partituri dodala številčni zapis,³⁸ enako so standardni notaciji dodajali številčne zapise tudi v kasnejših objavah pritrkovalskih viž,³⁹ saj so se zavedali, da se s tem povečuje možnost glasbenega prenosa na glasbenike. Tudi nekatere standardno notirane transkripcije plesnih viž Julijana Strajnarja so v objavi dela z naslovom *Godčevske viže* (1989), poustvarjalcem ponudile poenostavljeno obliko, torej izpise melodičnih linij s podpisanim črkovnim sistemom za harmonsko spremljavo. Ob objavi je v uvodnem besedilu avtor tudi poudaril, da »problem natančnega zapisovanja, notiranja ljudske instrumentalne glasbe še ni rešen. Zapisovalci so premalo upoštevali lokovanje pri godalih, prstne rede, nastavek pri pihalih in trobilih, prepihovanje, vpliv na intonacijo«. ⁴⁰

Vsekakor pa zaradi individualnih in neinstitucionaliziranih slogov izvajanja instrumentalne glasbe v kontekstu ljudskega godčevstva raziskovalna praksa zahteva raziskovalčevo poznavanje posebnosti glasbenih sistemov, ki so se razvijali v lokalnih ali regionalnih okoljih, karakteristik glasbil, načinov izvedbe, tehnik igranja, uglasitve glasbil, repertoarja in pa tudi ljudskih plesov, saj je bila instrumentalna ljudska glasba skoraj vedno v funkciji spremljave plesa. Posledično se je zaradi omenjenih parametrov in zahtevnosti instrumentalni glasbi posvečalo manj raziskovalcev. Kot primer temeljite študije instrumentalne glasbe z vsemi omenjenimi karakteristikami pa lahko izpostavimo monografijo o pritrkavanju na cerkvene zvonove *Pa se sliš ... : pritrkavanje v slovenskem in evropskem prostoru*⁴¹ in monografijo Julijana Strajnarja *Citira* (1988), v kateri je na podlagi zgodovinskih virov, obsežnega terenskega dela v Reziji in lastne izkušnje igranja z lokalnimi godci ter lastne plesne izkušnje temeljito predstavil sistem rezijanske instrumentalne igre za ples (gl. Sliko 7). Vendar tudi pri teh temeljitih zapisih z dodatnimi besednimi opisi Strajnar opozarja, da je skušal z notiranjem zajeti »značilnosti rezijanske glasbe, seveda toliko, kolikor nam to dopušča današnja notacija«. ⁴²

³⁸ Kumer, *Ljudska glasbila in godci*, 43–44.

³⁹ Strajnar, *Pritrkavanje*; Kovačič, *Pa se sliš*.

⁴⁰ Gl. Strajnar, *Godčevske viže*.

⁴¹ Kovačič, *Pa se sliš*.

⁴² Strajnar, *Citira*, 86.

♩ = 160-170

C.
B.

(w)

(w)

Dal ♯ al ⊕
7 volte poi
segue

* = sempre I. posizione senza vibrato ** = sempre corda vuota X = battute col piede

Slika 7 | Zapis iz knjige *Citira* (Strajnar, *Citira: la musica strumentale in Val di Resia / instrumentalna glasba v Reziji*, 85)

VOKALNA LJUDSKA GLASBA

Razumevanje ljudske glasbe kot pretekle glasbene tradicije, ki naj bi bila slogovno, estetsko, zvrstno in repertoarno izolirana od drugih glasbenih pojavov, je danes preseženo. V ljudskoglasbenih pevskih praksah so se predvsem od sedemdesetih let 20. stoletja naprej začele dogajati precejšnje spremembe in tako so se v številnih (glasbenih in neglasbenih) parametrih tudi izvedbe ljudskih pesmi začele približevati izvedbam glasbe v ostalih ljubiteljskih kulturnih dejavnostih, najbolj zborovstvu. Prej večinoma spontano in skupnostno petje, omejeno na družinsko ali lokalno okolje, se je institucionaliziralo, postalo je nadzorovano, estetsko vpeto v sodobne pojave popularnoglasbene in druge kulture in sledilo kulturno-političnim smernicam.

Izvajalske prakse ljudskih pesmi so danes torej v marsičem podobne tistim v zborovski in folklorni dejavnosti: zaznamujejo jih redne vaje, navzočnost vodje⁴³ in odrski nastopi. Navedeno upravičuje odločitev, da je v tem prispevku ljudska glasba obravnavana kot del ljubiteljske dejavnosti. Slednji se namreč približuje na različnih ravneh, pa naj bo to njena organiziranost v društva, ljubiteljska raven njenih nosilcev, njena vpetost v sistemsko financiranje in delovanje ali pa načini poustvarjanja, kar je osrednja tema pričujočega prispevka.

Standardna notacija, ki se je razvila v začetku 19. stoletja,⁴⁴ je dokaj primerna za zapisovanje ljudske glasbe v srednjeevropskem prostoru in zaradi zgodovinske pogojenosti uveljavljena tudi v slovenski etnomuzikologiji. Ker je etnomuzikološka transkripcija za razliko od standardne notne partiture namenjena zapisu slišane, je zato uveljavila nekatere prilagoditve, predvsem na mestih, ko želimo natančneje opredeliti artikulacijo, barvo in dinamiko izvedene glasbe.⁴⁵ Pri poustvarjanju vokalne ljudske glasbe (ali njenem raziskovanju) pa niso pomembni samo tonska višina, ritem in metrum, temveč tudi tisti parametri, ki oblikujejo izvajalski slog in izvedbene podrobnosti.⁴⁶ Prav po teh parametrih – ti so pogosto središče raziskovalnega in poustvarjalnega zanimanja – se med seboj razločujejo variante, ki so po notni sliki enake ali pa so si zelo podobne (torej bi bile enako izvedene), medtem ko se njihovi zvočni izvorniki lahko zelo razlikujejo med sabo.

V razvoju načinov zapisovanja glasbe je standardna notacija le ena od stopenj v razvoju grafične notacije. Raba grafičnih oznak v ljudski glasbi kot ljubiteljski poustvarjalni dejavnosti je logična in ima podobne konotacije kot v umetnostni glasbi: povezuje vidno s slišnim. Medtem ko zborovski pevci pojejo iz notnih zapisov in lahko tudi v primeru nenotalnosti iz grafičnega (notnega) zapisa spremljajo melodično in ritmično gibanje, pa so v prostoru poustvarjanja ljudskih pesmi notni zapisi še danes redkost.⁴⁷ Zato ni neobičajno, da si pevci za spominsko asociacijo ob pesemsko besedilo dodajajo pripomočke v obliki različnih grafičnih znakov. Tako lahko

⁴³ Vodja poustvarjalcev ljudskih pesmi nima vloge dirigenta in posrednika interpretacije kot v zborovstvu, vendar pa vodi vaje, izbira repertoar, uči nove pesmi.

⁴⁴ Snoj in Pompe, *Pisna podoba glasbe*, 36.

⁴⁵ Ibid.

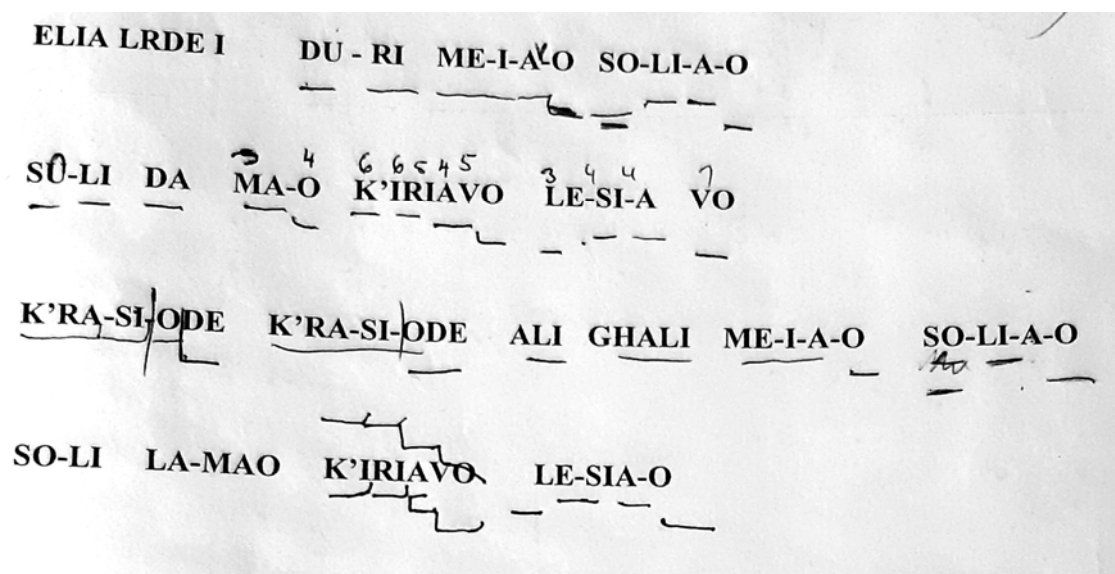
⁴⁶ Kljub dodatnim oznakam ostajajo zapisi npr. dinamike in agogike še vedno zelo neopredeljeni, saj »ne izdajajo absolutne vrednosti jakosti [ali trajanja] tonov, temveč bolj relacije, ki so odvisne od izvajalčevega doje-manja ter zvočnih kvalitet inštrumenta [oziroma glasu]«. Ibid., 36. Podobno neopredeljeni ostajajo parametri (npr. odnosi med toni), ki določajo osebne ali lokalne izvajalske sloge. Več gl. Marty, »Iz slišnega v vidno«.

⁴⁷ Poustvarjalci ljudskih pesmi največkrat pojejo s fotokopij iz pesmaric ljudskih pesmi, ki pa so še danes le redko opremljene z notnimi zapisi, ali imajo na voljo natipkana besedila pesmi.

pevci sledijo grafični sliki zapisa v standardni notaciji ali pa svoje grafične znake dopisujejo nad pesemsko besedilo.

Podobnost z zgodovinskimi oblikami označevanja melodičnega in ritmičnega poteka razkriva logično vez med slišnim in grafičnim, podrobnosti (npr. ritmični potek) pa so odvisne od posameznikovega spomina in podvržene pozabljanju in posledično spreminjanju glasbenega gradiva.⁴⁸ Seveda je takšen način zapisovanja v pomoč le v primeru, ko je glasbeno gradivo pevcem že dovolj poznano, saj grafični znaki ne ponazarjajo absolutnega melodičnega, ritmičnega in metričnega zapisa glasbe. Če je standardna notacija globalno dogovorjena pisava, pa so ne-standardni grafični zapisi izrazito individualni, saj so odvisni od posameznikovega izgrajevanja glasbenokategorialnega sistema;⁴⁹ odvisni so torej od posameznikovih predstav, od tega, kako »grafično« dojema glasbo oz. kateri znaki ob izvajanju najbolj obujajo njegov spomin.

Spodnji primer razkriva način grafičnega zapisa melodije, ki nakazuje gibanje navzgor/navzdol in okvirno intervalno gibanje (gl. Sliko 8 in prim. Sliko 9).



Slika 8 | Zapis basovske linije prve kitice gruzinske ljudske pesmi *Elia lrde* z grafičnimi znaki (črtami) za ponazoritev poteka melodije (arhiv Ženske pevske skupine Kvali)

⁴⁸ Prepuščanje glasbenega (tudi besedilnega) gradiva spominu je pomemben proces; ta je v preteklosti pomenil enega od konstitutivnih argumentov ljudske pesmi, tj. variantnost, z vedno večjo dosegljivostjo notnega gradiva in notalnostjo ljudi pa je glasba vedno manj prepuščena spreminjanju.

⁴⁹ Slokan, »Didaktični pripomočki«, 24.

Du - ri me - i - a - vo_ so - li - a - o. So - li da ma - o ki - ri - a - vo

8
le - si - a vo. Kra - si - o - de, kra - si - o - de a - li gha - li

15
me - i - a - o_ so - li - a - o. So - li la - ma - o ki - ri - a - vo le - si - a - o.

Slika 9 | Zapis basovske linije prve kitice gruzinske ljudske pesmi *Elia lrde* s standardno notno pisavo

Med grafičnimi znaki so pogoste oznake za okraske, ki pa tako kot ostali grafični znaki le okvirno nakazujejo potek in so pripomoček za vzbujanje spomina na okrasek in ni absolutni zapis njegovega melodičnega poteka (gl. Slika 10).

Karanfilat që i ka Shkodra, medet o kund nuk janë.

Karanfilat që i ka Shkodra, medet o kund nuk janë.

Gonxhe t' mdhaja gonxhe t' vogla, me er' mbushin dynjan' aman aman.

Ato gonxhe s' mi prek dora, medet o kan' zijanë.

Slika 10 | Grafični zapis okraska v albanski ljudski pesmi *Karanfilat që i ka Shkodra* (arhiv Ženske pevske skupine Kvali)

Prav tako kot uporaba grafičnih znakov tudi številčni zapis v glasbi ni novost: kot številčno označevanje akordov nad basovsko linijo je znan npr. že iz obdobja baroka. V primeru, ko zapis pesmi nima dodanega notnega zapisa, je za branje priročen zapis, ki s številkami sledi sosledju tonov v tonski lestvici: od 1 za osnovni ton do 8 za ponovitev osnovnega tona oktavo višje (gl. Slika 11 in prim. Slika 12).

(džer p'irvlad) ghmerti vakhsenot da Solo
 7 e - 8 - 5 tutti

(memre da) q'velā c'mindao da Solo
 7 8 tutti

(q'vela c'min)da ghvtsmšobelo da Solo
 7 2 tutti

(madli še)ni šegvec'ios da Solo
 7 8 tutti

Slika 11 | Številčni zapis basovske linije v prvi kitici gruzinske ljudske pesmi *Mamli mukhasa* (arhiv Ženske pevske skupine Kvali)

Džer pir - vlad ghmer-ti vakh-se - not da, me-mre da qve-la smin-da - o - da,

11

qve - la cmin, da ghvi-sm šo - be - lo da, ma - dli še ni šeg - vec - i - os da.

Slika 12 | Notni zapis basovske linije v prvi kitici gruzinske ljudske pesmi *Mamli mukhasa* (zasebni arhiv Urše Šivic)

Eden od namenov zapisa glasbe je, da opredmeti gibanje melodije, torej da zapiše odnose med tonskimi višinami. Kot prenos slišane ga v gibno je splošno uporabljena metoda fonomimike kot nakazovanja tonskih višin z roko, ki pa je kot učna metoda uporabna tudi v ljubiteljskem

poustvarjanju ljudskih pesmi.⁵⁰ Če sta osnovna in spremljevalna melodija lahko zapomnljivi, pa je harmoniziranje (basiranje) za neizurjene pevce precejšen izziv. Repertoar slovenskih ljudskih pesmi obsega pretežno le tri harmonske stopnje – toniko, dominantno in subdominantno, zato je uporaba kretenj z roko enostavna: npr. dlan v višini pasu za toniko, dlan ob stegnu za dominantno in navzdol iztegnjena dlan ob stegnu za subdominantno kot najnižjega od basovih tonov.

S področjem izrazja in pomenov verbalne komunikacije so se slovenski etnomuzikologi razmeroma podrobno ukvarjali. Vprašanja o izrazih, ki se uporabljajo za »sporazumevanje pri petju«⁵¹ in koordinacijo pevcev, so bila vedno vključena v terenske raziskave. Gre za izrazje, ki v ljudskem petju prevzema koordinacijsko vlogo vodje (dirigenta): izraz 'naprej' tako npr. določi predpevca, izrazi 'čez', 'prek', 'iber' (iz nem. *über*, 'čez'), visoko, 'tenko', 'mladó' določajo višjo pozicijo melodične linije, 'nizko', 'debelo', 'tolsto', 'staró' pa nižjo. Ti izrazi deloma določijo tudi vrstni red vstopanja pevcev,⁵² hkrati pa »razmeroma nedvoumno umeščajo melodične/pevske linije v akordično strukturo«.⁵³

Za najnižji glas v večglasju se je v današnjem besedišču uveljavil izraz 'bas', v starejšem pa še najdemo sledi pragmatičnih opisov izvajanja najnižjega glasu. Izjave, da so pesem »peli fantje – eden je pel naprej, eden čez, drugi so >pritisnili zraven«⁵⁴ ali da ostali pevci pojejo »za nəmò« (za njim) ali »zad« (zadaj),⁵⁵ razkrivajo zaporedje vstopanja glasov. Pozicijo glasov v večglasju natančno sporočajo tudi izrazi, kot so 'treka', 'trek ton', 'na tretjo', 'drajar' (iz nem. *dreier*, 'tretji'), torej kot glas, ki ima pozicijo tretjega glasu nad basom,⁵⁶ tej analogiji sledi tudi izraz 'na štrto', torej četrti glas nad basom. Nekateri od teh izrazov so si pevci, da bi določili zaporedje in glasovne vloge, med seboj posredovali pred petjem, če je šlo za ustaljene pevske družbe, pa so bile te vloge že vnaprej dogovorjene.

Črkovni sistem je sistem zapisa s črkami abecede, ki označujejo tonske višine. Z dodatnimi znaki ob črkah, kot so pika, poševnica in podčrtane črke, pa sta poleg višin označena tudi metrum in ritem. Tega sistema sicer ni najti v poustvarjalnih praksah, je bil pa nekaj desetletij uveljavljen v sistematiki katalogiziranja arhiviranih ljudskih pesmi na Glasbenonarodopisnem inštitutu.⁵⁷ Sistem ni bil namenjen zapisovanju realne zvočne slike, temveč generičnemu katalogiziranju, priročnemu iskanju in prepoznavanju melodij ter parametrov v arhivu (gl. Sliko 13 in prim. Sliko 14).

⁵⁰ Ob omenjenih fonomimičnih metodah bi lahko našli še načine, ki se uporabljajo v poučevanju otrok, vendar bi to preseгло prvotni okvir prispevka.

⁵¹ Vrčon, »Izrazi ljudske glasbene teorije«, 108.

⁵² Kumer, *Pesem slovenske dežele*, 101.

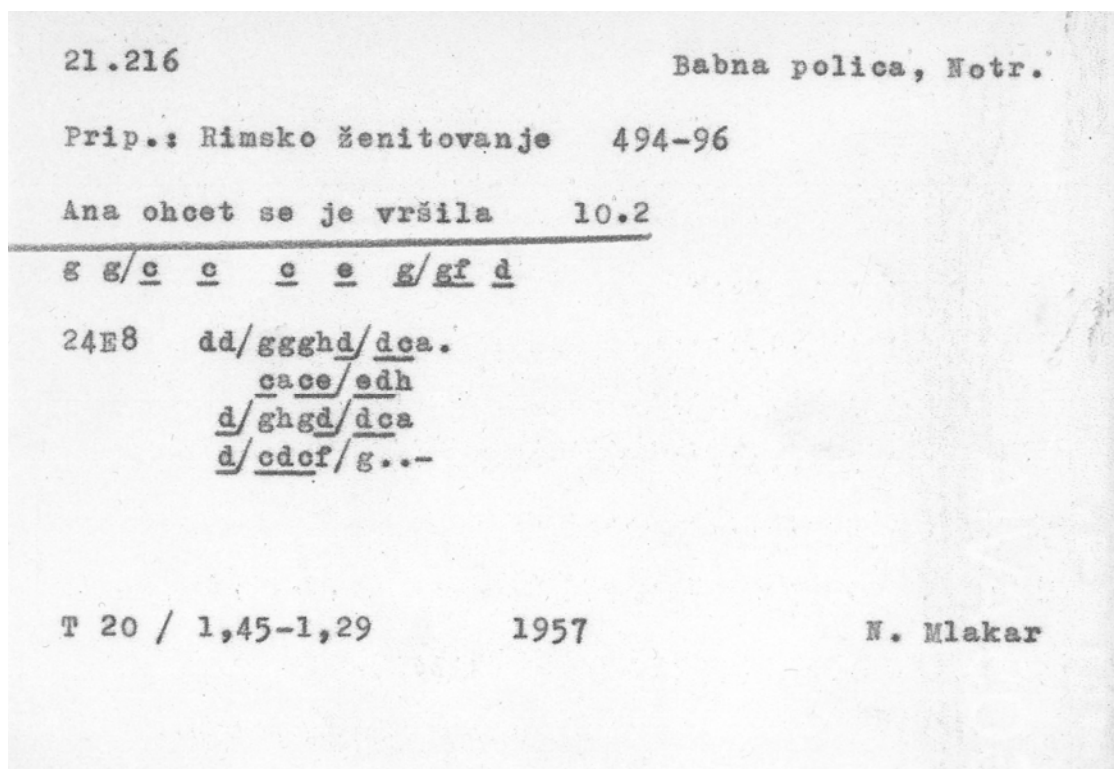
⁵³ Šivic, »Glasbenoteoretske možnosti«, 45.

⁵⁴ ZRC SAZU, Arhiv GNI, T 606, Krtina, 31. marec 1967, Gor.

⁵⁵ Kumer, *Pesem slovenske dežele*, 102.

⁵⁶ Več Šivic, »Glasbenoteoretske možnosti«, 45; Šivic, »Etnomuzikološki pogled«, 18.

⁵⁷ Črkovni način zapisovanja melodije za potrebe listkovnega kataloga in klasifikacije ljudskih pesmi so leta 1956 zasnovali sodelavci Glasbenonarodopisnega inštituta, ta način pa se je za raziskovalne namene uveljavil tudi v drugih jugoslovanskih republikah. Več: Stefanija, et al., »History and Challenges«, 165–167.



Slika 13 | Kataloški listek Glasbenonarodopisnega inštituta s črkovnim zapisom prve kitice ljudske pesmi *Ana ohcet se j' vršila* (ZRC SAZU, Arhiv GNI, M 21.216)

Giusto ♩ = 116

A - na oh - cet se j' vr - ši - la tam na un - krej Ri - ma, ti -

5

dra, ti - dra, ti - dra - la - la, ti - dra, ti - dra - la - la.

Slika 14 | Notni zapis prve kitice ljudske pesmi *Ana ohcet se je vršila* (ZRC SAZU, Arhiv GNI, M 21.216)

Za razločevanje različnih vsebin pri branju in označevanju besedila je v vsakodnevni rabi barvno kodiranje. V spodnjem primeru ne gre za barvno označevanje pomembnejših delov partiture, temveč za razločevanje med različnimi harmonskimi funkcijami, nastal pa je kot pripomoček za tiste pevce basiste, ki niso mogli usvojiti basiranja »na uho« in so tako s pomočjo barvnega kodiranja lahko sledili spreminjanju harmonij (gl. Sliko 15 in prim. Sliko 16).⁵⁸

⁵⁸ Za slikovno gradivo in razlago njegove uporabe se zahvaljujem Francu Kenetu.

Nekdaj v starih časih je res prav lušno blo,
 v gostilno sem zahajal in vince pil sladko.
 Al komaj sem si ljubco zbral, sam cesar mi je pošto dal,
 da moram ljubco zapustit, cesarja služit it.

Legenda:

- se ne poje
- poje se dol (gor) = tonika
- poje se na sredi skupaj = dominanta
- poje se en ton pod dominanto = subdominanta

Slika 15 | Zapis prve kitice ljudske pesmi *Nekdaj u starih časih* z barvno označenimi harmonskimi funkcijami (zasebni arhiv Franca Keneta)

Slika 16 | Notni zapis prve kitice ljudske pesmi *Nekdaj u starih časih* (zasebni arhiv Urše Šivic)

ZAKLJUČEK

Danes sta pogosto merilo za glasbeno pismenost poznavanje in uporaba standardnega notnega sistema za zapisovanje zahodnoevropske umetnostne glasbe, ki je tudi sicer najpogostejši sistem za zapisovanje glasbe v našem prostoru. Vendar lahko med (ljubiteljskimi) glasbeniki najdemo tudi drugačne oblike glasbene pismenosti oz. rabe drugačnih sistemov glasbenega prenosa, ki ustrezajo posameznikovim kognitivnim načinom dojemanja in pomnjenja ter posebnostim izvajane glasbe.

Ključni element ljudske glasbe v poustvarjalni dejavnosti je izvedba, pred njo pa še proces učenja, ki je neločljivo povezan s pomnjenjem. V preteklosti je bilo bistveno več priložnosti za

izvajanje; sklepamo lahko, da so zato manj uporabljali pripomočke za pomnjenje, gotovo pa je bilo gradivo tudi bistveno bolj kot danes, v dobi nenehnega digitalnega beleženja, prepuščeno pozabljanju in izginjanju.

Védenje, kako poteka glasbeni prenos in kako se glasbo nekdo uči, pomaga razumeti samo naravo glasbene kategorije, ki jo preučujemo,⁵⁹ hkrati pa nam poda tudi uvid v miselne procese glasbenih poustvarjalcev. Tudi danes so del etnomuzikoloških raziskav vprašanja o tem, kako ljudski pevci/glasbeniki poimenujejo dele glasbil ali posamezne glasove ter kakšna so pravila za igranje in petje. Odgovori ne razkrivajo le strukturnih parametrov, temveč tudi družbena ozadja, ki posledično vplivajo na izvajano glasbo (npr. vloge spolov, ekonomske razmere), to, kako posamezniki ali skupnosti razmišljajo o posameznih vlogah v izvajani glasbi, in na to, kako vedo, kdaj in katere tone zapojejo/zaigrajo, katere so izvajalsko lažje in zahtevnejše vloge ipd.

Razvoj in spremembe v glasbenih strukturah ter v načinu izvajanja in prenosa znanja vplivajo tudi na rabe glasbenih notacij v ljubiteljski dejavnosti. Na primeru pritrkovanja je bilo prikazano, da so se med pritrkovalci mlajših generacij, ki so formalizirali načine izobraževanja v okviru poletnih šol in tečajev ter sodelovali na pritrkovalskih tekmovanjih, v zadnjih dveh desetletjih razširili zapisi, ki združujejo preprostejše zapise s kompleksnejšimi in izhajajo iz oznak za izvajanje, ki so del standardne notacije. Za to sta najverjetneje dva razloga. Prvi je ta, da ima vedno več pritrkovalcev ali vodij pritrkovalskih skupin, tečajev, šol in protagonistov pritrkovalskih tekmovanj formalno osnovno glasbeno izobrazbo in igrajo tudi na druga glasbila. Drugi razlog pa sovпада s potrebami pritrkovalcev po kompleksnejšem glasbenem izražanju, ki zahteva dodatne oznake v obstoječem notacijskem sistemu (npr. dinamika, agogika, poudarki). Kompleksnejše skladbe se tudi težje prenašajo prek ustnega/slišnega komunikacijskega kanala, zato notacija v teh primerih služi več namenom: kot mnemotehnični pripomoček omogoča izvajanje obširnejšega in glasbenostrukturno kompleksnejšega repertoarja, lahko je pripomoček za branje glasbenega dela ob izvajanju ali pa kompozicijsko sredstvo za avtorje novih pritrkovalskih viž. Tako je olajšan glasbeni prenos tistim pritrkovalcem, ki niso v stiku z ustvarjalcem glasbenega dela, hkrati pa omogoča tudi ohranjanje glasbenih del (v obliki izdanega gradiva ali rokopisnih zbirk, ki jih hranijo pritrkovalci).

Danes si procesa poustvarjanja glasbe skoraj ne moremo predstavljati brez predloge in analiza gradiva, objavljenega v strokovni literaturi ali dostopnega med samimi poustvarjalci, razkriva, da gre pri posredovanju, učenju, memoriranju in izvajanju glasbe za povezovanje med vizualnim, avditivnim, verbalnim in gibnim razumevanjem glasbenih elementov in njenih zakonitosti.⁶⁰ Razlog, da se v ljudski glasbi in/ali v ljubiteljskem izvajanju glasbe za učenje, memoriranje in poustvarjanje uporabljajo tako številne metode zapisovanja, je v tem, da se posamezniki kot vodje in kot izvajalci v zaznavanju zvočnih (glasbenih) informacij razlikujejo, načini beleženja pa so odvisni tudi od stopnje glasbene izobrazbe, glasbenih izkušenj, spomina in kognitivnih za-
znav.

⁵⁹ Gatien, »Categories and Music Transmission«.

⁶⁰ Slokan, »Didaktični pripomočki«.

BIBLIOGRAFIJA

Viri

Arhiv Ženske pevske skupine Kvali.

Zasebni arhiv Urše Šivic.

Zasebni arhiv Franca Keneta.

ZRC SAZU, Arhiv Glasbenonarodopisnega inštituta (GNI), DAT 7, Videm/Udine, 9. oktober 1994, Ben. (I).

ZRC SAZU, Arhiv GNI, DAT 402, Vipolže, 27. december 2006, Prim.

ZRC SAZU, Arhiv GNI, M 21.216.

ZRC SAZU, Arhiv GNI, T 606, Krtina, 31. marec 1967, Gor.

ZRC SAZU, Arhiv GNI, TZ RH 2/1, 1949, terenski zvezek Radoslava Hrovatina št. 2/1, str. 64.

Literatura

Bent, Ian D., David W. Hughes, Robert C. Provine, Richard Rastall, Anne Kilmer, David Hiley, Janka Szendrei, Thomas B. Payne, Margaret Bent in Geoffrey Chew. »Notation«. *Grove Music Online*. Obiskano 31. julija 2023.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20114>.

Cooper, David, in Ian Sapiro. »Ethnomusicology in the Laboratory: From the Tonometer to the Digital Melograph«. *Ethnomusicology Forum* 15, št. 2 (2006): 301–313.

<https://doi.org/10.1080/17411910600915653>.

Debevec, Miha. »Nadgradnja tradicionalnega pristopa v igranju na diatonično harmoniko«. Diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, 2003.

Florjanc, Ivan, Branka Rotar Pance in Magdalena Mederal. *Diatonična harmonika: učni načrt*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za Šolstvo, 2022. https://www.gov.si/assets/ministrstva/MVI/Dokumenti/Glasbena-sola/Ucni-nacrti/Posodobljeni-ucni-nacrti/UN_diatonicnaharmonika_GS_posodobljeni.PDF.

Gaber, Ante. *Slovenski pritrkovalec*. [Spittal: SBS], 1946.

Gatien, Greg. »Categories and Music Transmission«. V: *Future Prospects for Music Education: Corroborating Informal Learning Pedagogy*, uredila Sidsel Karlsen in Lauri Väkevä, 53–78. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Golež Kaučič, Marjetka. *Ljudsko in umetno – dva obraza ustvarjalnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004. <https://doi.org/10.3986/9616500198>.

Holzappel, Andre, in Emmanouil Benetos. *Automatic Music Transcription and Ethnomusicology: A User Study*. 2019. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1474663/FULLTEXT01.pdf>.

Klobčar, Marija. *Poslušajte štimo mojo: potujoči pevci na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2020.

Korun - Koželjski, Fran. *Poduk v igranju na citrah*. Brežice: L. Schwentner, 1895–1907. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-9FPHXPU9>.

Kovačič, Mojca. *Pa se sliš ... : pritrkavanje v slovenskem in evropskem prostoru*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012. <https://doi.org/10.3986/9789612544041>.

- Križnar, Franc. »Slovensko glasbeno šolstvo in tovrstna glasbena pismenost: od zgodovinskega razvoja in iz preteklosti v sedanjost ter prihodnost«. *Vzgoja in izobraževanje* 44, št. 4/5 (2013): 6–10.
- Kumer, Zmaga. *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica, 1983.
- Kumer, Zmaga. *Pesem slovenske dežele*. Maribor: Obzorja, 1975.
- Leydi, Roberto. *Druga godba: etnomuzikologija*. Ljubljana: Škuc, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995.
- Lupinc, Zoran. *Uvod v igranje na diatonično harmoniko 1*. Zagorje: Zlati zvoki, 1999.
- Malavašič, Ivan. *Pesmi slovenskih zvonov: priručnik za pritrkovalce*. Celje: Mohorjeva družba, 1987.
- Marty, Maša. »Iz slišnega v vidno«. *Glasnik SED* 47, št. 1–2 (2007): 8–14.
- Mehle, Jože. *Zbirka pritrkovalskih melodij*. Ljubljana: Župnija Šmarje, 2003.
- Mercina, Ivan. »Nekaj pojasnil k Pitrkovavcu«. *Mladost* 27, št. 6 (1927): 119.
- Mercina, Ivan. *Slovenski pritrkovavec: navodilo za pritrkovanje cerkvenih zvonov po številkah*. Gorica: Katoliška knjigarna, 1926.
- Morgenstern, Ulrich. »In Defence of the Term and Concept of Traditional Music«. *Musicologist* 5, št. 1 (2021): 1–30. <https://doi.org/10.33906/musicologist.913512>.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 2015.
- Omerzel-Terlep, Mira. »Citranje velika evropska moda – na Slovenskem in še zlasti na Štajerskem«. V: *Zbornik 1. kongresa jugoslovanskih etnologov in folkloristov: Rogaška Slatina, 5.–9. 10. 1983*, uredila Janez Bogataj in Marko Terseglav, 708–715. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 1983.
- Rauter, Branislav. »Kitarske šole slovenskih avtorjev od Adolfa Gröbminga do Stanka Preka«. *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo* 33 (2020): 110–130. [https://doi.org/10.26493/2712-3987.16\(33\)109-130](https://doi.org/10.26493/2712-3987.16(33)109-130).
- Rice, Timothy. »Transmission«. V: *Grove Music Online*. Obiskano 31. julija 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46823>.
- Savage, Patrick E. »An Overview of Cross-Cultural Music Corpus Studies«. V: *The Oxford Handbook of Music and Corpus Studies*, uredili Daniel Shanahan, John Ashley Burgoyne in Ian Quinn. Oxford: Oxford University Press, 2022. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190945442.013.34>.
- Scott, John, in Gordon Marshall, ur. *A Dictionary of Sociology*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Slokan, Anja. »Didaktični pripomočki in glasbeno-didaktične igre pri pouku nauka o glasbi in solfeggia«. Magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, 2020.
- Snoj, Jurij, in Gregor Pompe. *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003.
- Stefanija, Leon, Vanessa Nina Borsan, Matija Marolt in Matevž Pesek. »History and Challenges of Digital Musicology in Slovenia«. V: *Musicology and Its Future in Times of Crisis*, uredila Dalibor Davidović in Jelka Vukobratović, 165–167. Zagreb: University of Zagreb, 2020.

- Strajnar, Julijan. *Citira: la musica strumentale in Val di Resia / instrumentalna glasba v Reziji*. Videm: Pizzicato; Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1988.
- Strajnar, Julijan. *Godčevske viže* (Folklorist). Ljubljana: ZKO Slovenije, 1989.
- Strajnar, Julijan. *Pritrkavanje*. Gramofonska plošča. Maribor: Obzorja; Ljubljana: Helidon, 1985.
- Šivic, Urša. »Etnomuzikološki pogled na haloško petje na tretko«. V: *Haloško petje na tretko*, uredila Urša Šivic, 17–29. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU; Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2017. <https://doi.org/10.3986/9790900901538>.
- Šivic, Urša. »Glasbenoteoretske možnosti petja na tretko«. *Glasnik SED* 57, št. 3/4 (2017): 43–54.
- Šivic, Urša. »Muzikološki vidiki spreminjanja umetne pesmi druge polovice 19. stoletja v ponarodelo«. *Traditiones* 32, št. 1 (2003): 95–115. <https://ojs.zrc-sazu.si/traditiones/article/view/11753>.
- Trampuš, Milan. *Godčevski priročnik*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacije Slovenije, 1993.
- Vrčon, Robert. »Izrazi ljudske glasbene teorije na Slovenskem«. *Traditiones* 20 (1991): 107–114. <https://ojs.zrc-sazu.si/traditiones/article/view/12103>.

Summary

MUSICAL NOTATION IN AMATEUR MUSIC AND ETHNOMUSICOLOGY IN THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES

In places where the Western European art music tradition is strongly present, the notion of musical notation is often associated narrowly with the notation of this particular musical genre. However, a broader view that also considers historical and cultural perspectives reveals the diversity and complexity of the development and existence of systems of musical notation. Ethnomusicologists have also found in their studies of the music of different cultures that the notational system for Western European art music does not help them sufficiently to notate and analyse the folk music they study. They have therefore developed individual notational methods, and nowadays computer-aided sound visualizations are also in use. This article offers an insight into the notational systems of instrumental and vocal music for the purposes of performance in amateur culture and transcription in ethnomusicology, with a focus on folk music in Slovenia.

It was the needs of musicians, teachers, collectors and researchers that shaped the use and also the complexity of written notation systems. In some cases, musicians have developed their own musical communication systems that closely match the characteristics of music, either via notation or via oral/written systems that help to memorize and perform certain pieces of music.

In the field of instrumental music, for example, instrumentalists use tablatures on string instruments that represent in graphical form the position of the strings and the place of pressure on them. A similar system, called *prijemni sistem* (adapted from the term *Griffschrift-System* used in Austria), is used by diatonic accordion players. In addition to this type of notation, many players, for example guitarists and diatonic accordion players, use numerical notation or alphabetical notation of chord names. The practice of bell chiming on church bells has developed very individual ways of notating music. These include alphabetical, coloured and numeric notation, as well as a mixture of standard notation and graphic notation, the latter primarily due to the need for more complex musical expression.

The practice of folk singing has changed considerably, especially since the 1970s, and the performance of folk songs has come closer in many parameters to the performance of music in other amateur cultural activities, especially, of course, in choral singing. But sheet music is still a rarity in the performance of folk songs. It is therefore not uncommon for singers to add aids to the lyrics in the form of various graphic signs to help them remember the melody. For example, singers of Georgian folk songs use lines under the lyrics to illustrate changes in the movement of the melody. In another instance, they use numeric notation to visualize the sequence of notes in the scale and sing the bass line. Similarly, singers of Albanian songs mark melodic ornaments at certain points with a curved line above the syllable. The harmonization of folk songs or the melodic progression of the bass line is often indicated by the position of the hand when learning songs. Elsewhere, singers use colour coding to distinguish harmonic functions and thus follow the changing harmonies. Verbal communication is the focus of interest for Slovenian ethnomusicologists. The naming of certain vocal parts, for example, reveals the role of the voices in the

song (lead singer, the third line above the bass, etc.). The letter system indicating pitches has been a common practice in the system of cataloguing folk songs in Slovenian ethnomusicology.

The reason why there are so many different notational methods in folk music or in amateur music in general is that individuals differ in their perception of sonic (musical) information. This also depends on their level of musical education, musical experience, memory etc. On the other hand, these notational systems are also very different from each other. Further, the same notational systems are also of interest to ethnomusicologists, who not only supplement standard notation with additional signs that improve the transcription of sounds, but also learn about the cognitive modes of perception and memory and the specific features of a particular type of music.