

*Publicistično delo Julijana Strajnarja se pne skozi štiri desetletja; njegov opus, ki šteje prek 150 enot, zajema različne zvrsti – članke, zbirke pesmi, radijske oddaje, ocene idr. V njih je izrazil vloge raziskovalca, folklornika in glasbenika ter njihovo prepletanje. Strajnarjevi prispevki tako na znanstveni kot na poljudni ravni razkrivajo njegove teoretske premisleke in metodološke pristope, predvsem pa njegovo paradigmatko razumevanje t. i. ljudske glasbe in njenih posamičnih pojavov.*

*Ključne besede: ljudska glasba, etnomuzikologija, ljudski instrumenti, ljudsko petje, izvirnost*

*The publicistic opus of ethnomusicologist Julijan Strajnar extends over four decades and comprises more than 150 works, including articles, song collections, radio broadcasts, reviews etc. The texts reflect the different roles that Strajnar played in the field of traditional music: those of researcher, arranger of traditional tunes and musician. Strajnar's texts demonstrate the scientific and applicative level of his methodological solutions and theoretical reflections, especially his paradigmatic understanding of traditional music and its individual manifestations.*

*Keywords: traditional music, ethnomusicology, traditional instruments, traditional singing, authenticity*

## PUBLICISTIKA JULIJANA STRAJNARJA IN NJEGOVI TEMATSKI SVETОВI

Življenje Julijana Strajnarja zaznamuje vrsta dejavnosti, tako umetniških kot raziskovalnih, in slednje me na tem mestu središčno zanimajo. Strajnarjevo raziskovalno delo je spodbudila zaposlitev v Glasbenonarodopisnem inštitutu leta 1964 (takrat še samostojen inštitut). Pogled v njegovo bibliografijo razkrije, da so bila področja njegovega delovanja tako številna in v posamičnih segmentih tako temeljna, da bi jih bilo treba obravnavati samostojno. Odločila sem se za podroben pregled Strajnarjeve poljudne, strokovne in znanstvene publicistike, seveda ob zavedanju, da je poleg znanstvenega in raziskovalnega dela to tesno povezano z drugimi njegovimi dejavnostmi: s skladateljskim delom za folklorne skupine, pevske zборе in druge ansamble, z delom za film in gledališče, s transkribiranjem, z urednikovanjem in s strokovnim svetovanjem.

Strajnarjeva dozdajšnja publicistična bibliografija se pne od članka »Steljeraja« iz leta 1964 do članka »Kaj bi s to ljudsko glasbo?« iz leta 2010. Med tema objavama je prek 150 prispevkov, s katerimi je Strajnar – tako v slovenskih kot v tujih publikacijah – posegel po vseh zvrsteh, saj je pisal poročila, recenzije, poljudne, strokovne in znanstvene članke, strokovne monografije, radijske oddaje, pesemske zbirke, sezname. Največ znanstvenih prispevkov je prispeval za zbornika *Traditiones* in *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* pa tudi za zbornike znanstvenih posvetov; strokovne in poljudne članke je objavljaval v *Glasbeni mladini*, *Trinkovem koledarju*, *Kmečkem glasu*, *Folkloristu* (pozneje *Folklornik*) in v radijskih oddajah *Slovenska zemlja v pesmi in besedi*.

## STRAJNARJEVA OPREDELITEV LJUDSKE GLASBE IN UPORABLJENO IZRAZJE

Polje raziskovanja, v katerem je Strajnar deloval, je poimenoval<sup>1</sup> z izrazi:

etnomuzikologija, zanj sinonimno tudi glasbeno narodopisje in etnomuzikološko področje (Strajnar 1997b: 35), raziskovalca področja pa je označil z izrazoma etnomuzikolog in glasbeni narodopisec (1984b: 168, 1987c: 255, 1997b: 35–36). Z razmeroma enoznačno terminologijo in definicijo je ustvaril jasen in varen okvir lastnega etnomuzikološkega raziskovanja oz. polja, ki naj bi ga etnomuzikolog obravnaval:

Nam, etnomuzikologom je jasno, kaj raziskujemo /.../. Mi kot etnomuzikologi ne moremo vzeti vse[ga] pod eno kapo: od Dubravke Tomšič do tistega pastirčka, ki piska na travo, delavca, ki si žvižga popevko za strojem ali študenta, ki je navdušen nad punk ansamblom in se spakuje v angleščini. (Strajnar idr. 1978c: 41)

S tem ni le usmerjal pozornosti na posamičnosti, temveč je ustvarjal neprepustnost polja raziskovanja, kar je razvidno tudi iz naslednje opredelitve:

Za glasbeno narodopisje na primer velja, da je treba zbrati gradivo, ki ima zvezo z ljudsko glasbo: ljudske pesmi, glasbila, zapise o godcih in godčevstvu, navadah in šegah in seveda tudi o plesih. (Štefanec 1991: 30)

Okvir polja raziskovanja, torej t. i. *ljudska glasba*,<sup>2</sup> je ostal v celotnem Strajnarjevem opusu nespremenjen, kar izraža tudi nespremenjena raba izrazja:

ljudska glasba in slovenska ljudska glasba (Strajnar 1972: 25, 1981b: 11, 1987a: 48, 1990a: 105); ljudsko petje, ljudska pesem in slovenska ljudska pesem (1981b: 12, 15; 1981a: 317; 1990a: 100–101); glasbena folklor (1984d: 71), domača glasba, domača pesem in domača ljudska pesem (1981b: 14, 1981a: 318); ljudska ustvarjalnost in ljudska glasbena ustvarjalnost (1981a: 317); ljudsko izročilo, ljudsko glasbeno izročilo, pevsko in godčevsko izročilo, slovensko ljudsko glasbeno izročilo in domače izročilo (1983b: [1], 1983a: 27, 1988b: 89); ljudska glasbena umetnost in slovenska ljudska glasbena umetnost (1981a: 317, 1985b: [2]); glasbena dediščina in ljudska glasbena dediščina (1979c: [1], 1981a: 317); ljudska glasbena kultura (1988b: 83).

Ustaljenost je prepoznati tudi v zvezi s pridevnikom *ljudski*:

tradicionalne ljudske glasbene oblike (Strajnar 1984c: 52); ljudski umetniki (1991: 96);

<sup>1</sup> V nadaljevanju navajam le glavna – navadno najzgodnejša – dela, v katerih je Strajnar uporabil omenjene termine, ob tem pa so zaradi boljše preglednosti termini z enakim pomenom združeni.

<sup>2</sup> V tem kontekstu je pojem ljudska glasba mišljen kot zbir glasbenih praks preteklosti pretežno ruralnega prebivalstva.

ljudski glasbeni pojav in slovenski ljudski glasbeni pojav (Prav tam); ljudska glasbena ustvarjalnost (1979c: [1]; 1992: 25); ljudsko glasbeni motiv in ljudska glasbena motivika (1994: 203–204), ljudsko glasbeno izražanje (Planinc 1984: 15).

Raba etnografskega sedanjika je bila dolgo stalnica vsakokratnih interpretacij ne le etnologov, temveč tudi etnomuzikologov; v številnih premisah gre za »ideološki konstrukt« (Muršič 2004: [1]) na normativni ravni, ki bi se mu morali zoperstavljati s ponotranjeno, zavestno samokorekcijo. Časovna neskladja najdemo tudi v Strajnarjevih interpretacijah glasbenih pojavov, iz česar seveda izvirajo tudi njegove definicije. V oblikovanju definicij za ljudsko glasbo, ljudske pevce in ljudske godce se je skliceval na že poznane definicije Zmage Kumer in Valensa Voduška.<sup>3</sup> Leta 1984 je definicijo ljudske glasbe zasnoval s temi besedami:

Ljudska glasba /.../ predstavlja tisti del glasbene kulture (lahko je delo posameznika, redkeje skupine in živi v neki skupnosti), ki je v ustvarjanju, prevzemanju ali izvajanju oziroma poustvarjanju pretežno podzavestna, spontana, instinktivna in zato improvizatorična dejavnost za razliko od pretežne zavestne, šolane, organizirane in fiksirane dejavnosti v umetni glasbi. Ljudska glasba je tudi bistveni del skoraj vseh šeg in navad, bistveni sestavni del kulture neke etnične skupine bodisi za preteklost, sedanjost in bržkone tudi za bodočnost. (Strajnar 1984e: 1–2; prim. Kumer 1996: 13–14; Vodusek 1959/60: 10)

Leta 1985 je tej, v osnovi sicer povzeti definiciji, dodal še svoje ugotovitve, ki so se mu zdele pomembne za opredelitev ljudske glasbe:

Ljudska glasba oziroma ljudska pesem katerekoli etnične skupine uporablja nekatere sheme, stalne formule, ki pa lahko variirajo in se spreminjajo, toda tako in zato, da ostaja »umetnost vseh« na ta način, da se vsakokratna variacija, varianta prilagaja vsem, neskončno velikemu številu individualnih osebnosti in značajev. Ljudska glasba, ljudska pesem ravno s takim variiranjem tudi dokazuje svojo trdoživost in svojo visoko raven umetnosti. (Strajnar 1985a: 27, 1988b: 84, 1990b: 23)

Opredelitve seveda izražajo sočasne poglede in stališča znanosti, pomanjkljivost Strajnarjevih pa je, da definicije t. i. ljudske glasbe in sorodnih generičnih pojmov praviloma niso bile podvržene ponovnim premislekom v novih znanstvenih in družbeno-kulturnih kontekstih. V času Strajnarjeve raziskovalne aktivnosti, ki se pne od sredine 60. do sredine 90. let, je ljudska glasba seveda doživljala fenomenološke spremembe: v definicijah ljudske glasbe, ki se še danes pogosto uporabljajo kot odločilne, torej že v času, ko so nastale

<sup>3</sup> Navezovanje na definicije Zmage Kumer in Valensa Voduška se prvič pojavi v Strajnarjevem članku iz leta 1978 (Strajnar 1978b: 6) in se potem kontinuirano ponavlja v poznejših delih (prim. 1981b: 11, 1985a: 26–27, 1988b: 83–84).

(konec 70., začetek 80. let), niso odsevale fenomenologije pojavov: razpoka med definicijo in označenim pojavom je vedno bolj podlegala sindromu etnografskega sedanjika.

Leta 1992 je tako Strajnar še vedno pisal v sedanjiku, na primer: da se poje ob »najrazličnejših priložnostih«, med drugim ob svatbi, ob koncu skupnih opravil, kot so ličkanje koruze, koline, 'likof', vahtanje pokojnika (1992: 23–24); da je ljudska pesem »brez umetelnih pohitevanj, v kolikor ne vplivajo pevske manire zborovskega načina petja; da tako imenovane interpretacije, prednašanja pesmi, ki naj bi se recimo opirala na besedilo, ne zasledimo« (1981b: 12). Leta 2001 je ponovil ugotovitve iz leta 1981, v katerih med drugim pravi, da »pevke in pevci pojo zase, ne za publiko«, da se nikoli »vnaprej ne porazdelijo po glasovih« in sicer se po glasovih porazdelijo tako, da »bo pesem zvenela v večglasju, navadno v triglasju /.../, ponekod pa tudi v 4-, 5-glasju« (Prav tam).

Navedki se nanašajo na čas, ko so se omenjena dela, šege in navade ter petje, povezane z njimi, opuščale oz. bile podvržene intenzivnemu spreminjanju, prav tako pa se je začela spreminjati funkcija ljudskega petja in s tem večšina ter kakovost večglasja. Gre za čas, ko so tehnični mediji in sočasni glasbeni žanri opazno zaznamovali podobo ljudske glasbe in ko je že obstajala inštitucija organiziranih pevskih in godčevskih skupin<sup>4</sup> kot avtonomna praksa s svojevrstno fenomenološko podobo. Zato trditve, ki jih je Strajnar zagovarjal tudi v knjigi *Rožmarin* (1992) – ki je ena najsplošneje uporabljenih zbirk –, v marsičem ne bi vzdržale sočasnega empiričnega preverjanja. Na drugi strani je prav Julijan Strajnar – med etnomuzikologi najintenzivneje – z raznimi zbirkami in neposrednim institucionalnim delovanjem z organiziranimi skupinami vplival na krepitev intenzivnega institucionaliziranega folklorizma, v času, ko se akademska etnomuzikologija še ni opredelila do pojava glasbenih in drugih folklorizmov.

Za razloček od večine segmentov ljudskega petja je Strajnar mestoma upošteval tudi sodobno stanje pojavov, in sicer v primeru fantovskega petja, ki se »žal zgublja« (Strajnar 1992: 27), nadalje je opozoril na v sodobnem času »poenostavljanje« »starejšega« mešanega taktovskega načina  $3/4 + 2/4$  v 2-četrtnski taktovski način (1987c: 257) in da »postaja tempo igranja vedno hitrejši« (Prav tam).

Kontekstualizacija ljudske glasbe je bila v premislekih tedanjih etnomuzikologov redka, tako tudi pri Strajnarju redko najdemo iskanje vzročnih in posledičnih povezav med ljudsko glasbo in njenim širšim, sodobnim (glasbeno-)kulturnim in družbenim kontekstom. Eden takih Strajnarjevih sklicev se glasi: »Ustvarjanje in gojenje lastne glasbene dediščine podlega vedno bolj najrazličnejšim vplivom radia, televizije, gramofonskih plošč, kaset itd.« (Strajnar 1972: 25; več v poglavju Kritika popularne glasbe).

<sup>4</sup> Od leta 2003 se je pri Javnem skladu RS za kulturne dejavnosti uveljavilo poimenovanje *pevec ljudskih pesmi* in *godec ljudskih viž* (Šivic 2014b: 53), ki upošteva tudi poustvarjalni vidik.



Julijan Strajnar med terenskim snemanjem na Ludranskem vrhu, 1977 (Arhiv Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU).

## GLASBA KOT KONSTITUTIVNI ELEMENT ETNIČNEGA

Ena izmed tem, okoli katerih se vrti Strajnarjevo razumevanje ljudske glasbe, sta pojem *etničnega* in opredelitev vzajemnega odnosa, v katerem naj bi glasba determinirala etničnost in hkrati etničnost determinirala glasbo. Pojem *etničnega* naj bi opredeljeval ljudsko glasbo določene etnične skupine, kot npr., da je slovenska ljudska glasba »nedvomno posebna kulturna vrednota, značilna za posamezno etnično skupino in je morda poleg jezika najizrazitejše sredstvo za pojasnitev in opredelitev etnične identitete« (Strajnar 1986c: 553). Po Strajnarjevem razumevanju so etnične značilnosti glasbe na eni strani element opredelitve posamične etnične skupine (1987c: 260, 1996: 47–50) in so uporabne kot »sredstvo za pojasnitev in določitev etnične podobe« (1984e: 1–2), na drugi strani pa so element razločevanja od drugih.

Že leta 1979 se je Strajnar v premišljanju o ljudski glasbi in o pomenu etnomuzikološke vede navezal na teorijo o genetičnem izviru: »Eno od najbolj vznemirljivih vprašanj človeka, pa naj živi kjerkoli na zemlji, je: kakšni smo, kdo smo?« (Strajnar 1979b: 15), saj naj bi etnomuzikologija dala »zadovoljive odgovore na taka in podobna vprašanja« (Prav tam). Ob vprašanju, kateri so za identiteto Slovencev osrednji glasbeni elementi, je Strajnar navedel »izredno razvito in priljubljeno večglasje« in petdelnost v ritmu (1985a: 35), rezijansko dvoglasno petje z bordunom, v polju instrumentalne glasbe pa nekatera ljudska

glasbila (1990c: 232, 1996: 47–50). Med slednjimi je največ pozornosti namenil diatonični harmoniki, ki je »naša slovenska posebnost in brez nje si slovenske instrumentalne glasbe od začetka 20. stol. do danes sploh ne moremo misliti« (1984a: 23).

Še intenzivneje kot z diatonično harmoniko se je Strajnar ukvarjal s fenomenom pritrkavanja, ki ga je utemeljeval v teoriji slovenske etnične posebnosti, in zapisal, da je to »ljudska glasbena umetnost, ki je značilna za slovensko etnično ozemlje« (Strajnar 1985b: [2], 1990a: 102; več v poglavju Raziskovanje inštrumentalne glasbe). Nasploh pa je postalo pritrkavanje eno izmed polj Strajnarjeve znanstvene (pa tudi javne) obravnave, ki je – hoteno ali nehoteno – promovirala pritrkavanje kot »slovensko posebnost«, izvzeto iz nadnacionalnega in širšega kulturnega konteksta (več Kovačič 2014a: 30).

Še eno polje, na katerem je Strajnar utemeljeval teorijo etnično posebnega, je vprašanje kolektivnega in individualnega v slovenski ljudski glasbi. Za to je uporabljal izraze:

kolektivno, individualno; individualni kolektivizem, kolektivni individualizem (Strajnar 1990a: 100, 2000: 80).

Teorijo je utemeljil na razmerju individualno–kolektivno, ki ga definira prilagajanje individuuma konsenzualno, kolektivno sprejetim vzorcem. Tako večglasno petje kot pritrkavanje delujeta po načelu koherentnega sodelovanja posameznikov v skupinskem muziciranju, npr. petju, pri čemer se »individualno in hkrati kolektivno delo /.../ podreja individualni in kolektivni glasbeni predstavi o določeni pesmi« (Strajnar 1990a: 100).

Teorijo o kolektivnem–individualnem je Strajnar ponudil tudi za primer 'nespreminjanja' rezijanske glasbe: sicer nekonsistentno je postavil, da glasbenika kot posameznika definirajo kolektiv in njegovi kulturni vzorci, hkrati pa posameznik kot individualist vpliva na kolektivno s svojimi improvizacijskimi elementi in inovacijami. »Kako je mogoče, da je rezijanskemu godcu – in seveda poslušalcem, plesalcem – ta [njihov] način igranja violine dovolj?« (1988a: 29). Po njegovem razumevanju naj bi se individualna godčeva glasbena predstava (Nav. delo: 30) podrejala kolektivni predstavi o domači glasbi (Prav tam). To je podkrepil tudi z empiričnimi primeri in ugotovil, da se v rezijanski glasbi novosti v tehniki igranja in posledično slušnem rezultatu uveljavljajo skoraj neopazno, zato naj bi bila »predstava o domači glasbi /.../ pomembnejša od godčeve nove tehnike igranja in morebiti 'novejše' melodije« (Nav. delo: 31).

## OPREDELJEVANJE NASPROTIJ IZVIRNO–TUJE, STARO–NOVO

Pridevnik *izvirno* je še ena od stalnic Strajnarjevega razumevanja ljudske glasbe, ki se pojavlja v naslednjih besednih zvezah in s sopomenko *avtentično*: izvorna ljudska umetnost (Strajnar 1984c: 53); posnetki izvorne ljudske glasbe in izvorni posnetki (1979c: [1], 1983b: [1]); izvorni ljudski godci, plesalci in pevci (1975: 21), izvorna ter dokumentarna oblika (1992: 19), avtentična ljudska glasbena umetnost (1984c: 53), avtentična ljudska glasba (1981a: 317–318), avtentični posnetek pesmi s terena (Nav. delo: 318).



Julijan Strajnar med snemanjem pritrkavanja, Doljni Marsin, 1975 (Arhiv Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU).

Strajnarjev zapis, da je »ljudska vokalna dediščina« s transkripcijami predstavljena v »izvirni ter dokumentarni obliki«, kaže, da izraza razume sinonimno (1992: 19), saj je beseda *izvirno* na primer dodatno okrepila pomen zvočnih izdaj Glasbenonarodopisnega inštituta, ki je objavljala dokumentarne, torej *izvirne* posnetke (1979c: [1]). Če pojem *izvirno* postavlja izhodiščno pozicijo Strajnarjevega vrednostnega sistema, pa mu kot nasprotje postavlja izraz *tuje*: tako je, na primer, igranje kontrabasa na način pizzicato »neumestno in nepotrebno ter tuje našemu godčevskemu izročilu« in priredbe ljudske glasbe naj ne bi imele »nam tujih harmonij« (1986b: 12).

Strajnarjeva vloga prirejevalca ljudskih pesmi in inštrumentalnih viž je potekala vzporedno z njegovim raziskovanjem, vendar se v okviru tega prispevka ne želimo ukvarjati z njegovim skladateljskim odnosom do ljudskega, temveč z njegovim vrednotenjem načina skladateljskega prirejanja in odnosa do prirejanega gradiva, kakor ju razkrivajo njegove objave in v njih uporabljano izrazje: priredba (Strajnar 1984c: 53); preoblikovanje (Prav tam); prirejanje (1972: 25); preoblikovanje, preoblikovane predstavitve, prirejevalec, preoblikovalec, ustvarjalec (1986c: 554); prilagajanje tradicionalnih oblik sodobnemu odrskemu izvajanju (Nav. delo: 555).

Ljudsko glasbo, uporabljeno za umetniške namene, Strajnar razume kot gradivo, ki je *izvirno, avtentično*, »nekaj statičnega, fiksnega brez razvojne dimenzije« (Vodušek 1959/60: 10), nekaj, kar je edina spoznavna oblika in ne le eden izmed položajev razvoja segmenta izročila, ki ga je v določenem trenutku ujela snemalna aparatura terenskega raziskovalca. Kritiko umetniškega poseganja v *izvirno* obliko je Strajnar prvič izrazil v primeru etnografskega filma, ko je menil, da je preveč »čutiti roko režiserja, scenarista in snemalca« (Strajnar 1964a: [8]). Seveda pa je bila njegova kritika zlorabe *izvirnosti, avtentičnosti* izrazitejša, ko je šlo za kompozicijske posege v ljudsko glasbo. Tako je v enem primeru priredbe ocenil kot »bolj ali manj uspele«, za ljudske pesmi, uporabljene v nekaterih priredbah, pa, da so vedno eni in isti, »obrabljeni« primeri (1969: 5). Predvsem je bil kritičen do nesorazmernosti med pretirano skrbnostjo avtorjev za besedilo ljudske pesmi oz. narečje in nasprotno toliko manjšo pozornostjo glasbenim parametrom ljudske pesmi in ljudskega petja.

Strajnar je vseskozi zagovarjal jasno profilirano predstavo o »izvirni glasbeni obliki naše ljudske pesmi« (Strajnar 1969: 5) in s tem tudi za predstavo o načinih priredb. Za ponazoritev nepravilnih načinov predstavljanja 'izvirne ljudske glasbene umetnosti' je uporabil izraze, kakršni so: samovoljno preoblikovane tradicionalne oblike do neprepoznavnosti, izkrivljeno prilagajanje (1984c: 53); samovoljno preoblikovane, potrjene tradicionalne oblike, potvorjene tradicionalne oblike, preoblikovane tradicionalne oblike in koreografi, prirejevalci (1986c: 554–555). Predložil je celo, da bi »tako preoblikovane predstavitve morali imenovati z drugim imenom, saj ne predstavljajo več izvirne ljudske umetnosti, značilne za določeno okolje in čas, pač pa nekaj, kar živi v predstavi tega ali onega prirejevalca, preoblikovalca oziroma ustvarjalca« (1984c: 53). Strajnar je razumel raven »predstavitev tradicionalnih oblik na odru« (1986c: 554) oz. »sodobno odrsko izvajanje« (1984c: 52) kot novo, samostojno obliko, s samostojnimi zakonitostmi in načini razvoja, saj so »nekatero



preoblikovane tradicionalne oblike manjšega območja že postale sinonim in nadomestilo ljudske umetnosti za večje zaključeno etnično območje» (Nav. delo: 53).

Skladno s predstavljenim stališčem je ločil tudi med *dobro* in *slabo* kompozicijsko uporabo ljudske glasbe:

Pri mojem »prepričevanju« zagovarjam stališče, da pri naslanjanju na ljudsko glasbo naj ne gre zgolj za bolj ali manj umetelno harmonizacijo ali citiranje kakega ljudsko glasbenega motiva, pač pa naj bi bila ljudska glasba podlaga ali navdih za skladateljevo izvirno ustvarjalno delo. (Strajnar 1994: 203)

Nova dela naj bi bila svobodno izoblikovana, s prosto uporabo vseh glasbenih sredstev in sodobne snemalne tehnike, upoštevajo naj le, kolikor je mogoče, vse značilnosti slovenske ljudske glasbe. (Strajnar 1972: 25)

Če je iz teh navedkov še moč razbrati svobodomiselnost držo, pa Strajnar drugače ni skrival obžalovanja zaradi spremenjenih podob *izvirne* ljudske glasbe – naj gre za objektivne razloge, kot sta spreminjanje ali »zamiranje« kulture, ali pa za umetniške posege: »Koreografi in prirejevalci ponujajo različnim skupinam svoje izdelke, ki često nimajo skoraj nič skupnega z izvirno obliko ljudskega glasbenega izročila določenega območja« (Strajnar 1984c: 53).

## KRITIKA POPULARNE GLASBE

Strajnar v kritiki narodno-zabavne glasbe oz. kar na splošno popularne glasbe, ki je navadno negativna, ni (bil) osamljen. To je (bila) razmeroma splošnoveljavna drža etnomuzikologov in folkloristov in so jo v preteklosti presegli le redki (več Kovačič 2014b: 14–15).<sup>5</sup> Strajnarjev odnos do narodno-zabavne glasbe je utemeljen na jasni tridelni razdelitvi glasbe na umetnostno, ljudsko in popularno. Ker je šlo za glasbene pojave, ki ne sodijo v njegov osebni vrednostni okvir, je poimenovanjem pogosto dodal besedno zvezo *tako imenovani* (tudi *t. i.*) ali pa izraz postavil med narekovaja: narodno-zabavna glasba, tako imenovana oz. t. i. narodnozabavna glasba (Strajnar 1981a: 318, 1985a: 37, 1987d: 599); zabavna glasba (1981a: 318, 1987d: 599); »narodnozabavna« viža, tako imenovana narodnozabavna viža in tako imenovana narodnozabavna pesem (1981a: 317, 1987d: 599); tako imenovani narodnozabavni ansambli (2002a: 135).

Našteti izrazi in njihov način postavitve v dvoumni pomen razkrivajo Strajnarjev vrednostni odnos do obravnavane glasbe. Odnos je navadno utemeljil na perspektivi razmerja med ljudsko in popularno glasbo, tj. poligon vrednotenja, in sicer na naslednjih opozicijah:

<sup>5</sup> Sodobnika Zmaga Kumer (1978) in Valens Vodusek (1979) sta v svojem raziskovanju nakazala nujnost obravnave fenomena narodno-zabavne glasbe, Kumrova jo je v nekaj segmentih tudi upoštevala v primerjalni študiji o godčevstvu in sodobnih instrumentalnih ansamblih (Kumer 1978).

*staro–novo/moderno:*

Zanimivo je tudi, da v repertoar Pačanov še niso prešle novejše, modernejše pesmi kakor tudi ne razne šolske pesmi /.../. Mlajši rod Pačanov sicer pasivno pozna nekatere popevke in tako imenovane narodno-zabavne pesmi, vendar navadno ne zna njihovih besedil in nam jih tudi nikoli [med terenskim snemanjem v letih 1976 in 1977] niso zapeli.« (Strajnar 1987d: 599)

*izvirno–neizvirno:* Pačani so »sprejemljivi predvsem za izvirno ljudsko in novejšo narodno-zabavno glasbo« (Strajnar 1987d: 586) ter

*domače–tuje:* »Mlajši znajo poleg tujih, novejših plesov samo še polko in valček.« (1985a: 33).

Če je narodno-zabavna glasba največkrat vrednostni protipol t. i. ljudski glasbi, se ji, sicer redko, pridružijo tudi izrazi iz popularnoglasbenega segmenta, kot so popevka (Strajnar 1981a: 317), popevkarska melodija (1997a: [5]), lahka (1972: 25) in zabavna glasba (1987d: 582). Strajnarjevo izhodišče o hrupnem džuboksu, »ki neusmiljeno polni naša ušesa predvsem z uvoženo, 'moderno', zlasti pa hrupno glasbo,« se je prvič pojavilo leta 1979 (1979d: 16) in ostalo stalnica njegovih glasbeno-estetskih nazorov.

Kritiki popularne, natančneje narodno-zabavne glasbe se pridružuje tudi Strajnarjeva kritika medijev in konteksta sodobnosti.

Narodnozabavna glasba je le posebna zvrst lahke glasbe, ki ima pravico obstajati, če je dobra; pomeni enega od glasbenih izrazov našega časa, ne more in ne sme pa nadomestiti ljudske glasbe (Strajnar 1972: 25).

Pri tem je umanjalo objektivno opazovanje inovacij kot konstitutivnega dela dinamike sprememb in preoblikovanj ljudske glasbe. Podoben vidik najdemo tudi v zapisu:

Že od prvih povojnih let pa do danes nas preplavljajo modne popevke zabavne glasbe, narodno-zabavna glasba itd., ki je s pomočjo RTV, plošč in kaset ter filma na svojevrsten način »uniformirala« našo glasbeno predstavo, zavest in okus. (Strajnar 1979d: 16, 1992: 29)

## INTERPRETACIJE LJUDSKEGA VEČGLASNEGA PETJA

Ena izmed tematik, ki jih je Strajnar podrobneje obravnaval (poleg rezijanske glasbe, pritrkavanja, ljudskih godcev), je ljudsko petje (Strajnar 1985a: 35, 1987b: 17). Pri tem je uporabljal naslednje izraze: ljudska vokalna glasba, vokalna glasba, ljudsko petje, ljudska vokalna dediščina in ljudska pevška glasbena ustvarjalnost (1981b: 12, 1990a:

100, 1992: 19); večglasno petje, ljudsko večglasno petje, ljudsko večglasje, večglasni način petja in večglasje (1990a: 100, 103, 1995b: 15); ljudski način petja in stil petja (1981b: 12).

Strajnar je poudarjal značilnosti in posebnosti ljudskega petja v svojem celotnem raziskovalnem opusu; prav te pa razkrivajo tiste poudarke, ki uokvirjajo tudi njegov vrednostni sistem, na primer petje rubato, glasno petje (Strajnar 1985a: 35), petje brez interpretacije (2000: 82) oz. brez agogičnih in dinamičnih posebnosti (1985a: 35). Prav tako naj bi Slovenci sloveli »kot vneti in dobri pevci s kar 'prirojenim' občutkom za večglasje« (1990a: 100), če pa prisluhnemo izvedbi tistih, ki ne sodijo v pozitivistično utemeljeno predpostavko, pa prepoznamo (tudi) hitro petje, petje z interpretativnimi vnosi in tudi precej intonančno in estetsko nezadovoljivega petja (Šivic 2014a: 49–50).

Načine petja, ki se razlikujejo po pokrajinah, je označil kot »ljudski glasbeni izrazi« (Strajnar 1985a: 35). Njegov odnos do ljudskega petja, predvsem do umetnosti večglasja, je bil pozitivističen, kar je okrepil z rabo etnografskega sedanjika. Tako je tudi v svojih poznih delih vztrajal pri trditvah, kakor na primer: »Na celotnem slovenskem ozemlju (z izjemo Prekmurja, Bele krajine in Rezije) se poje pretežno triglasno« (2000: 83). Enako je bil z vidika časovne nedoločljivosti in relativizacije brez upoštevanja posamičnih ali splošnejših sočasnih pojavov kritičen do enoglasnega petja, saj naj se skoraj nikoli ne bi zgodilo, »da bi se v večji družbi spontano prepevalo v en glas (unisono)« (1987b: 17). Teza »Trije Slovenci – to je kvartet« (Prav tam) podkrepi trditev, da naj Slovenci ne bi poznali enoglasja, pa vendar v današnji odsotnosti večšine spontanega petja ne vzdrži kritike (Šivic 2014a: 50–51).

## RAZISKOVANJE REZIJANSKEGA GLASBENEGA IZROČILA

Rezija in njeno glasbeno izročilo (sta) pomeni(la) Strajnarju – tako kot nekaterim njegovim sodobnikom (npr. Milko Matičetov, Mirko Ramovš) – prostor fascinacije. Še toliko bolj kot za mlajše raziskovalce je to razumljivo za tiste, ki so bili v središču dogajanja oz. navzoči pri dokumentiranju nesnovne kulturne dediščine v Reziji v 60. in 70. letih 20. stoletja.

Strajnarjev prvi članek o Reziji je bil kratek prispevek v *Glasbeni mladini* leta 1980 (Strajnar 1980: 11), poglavja o rezijanski glasbi pa je vključil v številne članke, ki sicer obravnavajo druge tematike.<sup>6</sup> Navadno je uvodne stavke k besedilom o rezijanski glasbi zasnoval kot slikovite orise rezijanske pokrajine: »Rezija je lepa gorska dolina v zahodnih Julijskih Alpah na italijanski strani, nad katero kraljuje mogočna gorska kaninska skupina« (1997a: [4]). Poudarjanje narave, ki se deloma navezuje na močno sled narave v rezijanskem

<sup>6</sup> Prim. »Glasbeno izročilo v Reziji« (Strajnar 1985a: 33–35), »'Na tretko, na četrto'« (1987b: 17), »Slovenske ljudske pesmi« (1995b: 15), »Glasbena spremljava plesa na Slovenskem« (2004: 195–196).



Julijan Strajnar med terenskim snemanjem na Ravanci v Reziji, 1974 (Arhiv Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU).

pesemskem in pripovednem izročilu, je ob številnih ponovitvah ustvarila oz. utrdila predstavo o posebni pokrajini, ki je sčasoma dobila mitske razsežnosti,<sup>7</sup> hkrati pa utrjevala model, ki temelji na paradigmi geografskega determinizma.

Znanstvena monografija *Citira. Inštrumentalna glasba v Reziji* iz leta 1988 je Strajnarjevo osrednje in najcelovitejše delo. Je rezultat natančnega raziskovanja z metodami opazovanja in pogovora. Ker je Julijan Strajnar sam violinist, je pri empiričnem raziskovanju lahko dobesedno sodeloval z lastno udeležbo. Zato je lahko veliko bolj analitično poglobljeno primerjal zgradbo *citire* in *bunkule* s »klasičnima« violino in violončelom ter tehniko igranja rezijanskih godcev s tehniko izobraženih violinistov: držo violine, loka, leve in desne roke, telesa, uglasčevanje, tehniko igranja, način lokovanja (Strajnar 1987c: 255–259, 1988a: 28–29). V monografiji je zbral narečna poimenovanja delov inštrumentov, načinov igranja, viž, etnomuzikološko analizo pa je poglobil z metro-ritmično in melodično analizo inštrumentalnih viž in z objavo transkripcij.

Tako kot nekatera druga področja Strajnarjevega raziskovanja je tudi Rezija prostor superlativnih vrednotenj, s katerimi je predstavljal rezijansko izročilo kot homogeno, neprepustno enoto, ki je s časovne perspektive neodzivna na družbene in kulturne spremembe:

Citira in brunkula sta edina instrumenta, ki ju Rezijani uporabljajo. Obenem je ta instrumentalni sestav edina možna spremna glasba k plesu. Tako kot sta samosvoji pesem in instrumentalna glasba, tako je tudi ples posebnost zase. Rezijani poznajo in plešejo pravzaprav samo en ples – rezijanko. (Strajnar 1985a: 34)

Po Strajnarjevih besedah so v Reziji do danes ohranili homogeno arhaično kulturo v ljudski glasbi in narečju, tam naj bi bilo ohranjeno »najstarejše slovensko narečje sploh« in folklorne vsebine naj bi bile ohranjene »v skoraj nespremenjenem načinu, v živi obliki, pri starejših in mladih«. (Strajnar 1997a: [4])

Rezijani so, po Strajnarjevem prepričanju, »skozi stoletja do danes ohranili svoje samobitne kulturne značilnosti« (Strajnar 1997a: [4]), »njih petje je še vedno prvinsko, pesmi in način dvoglasnega petja z bordunom kažejo na prastaro poreklo« (1985a: 33). Po pomenu je izrazu *starinsko* podobna Strajnarjeva raba pojma *arhaično*: »V nekaterih pripovednih pesmih so ohranjene arhaične redkosti« (1997a: [4]), ali celo *primitivno*: »V njih [pripovednih pesmih] je ohranjen najbolj primitiven način petja epskih pesmi« (Prav tam).

Rezijanska ljudska glasba ima za Strajnarja v okolju skladateljskega prirejanja posebno mesto. Medtem ko transkripcije »osredneslovenskih« plesnih viž po njegovem razumevanju za prirejanje niso zavezujoče (Strajnar 1986b: 11), pa to ne velja za rezijansko instrumentalno glasbo, ki je

<sup>7</sup> Pozitivni (tudi turistični) učinki tega se kažejo v mednarodni prepoznavnosti Rezije kot posebnega geografskega, jezikovnega in kulturnega prostora.

tako samosvoja in taka izrazita posebnost, da bi bilo neumestno kakorkoli jo spreminjati ali ji dodajati druga glasbila. Zato naj bi jo igrali samo tako, kot je zapisano /.../, to je na violino in mali bas (oziroma violončelo). (Strajnar 1986b: 11)

Okvir Strajnarjevega razumevanja je – kot razkriva ta prispevek na več mestih – izrazito pozitivističen, vendar je pri raziskavah rezijanske glasbe še opaznejši kakor pri drugih področjih raziskovanja. Stalnica Strajnarjevih člankov je prezir do novodobnih medijev kot stimulatorjev sprememb v izročilu, a

prav nerazumljivo je, kako so mogli [Rezijani] ohraniti tako pristen in svojstven glasbeni izraz. Tudi v to odmaknjeno dolino je prodrla televizija, glasbeni avtomati z najnovejšimi popevkami na ploščah, a ko se oglasi citira, utihnejo plošče, moderni svet se umakne. (Strajnar 1985a: 35, 1997a: [5])

Seveda pa Rezija ni edina pokrajina na Strajnarjevem etnomuzikološkem popotovanju. Zaradi inštitutskega terenskega dela je namreč pozornost namenil tudi ljudski glasbi Krasa (Strajnar 1978a), Porabja (1979c, 1989a), Koroške (1983b, 1999), Beneške Slovenije (1977, 1995a).

## RAZISKOVANJE INŠTRUMENTALNE GLASBE

Strajnarja so še posebej zanimala inštrumentalna ljudska glasba in glasbila; tudi zato, ker je bil sam poklicni violinist, se je inštrumentalni glasbi lahko posvetil z večjo natančnostjo in radovednostjo. Obravnaval jo je z naslednjimi izrazi: instrumentalna glasba, ljudska instrumentalna glasba, ljudska inštrumentalna glasba in godba (Strajnar 1964b: 4, 1975: 21, 1986a: 4, 1987c: 255), za inštrumente pa: glasbilo, glasbilo – inštrument, ljudsko glasbilo, ljudski inštrument, godčevski sestav (1975: 21, 1985a: 32, 1986d: 139).

Podobno kot rezijanski *citiri* se je posvetil tudi violini v slovenski ljudski glasbi (Strajnar 1996) in diatonični harmoniki (1984a, 1986a, b). Slednjo je štel za eno izmed posebnosti, ki *etnično* opredeljuje slovensko ljudsko glasbo. V njegovi znanstveni interpretaciji je zaznati neupoštevanje časovno in prostorsko vzporednih glasbenih pojavov, saj v eni od trditev pravi:

Naši ljudski godci igrajo izključno na diatonične harmonike, ki so drugod malo v rabi oziroma sploh neznane. /.../ Po zadnji vojski so se kajpada razširile tudi kromatične, predvsem klavirske harmonike, ki pa jih naši ljudski godci niso sprejeli in jih ne uporabljajo. (Strajnar 1984a: 22, 1985a: 33)

Tudi obravnava glasbenega repertoarja v smislu, da »na to [diatonično] harmoniko ni mogoče igrati modernih viž, tudi ne 'narodno zabavnih', čeprav nekateri godci poskušajo«



Julijan Strajnar med predavanjem v Ljubljani, 2011 (Arhiv Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU).

(Strajnar 1984a: 22), ne bi vzdržala nepristranskega razumevanja sočasnih glasbenih praks, tudi narodno-zabavne glasbe.

V članku z naslovom »Raziskovanje glasbil in instrumentalne glasbe« iz leta 1986 je vademekum raziskovanja ljudskih glasbil in ljudske instrumentalne glasbe, opis metode, vprašanj in zanimanj, ki razkrivajo Strajnarjevo poglobljeno in natančno raziskovalno delo (Strajnar 1986d). Verjetno je prvi (in do zdaj skoraj edini) etnomuzikolog, ki se je zavedal, da je ljudska instrumentalna glasba zapostavljena in, da bi jo »bolje poznali in razumeli /.../, bi morali dokumentirati, preučiti, zapisati ne samo melodijo in ritem, pač pa tudi npr. prstni red, lokovanje, menjave pozicij, vibrato itn.« (1987c: 260). Ob raziskavah rezijanske *citire* in glasbe zanjo je bil torej pozoren na slog igranja, zato je v transkripcije zanj uvedel primerne znake. Opozoril je na podrobnosti, ki »nam omogočajo boljše spoznavanje in razumevanje sloga in načina igranja posameznega godca kakor tudi to, ali so te 'posebnosti' značilne za širše območje oziroma za posamezno etnično skupino« (1987c: 260, 1990c: 232).

Ob omenjenih vidikih ne smemo spregledati pozornosti, ki jo je namenil fenomenu godca, upoštevajoč njegovo glasbeno in družbeno vlogo. V obravnavah te teme je uporabljal naslednje izraze: godec, godec-muzikant, godec instrumentalist, ljudski godec in ljudski godec – muzikant, ljudski godbenik in godec folklorno plesne skupine (Strajnar 1975: 21, 1984a: 22, 1986d: 139, 1986a: 5–10, 1986b: 11).

V opredelitvah ljudskega godca je Strajnar poudaril naslednje: da igranje godcu ne pomeni »najpomembnejšega vira dohodka za preživljanje, je le dodatni priložnostni zaslužek. Pravi ljudski godec ne bo nikoli igral samo zaradi zaslužka« (Strajnar 1984a: 22, 1986a: 7), da ljudski godec zagotovo ni nekdo, ki »igra samo zase, doma, za lastno zabavo in razvedrilo« (1986a: 6), temveč igra drugim v zabavo. Poleg naštetega godca opredeljuje tudi inštrument, na katerega igra, saj »za ljudskega godca ne velja tudi tisti, ki igra na kako preprosto glasbilo, npr. na rog iz lubja« (Nav. delo: 6–7).

## SKLEP

Poleg tematik, ki jih obravnavam v posamičnih poglavjih, je Julijan Strajnar odprl še številna druga vprašanja. Pri tem ne gre za druge metodološke in teoretske vidike raziskovanja, temveč za tematike oz. glasbeno gradivo, ki se jih je loteval pionirsko. Med temami, ki jih je odkrival, je obravnava s fonografom posnetih ljudskih pesmi, z dodano historično predstavitevijo dokumentov, objavljenih v knjižici *Lepa Ane govorila ...* (Strajnar 1989b).<sup>8</sup> Prav tako posebna in izvirna je njegova obravnava glasbe med NOB, ki temelji na analizi pričevanj (1984e, 1986e). Stalnica njegove raziskovalne poti je bila tema o izseljenstvu, saj sta se tu najbolj prepletli osebna izkušnja otroštva v izseljenstvu in razumevanje izseljenstva z vidika raziskovalca (1979a: 11, 1982, 2002a, b).

Ena izmed intenzivnejših Strajnarjevih dejavnosti je bilo ustvarjanje radijskih oddaj (za Radio Slovenija in švicarski Radio Lugano): v njih je predstavljal svoja glavna znanstvena spoznanja, pri čemer mu je radijski medij za razloček od tiskanega omogočil, da je opisanemu dodal tudi zvočne primere ljudske glasbe (Strajnar 1972). Kljub Strajnarjevim predstavam o statičnosti ljudske glasbe pa lahko najdemo tudi številne primere, kjer je ljudsko glasbo razumel manj togo, na primer v skladateljskem delu za folklorne skupine, pevske zборе in komorne inštrumentalne zasedbe.

Strajnarjevo znanstveno delo – kot središče tukajšnjega opazovanja – ima svoje posebnosti, med katere sodijo opredelitve glasbenega izročila kot izvirnega, avtentičnega sredi »zamirajoče« tradicije in v primežu agresivnih modernih medijev. Takšni paradigmatski modeli, kakršne razberemo iz Strajnarjevega dela, v času njegove največje raziskovalne aktivnosti sicer niso bili osamljeni, saj so bili značilni tudi za druge, na nacionalnem opredeljene vede, vključno z bližnjo etnologijo. Pa vendar je bil pogled etnomuzikologov v tem zamudniški; ostajal je ujet v pozitivistično nomenklaturo razumevanja tradicije, zato pa je vedno znova potreboval rekonstruiranje artefaktov tradicije (Poljak Istenič 2012: 78), ki so zagotavljale umišljene tradicije (Kovačič 2009: 288–291).

<sup>8</sup> Julijan Strajnar je prvi, ki je te posnetke tudi javno predvajal, ko jih je vključil v svojo radijsko oddajo *Slovenska zemlja v pesmi in besedi* 11. 6. 1996.



Publicistično delo Julijana Strajnarja v več kot štirih desetletjih je bogato, ne le v kvantitativnem smislu, temveč tudi v prispevku za etnomuzikološko znanost in njene poljudnejše odvodnice. Strajnar je dobro razumel značilnosti publicističnih zvrsti in jim prilagajal izbrane tematike; številne objave so bile ob znanstvenih namenjene tudi svetovalnim, podpornim programom in aplikativnim dejavnostim, največkrat folklorni umetnosti. Sočasno s Strajnarjevim intenzivnim znanstvenim in aplikativnim delom za t. i. ljudsko glasbo so se oblikovali tudi nazor, ki so utrdili slogovno, strukturno in vrednostno razločevanje med narodno-zabavno in ljudsko glasbo.

Bibliografija Strajnarjevih del odseva prepletenost osebnosti raziskovalca, folklorika in glasbenika. V tej večstranski prepletenosti je moč spoznati njegov odnos do vsebin ljudske glasbe, ki se združujejo v pozitivistično zazrtost v »izvirno«, »avtentično« in »posebno slovensko«. To pa so izrazi, ki jih je etnomuzikologija že in jih bo morala še premisliti – vsakokrat s spoznanji starih in novih dob.

## REFERENCE

- Kovačič, Mojca. 2009. Pritrkavanje: Nacionalna posebnost ali umišljena tradicija. *Traditiones* 38 (1): 287–307. DOI: 10.3986/Traditio2009380119. <http://ojs.zrc-sazu.si/traditiones/article/view/1067>
- Kovačič, Mojca. 2014a. Stari in novi pristopi v ljudski glasbi – meje in svoboda v glasbenem ustvarjanju. V: Mojca Žagar Kerer (ur.), *Historični seminar 11*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 23–36.
- Kovačič, Mojca. 2014b. Kje so ljudski godci? *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 54 (3): 12–20.
- Kumer, Zmaga. 1978. Godčevstvo in sodobni instrumentalni ansambli na Slovenskem. V: Slavko Kremenšek in Angelos Baš (ur.), *Pogledi na etnologijo*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 365–378.
- Kumer, Zmaga. 1996. *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Muršič, Rajko. [2004]. Desetletje slovenske etnologije v zatočišču etnografskega brežčasnika. V: *Hrvatsko-slovenske etnološke paralele*. [Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo]: [19].
- Planinc, Peter. 1984. Ljudsko izročilo ima svoje zakonitosti. *Cerkveni glasbenik* 77 (1–3): 14–16. [Strajnar: sointervjuvanec]
- Poljak Istenič, Saša. 2012. Aspects of Tradition. *Traditiones* 41 (2): 77–89. DOI: <http://dx.doi.org/10.3986/traditio2012410206>
- Strajnar, Julijan. 1964a. 1. revija etnografskih in folklornih filmov balkanskih držav. *Glasnik Slovenskega etnografskega društva* 6 (1–4): [8].
- Strajnar, Julijan. 1964b. Steljeraja. *Glasnik Slovenskega etnografskega društva* 6 (1–4): 4.
- Strajnar, Julijan. 1969. Slovenske ljudske pesmi na gramofonskih ploščah. *Glasnik Slovenskega etnografskega društva* 10 (4): 3–5.
- Strajnar, Julijan. 1972. Ljudska glasba v radijskem programu. *Glasnik Slovenskega etnografskega društva* 13 (4): 25.
- Strajnar, Julijan. 1975. Prva vseruska znanstvena konferenca o ljudskih instrumentih in ljudski instrumentalni glasbi. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 15 (5): 21.

- Strajnar, Julijan. [1977]. Beneška Slovenija včeraj in danes. V: Vesna Čehovin in Rihard Lahajner (ur.), *Beneška Slovenija včeraj: Ljudsko izročilo*. Koper: Radio Koper - Capodistria; Trst: Založništvo Tržaškega tiska. Zvočna kasetna.
- Strajnar, Julijan. 1978a. Ljudska glasba na Krasu. V: Jože Koren (ur.), *Jadranski koledar*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 154–159.
- Strajnar, Julijan. 1978b. Slovinská ľudová hudba. V: [B. n. a.], *Seminár hudobny folklor v Juhoslávii v rámci cyklu 'Ludová hudba v rozblase'*. Bratislava: Československý rozhlas v Bratislave, 5–27.
- Strajnar, Julijan [idr.]. 1978c. Etnologija in sodobna slovenska družba: 3. posvetovanje Slovenskega etnološkega društva, Brežice, Posavski muzej, 7. in 8. junij 1978. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 18 (2): 25–49.
- Strajnar, Julijan. 1979a. »Kje je moj mili dom«: Na obisku pri izseljencih v Franciji. *Glasbena mladina* 10 (2): 11.
- Strajnar, Julijan. 1979b. O delu glasbenega narodopisca. *Glasbena mladina* 9 (8): 15.
- Strajnar, Julijan. 1979c. Porabje. V: *Porabje: Zvočni primeri izvorne ljudske glasbe*. Maribor: Založba Obzorja; Ljubljana: Helidon: [1–4]. LP.
- Strajnar, Julijan. 1979d. Slovenska ljudska glasba včeraj – danes – jutri. *Glasbena mladina* 9 (6): 16.
- Strajnar, Julijan. 1980. Rezija: Glasbeno izročilo močnejše od vseh nesreč. *Glasbena mladina* 10 (5): 11.
- Strajnar, Julijan. 1981a. Ljudska glasba v radijskem programu. V: Zoran Palčok (ur.), *Rad XXIII Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Slavonski Brod 1976*. Zagreb: Savez udruženja folklorista Jugoslavije, Društvo folklorista Hrvatske, 317–320.
- Strajnar, Julijan. 1981b. Oktet in ljudska pesem. V: Boris Savnik (ur.), *Srečanje oktetov 81*. Šentjernej: Samozal., 11–15.
- Strajnar, Julijan. 1982. Izseljenstvo – osebne izkušnje in opažanja. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 22 (3): 89–92.
- Strajnar, Julijan. 1983a. Pastirska ljudska glasbila na Slovenskem. *Narodno stvaralaštvo – folklor* 22 (2–4): 27–32.
- Strajnar, Julijan. 1983b. [Sekcija za glasbeno narodopisje ...]. V: Julijan Strajnar (ur.), *Koroška: Zvočni primeri izvorne ljudske glasbe*. Maribor: Založba Obzorja; Ljubljana: Helidon, [1–2]. LP.
- Strajnar, Julijan. 1984a. Nekaj o harmoniki in godcih. *Folklorist* 7 (2): 22–23.
- Strajnar, Julijan. 1984b. Objavljanje ljudske glasbe v teoriji in praksi. *Traditiones* 13: 167–170.
- Strajnar, Julijan. 1984c. Problemi prilagajanja tradicionalnih oblik sodobnemu odrskemu izvajanju. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 24 (3): 52–53.
- Strajnar, Julijan. 1984d. Slovenska etnomuzikologija v letih 1848–1941. *Etnološka tribina* 13–14 (6–7): 71–80.
- Strajnar, Julijan. 1984e. Vloga ljudske glasbe med NOB. V: Jože Filo (ur.), *Ljudska glasba v NOB in revoluciji / XXII. Festival Kurirček*. Maribor: Festival Kurirček (Zbornik Festivala Kurirček), 1–10.
- Strajnar, Julijan. 1985a. Ljudska glasba na slovenskem. *Folklorist* 8 (1–2): 26–38.
- Strajnar, Julijan. 1985b. Pritrkavanje. V: Julijan Strajnar (ur.), *Pritrkavanje: Zvočni primeri izvorne ljudske glasbe*. Maribor: Založba Obzorja; Ljubljana: Helidon, [1–6]. LP.
- Strajnar, Julijan. 1986a. Godci in godčevstvo na slovenskem. *Folklorist* 9 (1–2): 4–10.
- Strajnar, Julijan. 1986b. Godčevske viže. *Folklorist* 7 (1–2): 11–13.

- Strajnar, Julijan. 1986c. Problemi prilagajanja tradicionalnih o[b]lik sodobnemu odrskemu izvajanju. V: Cvetanka Organidževa (ur.), *Zbornik od XXXI kongres na Sojuzot na združenijata na folkloristite na Jugoslavija, Radoviš 1984*. Skopje: Sojuz na združenijata na folkloristite na Jugoslavija, 553–556.
- Strajnar, Julijan. 1986d. Raziskovanje glasbil in instrumentalne glasbe: Principi in metode dela. V: Borivoj Čović (ur.), *Zbornik radova u čast akademika Cvjetka Ribtmana*. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 139–142.
- Strajnar, Julijan. 1986e. Vloga glasbe med narodnoosvobodilnim bojem. *Traditiones* 15: 181–188.
- Strajnar, Julijan. 1987a. Godci in godčevstvo na Slovenskem. *Slovenski koledar '88*. Ljubljana: Slovenska izseljenska matica, 48–55.
- Strajnar, Julijan. 1987b. »Na tretko, na četrtko«. *Kmečki glas* 44 (10), 11. 3.: 17.
- Strajnar, Julijan. 1987c. Rezijanska citira. *Traditiones* 16: 255–271.
- Strajnar, Julijan. 1987d. [Soav.] Ramovš, Mirko: Etnomuzikološka podoba hribovske vasi Paka. V: Duša Krnel - Umek in Zmago Šmitek (ur.), *Kruh in politika: Poglavja iz etnologije Vitanja*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete in Partizanska knjiga, 559–599.
- Strajnar, Julijan. 1988a. *Citira: La musica strumentale in Val di Resia/Citira: Instrumentalna glasba v Reziji*. Videm: Edizioni Pizzicato; Trst: Založništvo tržaškega tiska.
- Strajnar, Julijan. 1988b. Vloga ljudske glasbe pri ohranjanju narodnostne samobitnosti. V: Ingrid Slavec in Tatjana Dolžan (ur.), *Zgodovinske vzporednice slovenske in hrvaške etnologije [5], Dolenjske Toplice, 3.–5. II. 1987*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo (Knjižnica Glasnika Slovenskega etnološkega društva; 18), 83–90.
- Strajnar, Julijan. 1989a. K napevom. V: Marko Tersegly in Julijan Strajnar (ur.), *Porabska pesmarica*. Budimpešta: Tankönyvkiadó, 9–10.
- Strajnar, Julijan. 1989b. Predgovor [k tematski številki *Lepa Ane govorila ... Prvi zvočni posnetki v Beli krajini*]. *Folklorist* 10 (1–2): 3.
- Strajnar, Julijan. 1990a. Slovenska ljudska glasba. *Traditiones* 19: 99–106.
- Strajnar, Julijan. 1990b. Umetna in ljudska glasba – poskus opredelitve osnovnih pojmov. V: Primož Kuret in Julijan Strajnar (ur.), *Ljudska in umetna glasba v 20. stoletju in Evropi: Strokovno posvetovanje/Volks- und Kunstmusik im 20. Jahrhundert in Europa. Symposion. Slovenski glasbeni dnevi 1989, Ljubljana 4.–6. 4. 1989*. Ljubljana: Festival, 23–27.
- Strajnar, Julijan. 1990c. Zur Tanzmusik im slowenischen Raum. V: Walter Deutsch (ur.), *Dörfliche Tanzmusik im Westpannonischen Raum: Vorträge des 17. Seminars für Volksmusikforschung, Eisenstadt 1988*. Vienna: Schendl (Schriften zur Volksmusik; 15), 231–235.
- Strajnar, Julijan. 1991. Odsev pritrkavanja v Gallusovih delih?. V: Primož Kuret (ur.), *Gallus in mi: Strokovno posvetovanje/Gallus und wir: Symposion/Slovenski glasbeni dnevi/Slovenische Musiktage 1991. Ljubljana, Nova Gorica, od 1. do 5. aprila 1991*. Ljubljana: Festival, 96–103.
- Strajnar, Julijan. 1992. *Rožmarin: Canti popolari sloveni/Slovenske ljudske pesmi/Slovene folk songs*. Udine: Pizzicato.
- Strajnar, Julijan. 1994. Provokacija v glasbi – osebne izkušnje. V: Primož Kuret (ur.), *Provokacija v glasbi: Strokovno posvetovanje [in] problemski razgovor/Provokation in der Musik: Symposion [und] Paneldiskussion, Slovenski glasbeni dnevi/Slovenische Musiktage 1993, Ljubljana, Rogaška Slatina, Dvorec Zemono, 19.–23. 4. 1993*. Ljubljana: Festival, 203–205.
- Strajnar, Julijan. 1995a. Pitrkavanje – tonkanje: Slovenska ljudska glasbena umetnost. *Trinkov koledar za leto 1995*: 53–58.

- Strajnar, Julijan. 1995b. Slovenske ljudske pesmi. V: Manca Perko (ur.), *Zbornik 14. poletne šole slovenskega jezika*. Ljubljana: Samozal., 13–21.
- Strajnar, Julijan. 1996. Geige und Geigenmusik in der slowenischen Volkstradition. V: Engelbert Logar (ur.), *Regionale Volkskulturen im überregionalen Vergleich: Slowenien–Österreich: Symposium in Graz, 7.–8. November 1996*. Graz: Institut für Musikethnologie, [45]–50.
- Strajnar, Julijan. [1997]a. Rezija je lepa gorska dolina ... V: Drago Kunej (ur.), *Rezija: Canti e musiche della Val Resia/Pesmi in glasba Rezijanske doline/Folk Songs and instrumental music in Resia Valley*. Udine: NOTA, [4–6]. CD.
- Strajnar, Julijan. 1997b. Uroš Krek, slovenski skladatelj – etnomuzikolog. *Bilten: Posebna številka*. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, 35–42.
- Strajnar, Julijan. 1999. Koroška. V: Drago Kunej (ur.), *Koroška: Zvočni primeri izvirne ljudske glasbe*. Ljubljana: ZRC SAZU in Helidon. CD.
- Strajnar, Julijan. 2000. Gesangsstile in Slowenien. V: Gerlinde Haid, Josef Sulz in Thomas Nußbaumer (ur.), *Der authentische Volksgesang in den Alpen*. Anif [bei] Salzburg: Ursula Müller-Speiser, 81–99.
- Strajnar, Julijan. 2002a. [Brez naslova] [Odnos Slovencev do izseljencev, nekoč in danes. Okrogla miza, Ljubljana, 4. junij 2000]. *Dve domovini* 16: 134–135.
- Strajnar, Julijan. 2002b. [Brez naslova] [Odnos Slovencev do izseljencev, nekoč in danes. Okrogla miza, Ljubljana, 4. junij 2000]. *Dve domovini* 16: 135.
- Strajnar, Julijan. 2004. Glasbena spremljava plesa na Slovenskem. *Trinkov koledar za leto 2004*: 193–198.
- Šivic, Urša. 2014a. Glasba kot integralni del sodobnih koledniških šeg. *Etnolog* 24: 43–58. <http://www.etno-muzej.si/sl/etnolog/etnolog-24-2014/glasba-kot-integralni-del-sodobnih-koledniskih-seg>
- Šivic, Urša. 2014b. Srečanja pevcev in godcev – nova navodila. *Folklornik* 10: 53–55.
- Štefanec, Tone. 1991. Zakladnica ljudske kulture: Na obisku v Inštitutu za slovensko narodopisje pri SAZU. *Večer* 47 (190), 17. 8.: 30.
- Vodušek, Valens. 1959/60. Predmet in namen etnomuzikologije. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 2 (2): 10.
- Vodušek, Valens. 1979 [1977]. O sodobnih nalogah folkloristike. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 17 (5): 294–296.

## THE RESEARCH OF JULIJAN STRAJNAR

*The life of the Slovenian ethnomusicologist Julijan Strajnar (born in 1936), employed at the Institute of Ethnomusicology of the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts between 1964 and 1994, is marked by a variety of activities. This article focuses on his research as it reveals itself in his published works, which combine Strajnar's role as a researcher and a scientist working as a film and theatre composer with that of an editor and expert advisor. Strajnar's publications include over 150 articles, including: reports, reviews, non-professional, professional and scientific articles, monographs, radio programmes, and collections of songs.*

*In his ethnomusicological research, Julijan Strajnar used fairly univocal terminology and definitions. In this way, he established a clear framework of his own ethnomusicological*

research, which was focused primarily on so-called traditional music (ljudska glasba). Strajnar's understanding of musical phenomena is informed primarily by positivist theory as, during all his years of research, he did not allow these phenomena to be subject to redefinition by new scientific and sociocultural contexts. Strajnar's understanding of traditional music revolves around expressions: authentic, original and ethnic. The key ethnic (Slovenian) musical phenomena he focused on were vocal expressions: mainly part singing (Strajnar 2001b: 2), compound metre (Strajnar 2001b: 6), and two-part singing with the *bordun* from the Resia valley. In instrumental music, he focused on the violin, the diatonic accordion and bell chiming (Strajnar 1985d: [2]).

What stands out is his views of pop-folk music, which were usually negative – and thus in line with the prevalent mindset among ethnomusicologists and folklorists (cf. Kovačič 20143b: 14–15). Strajnar substantiated his critique of the relationship between traditional and popular music with the assumptions of value: old – new, original – unoriginal, Slovenian – foreign. This is a model that excludes objective observations that see innovation as a dynamic of change in (traditional) music.

Resia valley and its musical heritage were also a sphere of interest for Strajnar. As some other areas of research, Resia too is a space which elicits superlative valuations. He presents its heritage as a homogenous, impermeable unit, impervious to social and cultural change. Despite Strajnar's understanding of traditional music as being static, we can find a number of cases where he evaluates it less rigidly, particularly in his work as a composer.

Strajnar's scientific discourse has its specific features, including the definition of musical heritage as being original and authentic among dying traditions and in the hands of aggressive modern media. Such paradigmatic models were not isolated cases at the time of his most prolific research activities. However, he remained anchored in the positivist understanding of tradition and the reconstruction of traditional artefacts.

---

Dr. Urša Šivic, ZRC SAZU, Glasbenonarodopisni inštitut  
Novi trg 2, SI-1000 Ljubljana, ursa@zrc-sazu.si