
POROČILA O KNJIGAH IN DOGODKIH BOOK REVIEWS AND REPORTS

Mojca Kovačič, *Pa se sliš ... Pritrkavanje v slovenskem in evropskem prostoru.* – Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012 (Zbirka Folkloristika; 5). – 154 str., ilustr.

Monografija obravnava pritrkavanje v slovenskem prostoru ter ga geografsko in zgodovinsko ustrezno umešča, obenem pa raziše njegove notranje (glasbene) in zunanje (kontekstualne) aspekte. V prvem delu avtorica ob upoštevanju dosedanjih raziskav obravnava teoretične in zgodovinske vidike pritrkavanja. Definiira ga na dva načina, in sicer z vidika glasbenega procesa (»izvajanje ritmičnih obrazcev s kemblji ali kladivi ob udarni obroč zvona, pri čemer so bodisi vsi zvonovi nepremični ali pa nekateri izmed zvonov nihajo«) in z vidika glasbenega produkta (»glasba, ki nastane pri procesu pritrkavanja«). Ob izrazu *pritrkavanje* (včasih *pritrkovanje*) so v rabi tudi številni narečni izrazi (npr. *klenkanje, penkanje, trjančenje, nabijanje, tolklanje*); avtorica s pomočjo primerjave izrazov posameznih pokrajin pred letom 1983 in po letu 2006 ugotavlja njihovo pokrajinsko razširjenost in spremembe v rabi. V nadaljevanju sledi razlaga in zgodovinska umestitev pojmov zvonjenje in zvon, in sicer tako v evropskem (predvsem krščanskem) prostoru kot tudi širše. Ob zgodovinski umestitvi pritrkavanja v slovenskem prostoru avtorica izpostavi težave pri časovni zamejitvi pojava; splošno uveljavljeno mnenje, da pritrkavanje izvira iz šestnajstega stoletja, je namreč zaradi zabrisane ločnice med zvonjenjem in pritrkavanjem v že tako maloštevilnih virih težko preverljivo. Iz časopisnih omemb iz druge polovice 19. stoletja pa je mogoče razbrati, da je bilo pritrkavanje v tistem času pri nas že močno razširjeno.

Drugo poglavje se posveča tehničnim in glasbenim vidikom pritrkavanja, razloženim na podlagi avtoričine terenske raziskave, ki je zajela celotno slovensko področje, in na podlagi zbranih podatkov (intervjuji, vprašalnik) odlikuje stanje slovenske pritrkovalske prakse. Ob naštevanju različnih pozicij zvonov in načinov vzbujanja zvoka so posamezni vidiki podrobneje opisani ter podkrepjeni s slikovnim gradivom; posamezni primeri ilustrirajo, kje in kako je v rabi določena pritrkovalska praksa. Ob vsem tem avtorica ne pozabi opozoriti na različne



načine igranja, ki so škodljivi za zvonove (npr. igranje z železnimi kladivi, udarjanje na šibkejša mesta zvona, lovljenje kemblja), kar monografiji daje tudi aplikativno vrednost.

Z muzikološkega stališča je dobrodošlo poglavje o glasbenih vidikih pritrkavanja, ki na enem mestu zbere najrazličnejše pritrkovalske motive in tematske enote. Viže so lahko sestavljene iz enakovrednih ali pa iz glavnih in stranskih udarcev; pri slednjih tako srečamo glavne udarce, odbijanje in tehnično zahtevnejše gostenje. Analizi in poimenovanju posameznih pritrkovalskih viž, ki ilustrirajo najrazličnejše načine pritrkavanja, sledi primer avtorske štiristavčne pritrkovalske kompozicije z naslovom »Filharmonija« (Jože Mehle, 2005).

Tretji sklop monografije se posveča kontekstualnim vidikom pritrkavanja. Kot pravi avtorica, je pritrkavanje »v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja začelo pridobivati nove kontekstualne in funkcijske razsežnosti v nekaterih oblikah delovanja v javni sferi, kot so srečanja, tekmovanja, koncertni nastopi, okrogle mize ipd.«. Vendar so bile organizirane oblike pritrkavanja vseskozi v domeni angažiranih posameznikov, ne pa inštitucij, za kar avtorica navaja dva razloga: nezainteresiranost za sodelovanje državnih in cerkvenih institucij, ki hkrati kaže na tanko ločnico med umestitvijo pritrkavanja na področje ljudske oziroma cerkvene glasbe (stroka ne želi posegati v neznano področje, obenem pa cerkvena inštitucija ne želi prepustiti organizacije posvetni inštituciji, saj bi se tako lahko izgubil religiozni značaj pritrkovalskih srečanj) ter na posebnost performativne funkcije pritrkavanja (zaradi prostorskih in akustičnih pogojev ni neposredne interakcije med izvajalci in poslušalci). Izhajajoč iz religioznega konteksta je pritrkavanje tradicionalni način za obeležje praznikov in pomembnejših dogodkov v človekovem življenju. Opis vlog pritrkavanja in pritrkovalcev v monografiji spremlja razlaga procesov, ki njihove vloge spreminjajo skozi čas ter tako vplivajo tudi na glasbenoestetska merila pritrkavanja. Sledi popis sodobnih organiziranih oblik pritrkovalstva. Prikazani so tudi različni primeri glasbenega prenosa pritrkavanja; poleg slišnega prenosa so namreč v rabi tudi najrazličnejši drugi načini, ne zgolj notni zapis: tako srečamo zapis z onomatopejskimi zlogi, številčni zapis (tega uporablja polovica pritrkovalcev), črkovni zapis in različne grafične zapise.

Iz rezultatov raziskave sledi, da je danes povprečna starost slovenskega pritrkovalca 31 let (od tega jih je največ starih med 15 in 20 let) in da pritrkavajo tako moški kot ženske (pritrkovalke je 11 %, njihova povprečna starost je 18 let). Po zaslugi številnih priprav (vzvodi na zvonovih, pregibni kemblji) je pritrkavanje fizično omogočeno tudi mlajšim in šibkejšim (ženske in otroci), zato sta se v zadnjih desetletjih spremenili tudi starostna in spolna struktura pritrkovalcev. Poglavje »Razmerje med spoloma v glasbenem prostoru« obravnava pojav godke, v našem prostoru redko dejavne, a še redkeje opažene s strani raziskovalcev in medijev. Avtorica ob primeru pritrkovalke Marije Oblak (roj. 1929) pojasnjuje različne razloge za skoraj popolno odsotnost žensk iz tovrstne glasbene prakse.

Zadnje poglavje monografije izpostavlja pritrkavanje v evropskem kontekstu. Razbije mit o pritrkavanju kot slovenski posebnosti in na podlagi primerjav igre na zvonove v Evropi poveže slovensko prakso predvsem z Nemčijo in Hrvaško, ki ju je avtorica zajela tudi v svoji terenski raziskavi. Pritrkavanje (*das Beiern*), danes prisotno v Porenju in severni Nemčiji, najstarejši viri umeščajo v 12. stoletje, v 13. in 14. stoletju pa se je razširilo na območje Porenja

in Nizozemske ter na celotni srednjenemški prostor. Na podlagi raziskav M. Bartmanna in A. Döringa avtorica povzame značilnosti nemškega pritrkavanja. Študija primerov iz štirih krajev na območju Porenja, kjer tradicija še živi, prinaša transkripcijo pritrkovalskih viž in primerjavo nemške prakse s slovensko (dva načina izvajanja, *die Grosse Bemm* in *die Kleine Bemm*, na primer ustrezata slovenskim letečim in stoječim vižam).

Na Hrvaškem pritrkavanju stroka doslej ni posvetila posebne pozornosti; avtorica se zato pri raziskavi opira predvsem na redke posredne pisne vire in na lastno terensko izkušnjo. Pritrkavanje oz. *trnačenje* v Tuhlju naj bi izhajalo iz slovenske prakse, izraz *kampananje* v Istri pa je enak izrazu, ki ga uporabljajo pritrkovalci v slovenski Istri in v zaledju Trsta. Drugod se pojavljajo tudi drugi izrazi (npr. *igranje sa zvonima*, *slavljenje*, *luncijanje*). Študija primerov tudi tu prinese nekaj transkripcij viž, sledi pa primerjava tehnike, konteksta, glasbenih struktur in razmerja med pritrkovalci in številom zvonov v slovenskem, nemškem in hrvaškem prostoru.

Avtorica ugotavlja, da so pritrkovalske viže na slovenskem področju glasbenostrukturno dokaj enotne, razvrstimo pa jih lahko na podlagi vloge posameznih tonov v viži, števila zvonov, tehničnih načinov izvedbe in števila izvajalcev v razmerju do števila zvonov. V primeru večjega števila zvonov je mogoče zaslediti težnjo po melodičnem glasbenem izražanju, sicer pa je pritrkavanje običajno predvsem ritmična igra na zvonove. Spremembe konteksta izvajanja (prehajanje iz obredne v posvetno sfero, spolna in starostna struktura pritrkovalcev, glasbena izobrazba, organizacija delovanja itn.) vplivajo tudi na kompleksnost strukturnih in oblikovnih parametrov pritrkovalskih viž: spremembe naj bi bile v zadnjih desetletjih vidnejše in izrazitejše kot prej. Avtorica zaključí z ugotovitvijo, da je pritrkavanje pri nas z glasbenostrukturnega vidika doseglo visoko raven, njegova prepoznavnost v slovenskem in širšem okolju pa ga ozavešča kot pomemben del cerkvenega, glasbenega, kulturnega in tradicijskega prostora.

Teja Klobčar

Rebeka Kunej, Štajeriš. Podoba in kontekst slovenskega ljudskega plesa. – Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012 (Zbirka Folkloristika; 6). – 238 str., ilustr. + priloge.

Štajeriš je bil eden najbolj razširjenih slovenskih ljudskih plesov, ki je danes v spominu starejše podeželske populacije na območjih, kjer je živel, še vedno ohranjen, seveda predvsem kot ime in le redko kot ples, ki bi bil še del njenega plesnega repertoarja. Pri tem pa je nenavadno, da v etnokoreoloških raziskavah – izjema je kratki referat Marije Šuštar za kongres jugoslovanskih folkloristov na Bledu 1959 – ni bil deležen podrobnejše obravnave, je pa njegova podoba razvidna iz objav v knjigah zbirke ljudskih plesov *Polka je ukazana*. Tako je delo Rebeke Kunej prva celostna obravnava tega plesa, ki jo napoveduje že podnaslov *Podoba in kontekst slovenskega ljudskega plesa*, kar pomeni, da po njenem podoba nekega plesa ne more biti popolna, če poleg oblike niso upošteevane tudi okoliščine, v katerih je živel in se oblikoval. Za to ima tudi razlo-

ge, saj naj bi slovenska etnokoreologija v preteklosti ples preučevala predvsem s koreološkega vidika, medtem ko je antropološkega zanemarjala. To je sicer res, vendar je ples navsezadnje človeška stvaritev, zato je iz analize plesnih oblik mogoče odkrivati tudi človeka kot njihovega ustvarjalca in poustvarjalca, njegovo razmišljanje in čustvovanje, njegov značaj in temperament, sposobnost umetniškega izražanja ter okoliščine, v katerih je plesu dajal posebne pomene.

Knjiga je zanimivo oblikovana, saj se je zgledovala pri plesu, ki ga obravnava. V »Uvodnem predtaktu« se loteva vprašanja, ki smo se ga pravkar dotaknili, in odgovor je, da želi s knjigo



preseči dosedanje raziskovalne interese in z njo preiti od plesa k človeku. Uresničitev naloge ni bila preprosta, ker plesa ni bilo mogoče raziskovati v avtentičnem prostoru in v njegovi živi obliki, saj je že zamrl, temveč le na podlagi pisnih virov in številnih pričevanj na terenu, katerih posnetki in zapisi so shranjeni v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

Prvo poglavje je posvečeno najprej štajerišu v Evropi, saj je štajeriš na Slovenskem mogoče razlagati le v kontekstu snubitvenih plesov na območju vzhodnih Alp. Avtorica se je morala znajti v obsežni avstrijski in nemški literaturi, ki je spričo zapletenosti vprašanj o njihovem izviru in razvoju dokaj nepregledna in delno zastarela, vendar je iz nje znala izluščiti jasno podobo. Ländlerske plesne oblike v avstrijskem, švicarskem in južnonemškem prostoru imajo skupen izvir v nekem starem, improviziranem, a stilno enotnem snubitvenem plesu, ki je marsikod živel

še v 19. stoletju. Iz njih so se razvili plesi fiksiranih oblik in različnih imen, ki jih v Avstriji delijo v tri skupine, imenovane *Wickler*, *Landler* in *Schuplattler*.

V skupini *Wickler* ali *Almerische* je v ospredju *Steirischer* (štajeriš), ki ni bil razširjen samo na Štajerskem, kot bi sodili po imenu, ampak tudi na Koroškem in vzhodnem Salzburškem. Zanj je značilna izrazita igra med fantom in dekletom, težišče plesa pa je na figurah sprijetih rok, ki so dvignjene nad glavo. Starejše oblike imajo tekoče in neprekinjeno gibanje, medtem ko mlajše dopuščajo statične položaje sprijetih rok in veliko število figur (*Steirischen Figurentanz*). Starejša nemška literatura štajeriš povezuje z nemško govorečim območjem in ga ima za avstrijski ljudski ples, izpušča pa dejstvo, da je (bil) živ na širšem območju vzhodnih Alp. Z večjim pretokom informacij v 20. stoletju je bila ta zmeta odpravljena. V drugi polovici poglavja avtorica obravnava že usmeri k štajerišu na Slovenskem ter podrobno predstavi starejše in sodobne vire o njem in njegovi pojavnosti, opozarja na ohlapnost opisov, saj je v njih marsikdaj težko ločiti štajeriš od prvega reja, navaja poimenovanje samega plesa in nekaterih njegovih

figur, opravi pregled zapisov s potrebnimi zemljevidi njegove razširjenosti po slovenskem narodnostnem ozemlju in analizira dosedanje raziskovanje, še posebej študijo Marije Šuštar o štajerišu na Slovenskem.

Drugo, najboljše poglavje je podrobna analiza koreološke podobe štajeriša na Slovenskem, v kateri avtorica najprej opredeli pojma morfologija in struktura. Prvi zadeva obliko (formo) plesa, drugi razmerja med oblikami, morfološka analiza pa je vedno pogoj za strukturno analizo. Struktura plesa je v evropski in ameriški etnokoreologiji postala predmet zanimanja predvsem v 2. polovici 20. stoletja, z njo se je v Evropi ukvarjala študijska skupina za etnokoreologijo pri Mednarodnem združenju za tradicijsko glasbo (ICTM). V njej so bili posebno aktivni etnokoreologi iz Romunije, Madžarske, tedanje Nemške demokratične republike in Češkoslovaške, ki so na podlagi številnih študijskih sestankov (tudi v Sloveniji na kongresu jugoslovanskih folkloristov) izdelali sistem s terminologijo in metodologijo strukturne analize, imenovan Syllabus (1974). Ta naj bi omogočil medkulturne primerjalne študije, a ni obrodil posebnih sadov; za uspešnega se je pokazal ob analizi zaključene plesne tradicije, kar dokazuje tudi morfološko-strukturna analiza štajeriša na Slovenskem. V njej najprej obravnava Ramovševe poskuse strukturne analize, nakar opredeli posamične enote v strukturi plesa: najmanjšo, ki je plesni element; osnovno ali motiv, ki je sestavljen iz elementov; figuro, ki je sestavljena iz motivov in že lahko predstavlja štajeriš kot plesno celoto. Nato posebej opiše motiv, za katerega pojasnjuje, da mora v sebi nositi dovolj informacij plesnega jezika, ki ga nosilec spozna kot del svoje tradicije, hkrati pa njegova preprosta ponovitev že lahko pomeni ples. Bistvo štajeriša je vrtenje, za njegovo izvedbo sta pomembna položaj plesalcev v paru in drža s sprijemom rok. Na podlagi teh lastnosti avtorica s pomočjo kinetografskih zapisov analizira motive in jih razvrsti v skupine in figure, oznaka s črkami pa ji omogoča izdelati različne tabele in strukturne obrazce za posamezne variante tako parnega štajeriša kot štajerišev v troje in skupinskih štajerišev. Koreološko analizo sklene z opisom sloga pri štajerišu, ki ga opredeljuje na štirih ravneh: slog kot individualni način izvajanja; družbeni slog, ki se razlikuje glede na spol, družbeni status, starost ali pripadnost določeni skupini; slog plesnega idioma in kulturni slog, ki ga je mogoče raziskovati, ko so poznane omenjene oblike.

Ker štajeriša ni bilo mogoče opazovati v živi izvedbi in ob različnih priložnostih, je bilo njegov slog mogoče ugotavljati le na podlagi zapisov, ki so upoštevali slogovne značilnosti (npr. zibajoč korak, valčkov korak), in ustnih pričevanj ter izvedb dobrih lokalnih folklornih skupin. Zato je avtorica lahko napravila le približno označitev, ki je pogosto domneva na podlagi zapisane strukture; ta določa poseben način izvedbe, kar je že mogoče opredeliti za slog.

V tretjem poglavju »Od plesa k človeku« avtorica obravnava štajeriš s plesno-antropološkega vidika: najprej opredeli njegovo sinkretičnost, neločljivo povezanost plesa s pripadajočo glasbeno spremljavo in pri štajerišu s poskočnicami tudi s peto besedo. Prav glede poskočnic je kritična do doslej premalo natančne opredelitve štajeriša kot peto-inštrumentalnega plesa in predlaga pravilnejšo: izmenjajoči peto-inštrumentalni ples, saj se je pri štajerišu solistično petje štirivrstičnih poskočnic izmenjavalo s plesom ob izključno inštrumentalni spremljavi. V nadaljevanju povzema dosedanje ugotovitve o štajeriševih melodijah, ki niso bile deležne

podrobnejših etnomuzikoloških raziskav, še posebej skrbno pa predstavi petje, vlogo in vsebino poskočnic, pri tem pa se naslanja na raziskave V. Voduška in Z. Kumer. Novost je njeno opozorilo na domneve avstrijskega raziskovalca C. Rotterja, po katerih naj bi bil izhodišče za razvoj poskočnic v avstrijskih alpskih deželah in na Bavarskem ples z značilnim ritmom, ki je prišel z juga, od italijanskih ali slovenskih sosedov, in posegel po poznanih nemških plesnih pesmih. Sčasoma je ta plesni ritem povsem prevladal in je ples z uvodno poskočnico postal vsesplošen. Rotterjeve ugotovitve so gotovo pomembna iztočnica za nadaljnje raziskave o slovenskem deležu pri oblikovanju štajeriša kot srednjeevropskega plesa. V zvezi s poskočnicami se na podlagi že znanega in novega gradiva posebej posveča obredni vlogi štajeriša, ki se je kot prvi ples po svatovskem obedu in pri snemanju nevestinega venca v izmenjajoči peto-inštrumentalni obliki najdlje ohranil na svatbah po Koroškem in zahodnem delu Štajerske. Zadnji del poglavja analizira nebesedno sporazumevanje pri izvajanju štajeriša, kako se v drži, figurah, položaju rok in teles pri plesu, v medsebojnih pogledih, v izkazovanju telesne spretnosti in posebnem slogu kažejo tako snubitvena vloga kot tudi značaj in temperament plesalcev. Avtorica je prepričana, da je štajeriš kot parni ples po svojem značaju pisan na kožo slovenskemu človeku, saj je plesalec pri štajerišu lahko deloval kot individuum, a istočasno ustvarjal kolektivno celoto, ki se je uglaševala pri skupnih potrkih ob koncu figur in sodelovanju pri petju poskočnic.

V zadnjem poglavju z naslovom »Iz preteklosti v sedanost: med tradicijo in inovacijo« se avtorica loteva problemov, ko ljudski ples postane folklorni, ko ljudski ples izvaja folklorna skupina na odru, »za druge«. Najprej predstavi zanimivo analizo prenašanja na oder, ki je lahko trpno, ko ples na odru v vseh značilnostih posnema predlogo, ali tvorno, ko so na odru uporabljene le nekatere sestavine predloge, vse drugo pa je predrugačeno. Ločnica med obema načinoma je nejasna in težko opredeljiva, zato avtorica v nadaljevanju navede nekaj problemov pri prenosu štajeriša in se posebej ustavi pri usmeritvah Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti. Nato predstavi šest prenosov štajeriša na oder v postavitvah Akademske folklorne skupine France Marolt. Tu bi si želeli primere tudi iz drugih skupin, saj bi bila podoba prenosov popolnejša in zanesljivejša, čeprav pozneje to nadoknadi s splošnim opisom izvedb na odru, predvsem poskočnic, različnih razporeditev parov, ponavljanj posameznih primerov, glasbene spremljave in tempa. Ob tem opozori, da se težave pri prenosu pojavljajo tudi zaradi tega, ker avtorji postavitve ne delajo na podlagi izkušenj in lastnega sodelovanja v plesnem dogodku, ampak opisov v literaturi in znanja, ki so si ga pridobili na seminarjih. Zato kaže štajeriš na odru precej enotnejšo podobo, kot jo je imel v vlogi ljudskega plesa, avtorici pa ni znana niti ena postavitve, v kateri bi nastopajoči plesni pari figure izbirali po trenutnem navdihu. Ob sklepu poglavja je predstavljen še poskus Slovenske plesne hiše, da bi se ljudski ples (vključen je bil tudi štajeriš) vrnil nazaj med ljudi, da bi ga plesali »za sebe«. Žal se zanimivi projekt, nastal po madžarskem zgledu, ni posrečil.

Sklepne misli s povednim naslovom »Zaključni potrk« povzamejo vsebino, posebej zanimiva pa je misel, da štajeriš kot najbolj znan in najpriljubljenejši ples od 18. stoletja ni nikoli postal del narodne identitete morda zaradi tega, ker je bil preveč evropski in premalo specifičen za Slovence. Vsebinsko dopolnjujejo trije doslej še neobjavljeni kinetogrami štajerišev z

Vrha v Loški dolini, iz Slamnjaka v Slovenskih goricah in iz Zgornjega Tuštanja pri Moravčah. Virom in literaturi so dodani podroben seznam obravnavanih zapisov štajeriša, stvarno kazalo in kazalo avtorjev.

Mirko Ramovš

Marjetka Golež Kaučič, »*Fantje se zbirajo ...*«. *Vojna in vojaki v slovenski ljudski pesmi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2013 (Zbirka Folkloristični zvezki; 1). – 127 str., ilustr.

Gre za prvega v načrtovani vrsti knjižne zbirke Folkloristični zvezki, ki naj bi prinašali zgoščene študije izbranih tem slovenske in evropske folklore in literature. A že v uvodu beremo, da je namen zbirke zasnovan še širše, saj bi bil izbran predmet predstavljen tako v diahronem in sinhronem kontekstu, vseboval pa naj bi tudi predstavitev tako evropskih kot tudi svetovnih znanstvenih tokov. Avtorica je dopolnila in deloma razširila že v letu 2006 napisano obsežnejše poglavje, ki je bilo sprva namenjeno objavi v monografiji *Slovenska vojska. Kratka zgodovina – dolga tradicija?!*, čeprav s pesemskimi primeri ne poseže v čas po omenjenem letu, z izjemo navedenih primerov objavljene na zgoščenci *Regiment po cesti gre* (2007).

Knjiga je tako tudi pisna dopolnitev omenjene zgoščence, sicer pa se v precejšnji meri naslanja na knjigo *Oj, ta vojaški boben* (1992) Zmage Kumer.

Knjigo lahko danes beremo tudi kot prispevek k 100-letnici zaznamovanja začetka 1. svetovne vojne, ki je v zapisanem ljudskem izročilu pustila več sledi, kakor je menila Kumrova. Poglavje z naslovom »Pesmi z odsevi prve svetovne vojne in pesmi, ki so se pele v njej«, je tudi obsežnejše in vključuje tudi pregled zgoščence *Soldatenlieder der k. u. k. Armee* (Phonogrammarchiv der AW, 2000), ki vsebuje pesmi različnih narodov, med

njimi tudi slovenskega. Avtorica se v tem delu ozre tudi po posameznih škotskih in belgijskih primerih. Poleg teh je v knjigi od vseh 128 pesemskih primerov, zapisanih v kazalu pesmi, osem oziroma sedem pesmi, za katere ni poznana knjižna objava in se torej pojavijo prvič.

Knjiga prinaša novosti predvsem v drugem delu drugega poglavja, kjer so obravnavani odsevi 1. in 2. svetovne vojne in pesmi, ki so se pele v vojnih letih. Vključene so tudi domobranske,



ki jim raziskovalni prostor še ni namenil pozornosti. Novosti so tudi v zadnjem podpoglavju tretjega poglavja, kjer se avtorica ukvarja s pesmimi o vojnah in vojaki v sodobnosti.

Jedro knjige predstavljata drugo in tretje poglavje (»Odsevi vojn« in »Človek v vojni in vojaškem življenju«), ki sta zajeta tudi v podnaslovu knjige; v zadnjem podpoglavju z naslovom »Pesmi o vojnah in vojaki v sodobnosti« je tudi večina vprašanj, ki so osnova za prihodnje raziskave. Prvo in četrto poglavje imata vlogo uvoda in sklepa, sledi še obsežnejši povzetek v angleškem jeziku. Ta tujim raziskovalcem nudi zgoščen pregled slovenskega ljudskega pesništva, ki tematizira vojno dogajanje. V knjigo je vključeno tudi slikovno gradivo in na koncu tudi njegovo kazalo, seznam pogosteje uporabljenih kratic in kazalo pesmi, ob katerih avtorica tudi navaja enega ali več virov.

V knjigi avtorica predstavi pesemsko gradivo, ki z odsevi vojaškega življenja sega od 14. stoletja, omenjene pa so tudi sodobnejše popularne popevke, čeprav je po njenem mnenju večina vojaških/vojnih pesmi nastala v drugi polovici 18. stoletja. Knjiga prinaša pesemsko gradivo, pridobljeno do leta 2006, z izjemo omembe pesmi »Na juriš«. Izbrano pesemsko gradivo prinaša vpogled v zgodovinsko dogajanje in, kot pravi avtorica, kaže tudi na človekovo emotivno in psihološko stanje ter je lahko tudi vir za rekonstrukcijo vojnih oprav, vojaških sestavov ipd.

Definicija vojaških pesmi je vprašljiva, kar poudarja tudi avtorica z zapisom, da so bile danes vojaške pesmi nekoč opredeljene tudi kot fantovske, delno tudi ljubezenske. Postavlja se vprašanje, ali so vojaške vse pesmi, ki jih pejejo vojaki (kot nosilci). Avtorica je zato pogled usmerila tudi na analize pesmi, ki imajo drugačne klasifikacijske in tipologizacijske oznake – pogoj za vključitev je bil, da besedilo vsebuje vojaške/vojne motive.

Knjiga prinaša spoznanje, da je vojna tematika živa tudi v sodobnejšem pesemskem izročilu. Hkrati knjiga utrjuje žanrsko navzočnost vojaških pesmi in s posamičnimi primerjalnimi primeri splete mrežo zastopanosti izbranega žanra tudi v evropskih in neevropskih državah.

Jerneja Vrabič

Trapped in Folklore? Studies in Music and Dance Tradition and Their Contemporary Transformations. Ur. Drago Kunej in Urša Šivic. – Zürich, Berlin: LIT Verlag, 2013 (Musikethnologie; 7 / Ethnomusicology; 7). – 222 str., ilustr.

V tematsko zasnovani publikaciji *Trapped in Folklore?*, ki sta jo uredila Drago Kunej in Urša Šivic, so zbrani predvsem prispevki, ki so bili leta 2009 predstavljeni na mednarodnem interdisciplinarnem simpoziju *Kam bi s to folkloro? (What to Do with Folklore?)* v organizaciji Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU. Sodelovali so raziskovalci s področij folkloristike, etnomuzikologije, etnokoreologije, antropologije, muzikologije, sociologije in ostalih ved, zbornik pa je tematsko združil predvsem prispevke iz etnomuzikologije in etnokoreologije ter raziskave o dokumentiranju in rabi arhivskega gradiva. Tako simpozij kot zbornik sta z

naslovoma skušala nakazati potrebe po konceptualnih premikih, predvsem pri razumevanju in obravnavi ljudske ali folklorne glasbe in plesa.

Pregled madžarskega glasbenega preporodnega gibanja nam na primeru dud predstavitava Zoltán Szabo in Katalin Juhász. Tako kot je v širšem evropskem prostoru poznana plesna hiša *táncház* (avtorja jo v primerjavi tudi omenjata), je na Madžarskem opaziti tudi močno preporodno gibanje igranja na dude. Avtorja predstavljata razvoj pojava, interakcijo izvajalcev in raziskovalcev ter njihovo »neujetost v folkloro«, pri čemer jo pojmujeta kot ustvarjalnost in svobodo v glasbenem izražanju in povezovanje izvajalcev na dude različnih držav, kjer

to tradicijo nadaljujejo. David Verbuč na primeru glasbenih praks (predvsem pri godovanjih) prebivalcev Zgornje Savinske vasi Primož podaja razliko med (preteklim) tekstualnim in (sodobnim) kontekstualnim raziskovalnim pristopom v raziskavah glasbene tradicije lokalnega okolja. Poudarja večrazsežno in kompleksno glasbeno delovanje vaščanov, ki v različnih kontekstih (in prostorih) spreminjajo funkcijo in pomene glasbenega teksta, ter hkrati opozarja na preteklo selektivnost raziskovalcev pri obravnavah sodobne krajevne glasbene tradicije. Urša Šivic že z samo uvrstitvijo prispevka v takšen zbornik prestopi meje in ujetost tradicionalne folkloristične misli, ki »določa« predmet glasbenofolklorističnim raziskavam. Pri obravnavi popularnosti balkanske trubaške glasbe v Sloveniji namreč ne išče glasbeno-tekstualnih povezav z ljudsko glasbo, razkrije pa nekaj kontekstualnih. Neujetost folklorne pa razlaga s tem, da

je pristop do poustvarjanja glasbene tradicije drugih narodov v izvedbi slovenskih glasbenih zasedb ustvarjalen. Liz Melish in Nick Green s primerjalno obravnavo revitaliziranih plesov – angleškega plesa *morris* in romunskega plesa *căluș* – razkrivata njuno različno vlogo v javni percepciji tradicije ter zgodovinske, politične in družbene vzroke zanje. Prispevka Selene Rakočević in Alme Bejtullahu obravnavata razmerja moči in spola v družbi. Za ženske v ruralni Srbiji (glasbene in druge) aktivnosti pri ritualni praksi *revena* tako v preteklosti kot danes pomenijo čustveni oddih od vsakdanjih patriarhalnih razmer, v katerih živijo. Alma Bejtullahu predstavi primere ujetosti žensk glasbenic in preseganje patriarhalnih družbenih vzorcev na Kosovu in v Sloveniji. Medtem ko so v sodobnih ženskih narodno-zabavnih zasedbah slovenske instrumentalistke dosegle spremembe v teh razmerjih ter prevzele vodilno vlogo v ustvarjalnih, produkcijskih in izvedbenih procesih, pa položaj žensk, z umikom iz instrumentalnega delovanja na Kosovu, kaže na njihovo ujetost v družbene in spolne okvire. Zlata Marjanovič v prispevku »Between Folklore and Folklorism: (Hi)story of the Tune in Music Tradition of Slovenia, Croatia, Serbia in Montenegro« skozi historično in geografsko



perspektivo predstavi, kako se ista melodija pojavlja v različnih krajih, kontekstih, glasbeno strukturnih, žanrskih in vsebinskih oblikah: npr. kot *budnica* v času hrvaškega nacionalnega gibanja konec 19. stoletja, kot del sodobnega repertoarja hrvaških *klap*, svatbena ali ljubezenska pesem različnih lokalnih tradicij, del repertoarja glasbeno preporodnih skupin ali glasbeno ozadje televizijskega oglasa. Med vzroki za njeno popularizacijo v določenem okolju ugotavlja glasbeno strukturne značilnosti pesmi in čas, v katerem je bila prvič objavljena. Rebeka Kunej na primeru gramofonskih posnetkov inštrumentalne glasbene skupine Hoyer trio, ki je na začetku 20. stoletja delovala med slovenskimi izseljenci v Ameriki, odkriva, da so ti posnetki, kot tudi drugi primerljivi, pomembni za etnokoreološko vedo, saj so tudi najstarejši zvočni posnetki inštrumentalne plesne glasbe tedanjega časa. Kakšna previdnost pa je potrebna pri digitalizaciji in uporabi tovrstnih posnetkov v znanstvenoraziskovalne namene, opozarja Drago Kunej v prispevku »Digitised early sound recordings as scholarly resources«. Za boljše razumevanje, kako pomembno je poznavanje metapodatkov o posnetem gradivu (npr. podatki o izvajalcih, okoliščine snemanja, podatki o snemalnih aparataturah in njihovih nastavitvah), predstavi razlike v interpretaciji slišane pri predvajanju historičnih posnetkov z različnimi hitrostmi vrtenja nosilca. Velik pomen metapodatkov za razumevanje historičnih posnetkov poudarja tudi Susanne Ziegler. Na podlagi zbirke voščnenih valjev iz Phonogrammarchiva v Berlinu opozarja na probleme zaščite in pravilne digitalizacije tovrstnih posnetkov, preden so ti posnetki dostopni širši javnosti, in sklene, da mora ustanova, ki posnetke hrani, na podlagi kakovosti posnetka in dostopnosti metapodatkov, presoditi, ali so primerni za objave v javnosti dostopnih zvočnih publikacijah.

Tako urednika kot tudi avtorji, skušajo svoja razmišljanja podrediti naslovu zbornika in pri tem »ujetost folklore« razlagajo na več načinov. Če pogledamo, kako avtorji razumejo ujetost folklore, lahko opazimo, da je, kadar je ta interpretirana kot ujeta, to posledica raziskovalčevega odnosa do folklore. Kadar avtorji prispevkov razmišljajo o ujetosti folklore, imajo navadno pri tem v mislih, da je »ujeta«, če se pojavlja v neki »nespremenjeni« obliki, kakršno poznamo iz preteklih virov, in »neujeta«, kadar izraža ustvarjalnost njenih nosilcev. Če folklorni elementi v času našega opazovanja (okrog 100 let) pri ritualnih praksah ostajajo dokaj nespremenjeni, oziroma so te spremembe manj izrazite, takšni ostajajo izključno zato, ker ustrezajo folklornemu izrazu neke skupnosti ali posameznikov. Enako je ustvarjalnost ali svobodna izraznost v sami obliki ali kontekstu, ki presega meje preteklih oblik folklornih praks (te raziskovalci včasih še vedno razumejo kot neko nespremenljivo predlogo v primerjavi s sodobnimi pojavi), rezultat potrebe skupnosti in posameznikov, ki se ne ozira na konceptualne, geografske ali druge meje glasbenih pojavov.

Ker je večina avtorjev iz postsocialističnih držav ali pa je predmet raziskav glasbeno plesna tradicija teh držav, hkrati njihovi prispevki govorijo o razvoju folkloristične misli, ki se opazno približuje nekoč precej oddaljenemu zahodnemu (srednjeevropskemu ali amerišskemu) razumevanju tradicije in njenih povezav z razvojem folkloristike. Glasbena folkloristika je z obravnavo preporodne ali »folklorizirane« glasbe in plesa naredila velik korak v smer razumevanja, da so takšni pojavi del raziskovalnega zanimanja ter ima do teh pojavov pozitiven odnos.

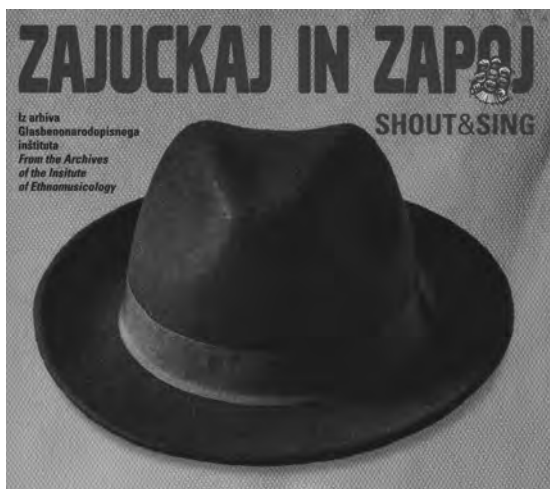
Ločnica med »avtentično« folkloro, ki je bila nekoč razumljena kot nespremenljiva forma preteklosti, in njeno spremenjeno obliko kot novo vitalno silo, ki je prejšnje rešila izumrtja, pa je zabrisana. Tudi ločevanje na preteklo in sedanjo glasbeno tradicijo, ki je dolgo izključevalo glasbene prakse sodobnega življenja ljudi ali njihovo prepletenost z drugimi glasbenimi zvrstmi (na to v zborniku opozarjata David Verbuč in Rebeka Kunej), je v večini prispevkov v zborniku preseženo. Tako lahko sklenemo, da so spremembe konstitutivni del tradicije, da torej folklor s strani njenih nosilcev nikakor ni in ne bo nikoli ujeta v meje, ki jih postavljamo kvečjemu raziskovalci sami.

Mojca Kovačič

Zajuckaj in zapoj. Ur. Mojca Kovačič. – Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2013 (Zbirka Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta; GNI CD 019).

Ob 15-letnici prireditve *Zajuckaj in zapoj* je izšla istoimenska zgoščenka s spremnimi besedili v slovenskem in angleškem jeziku, zato je tudi dodan angleški naslov *Shout & Sing*.

Glasbena prireditev poteka od leta 1998 in je organizirana enkrat (v prvih letih dvakrat) letno, nastala pa je z namenom, da se etnomuzikološko delo, katerega sestavni del je terensko raziskovanje, predstavi tudi v živi, koncertni obliki s pevci in inštrumentalisti, ki jih raziskovalci Glasbenonarodopisnega inštituta obiskujejo, snemajo ter njihove izvedbe analizirajo in postavljajo v današnji kulturni kontekst, čas in prostor. Teren na domačem dvorišču? Pravzaprav ne. To je povabilo izvajalcem, ustvarjalcem in poustvarjalcem, tem živim arhivom, ki vpeti v svoje okolje prenašajo znanje prejšnjih generacij v sedanost, da v Ljubljani prikažejo del svoje glasbene dediščine. Na predstavitvenih koncertih so odpete ali zaigrane le pesmi ali skladbe, izbrane glede na letni koncept prireditve, stroka to pokomentira in dogodek se zaključí še s kratkim, pokoncertnim druženjem. Tako se lahko ljubljansko občinstvo na kratko pogovori z glasbenimi izvajalci in se pri tem spoznava z etnomuzikološkim delom. Po predstavitvenih koncertih se je v desetletju in pol v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta nabralo lepo število posnetkov izvajalcev z raznih koncev Slovenije in iz zamejstva, različnih pesemskih vsebin, načinov izvajanja, primerov iz inštrumentalne tradicije, vse po izboru avtorjev, ki so v spremni knjižici navedeni in



kažejo tudi na kleno tradicijo inštitutskega raziskovanja. Na zgoščenki je izbor, trajajoč dobro uro, ki želi prikazati raznovrstnost ljudskega glasbenega izročila, a ne le v slovenskem jeziku, saj je mesto našla tudi madžarska pesem, ki je v enem od večerov, namenjenem predstavitvi glasbe in manjšin, zazvenela v ljubljanskem atriju na Novem trgu, kjer se dogajajo ti glasbeni večeri.

Petindvajset pesmi in skladb na zgoščenki je opremljenih s krajšimi dvojezičnimi besedili, ki predstavijo od vsakega nekaj: ob nekaterih je pokrajinska značilnost, ponekod je opisana šega, ki jo pesem spremlja, pa nekaj o glasbenih sestavih in njihovih vlogah, o načinu in funkciji petja v skupnosti, o ljudski ustvarjalnosti, nekaj o glasbenih strukturah, o pesemski klasifikaciji pa tudi o novih oblikah ohranjanja ljudske pesmi, npr. z odrskim nastopanjem.

Posnetki niso vsi kakovostni, nedvomno bi bili bolje ter bolj naravno in doživeto izvedeni v domačem okolju pevcev, kjer tovrstna glasba še živi svoje življenje. Pa tudi izvajalci so bolj ali manj večji odrskega nastopanja, kar se na posnetkih tudi začuti. Zgoščenska ne pove skoraj nič novega ali še neslišanega, a to niti ni bil njen namen. Je dokument, spomin na ljudske pevce in godce, ki so prišli v Ljubljano pokazat svoje znanje. Posnetki so dragoceni tudi zanje, saj so spomin na enkratnost ljubljanskih predstavitev koncertov. Dodan je še en zapis v bogati vrsti zvočnih izdaj iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta.

Maša Marty