

UNIVERZA V NOVI GORICI
FAKULTETA ZA PODIPLOMSKI ŠTUDIJ

**PRITRKAVANJE – ETNOMUZIKOLOŠKA
FENOMENOLOGIJA POJAVA IN NJEGOVA
VKLJUČENOST V SLOVENSKI IN EVROPSKI
PROSTOR**

DISERTACIJA

Mojca Kovačič

Mentorja: doc dr. Marjetka Golež Kaučič,
red. prof. dr. Svanibor Pettan

Nova Gorica, 2009

Izjava

Izjavljam, da sem doktorsko disertacijo pripravljala samostojno na podlagi lastnih spoznanj in ob virih, ki so navedeni v disertaciji.

Mojca Kovačič

Zahvale

Doktorska disertacija je rezultat mojega raziskovalnega usposabljanja na Glasbenonarodopisnem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti (v nadaljevanju GNI ZRC SAZU), katerega je finančno podprla Javna agencija Republike Slovenije za raziskovalno dejavnost. Za vso podporo, predloge in usmeritve pri nastajanju disertacije se zahvaljujem svojim mentorjema doc. dr. Marjetki Golež Kaučič, predstojnici GNI in red. prof. dr. Svaniborju Pettanu. Iskrena hvala dr. Urši Šivic za pomoč pri reševanju strokovnih dilem in ostalo podporo pri nastajanju naloge ter sodelavcem GNI, ki so mi pomagali z nasveti in reševali tehnične težave.

Hvala tudi Petru Pehaniju z Inštituta za antropološke in prostorske študije ZRC SAZU za izdelavo interaktivnih kart in očetu Viliju Kovačiču za pomoč pri urejanju in pripravi podatkov zanje. Iskrena hvala Nini Plantarič, ki mi je pomagala na jezikovnem področju mojih raziskav v Nemčiji in Mariji Mahkovec za lektoriranje disertacije. Zahvaljujem se tudi vsem v raziskavi sodelujočim pritrkovalcem in pritrkovalkam, ob tem pa bi izpostavila nekatere posameznike, ki so me še posebej spodbujali pri mojem delu in odstrli pogled v svet njihovega glasbenega in strokovnega delovanja: dr. Matjaž Ambrožič, Franc Bonča, Achim Bursch, Marko Česen in Jože Mehle.

KAZALO VSEBINE

KAZALO VSEBINE	2
KAZALO SLIKOVNEGA GRADIVA	5
SEZNAM KRATIC	7
SEZNAM ZVOČNIH IN VIZUALNIH POSNETKOV	8
UVOD	9
METODOLOŠKA IN TEORETIČNA IZHODIŠČA	13
1. Metodološka izhodišča	13
1. 1. Terensko delo.....	13
1. 2. Glasbenoanalitično delo in analiza vizualnega gradiva.....	15
1. 3. Anketno delo.....	17
2. Teoretična izhodišča	20
2. 1. Zgodovinska izhodišča zvonjenja v evropskem prostoru.....	20
2. 2. Prve oblike muziciranja na zvonove v evropskem prostoru.....	22
2. 3. Zgodovinska umestitev pritrkavanja v Sloveniji	25
2. 4. Dosedanje raziskave v slovenskem prostoru	29
2. 5. Opredelitev pojmov in pritrkovalsko izrazoslovje.....	30
IZVAJALSKA TEHNIKA IN GLASBENOSTRUKTURNE ZNAČILNOSTI ..	40
3. Tehnični vidiki izvajanja	40
3. 1. Pozicija zvonov.....	40
3. 2. Način vzbujanja zvoka.....	41
3. 3. Razmerje med izvajalci in številom zvonov	45
4. Glasbena analiza	50
4. 1. Vloge posameznih tonov v pritrkovalskih vižah	51
4. 2. Struktura osnovne tematske enote	55
4. 3. Struktura pritrkovalske viže glede na način proizvodnje zvoka	60
4. 4. Struktura tematske enote in poimenovanje viž.....	62

4. 5. Oblikovni postopki	68
4. 5. 1. Način oblikovanja glede na razmerje med številom zvonov in številom pritrkovalcev	77
4. 5. 2. Procesi načrtnega glasbenega ustvarjanja.....	78
KONTEKSTUALNI VIDIKI PRITRKAVANJA.....	85
5. Interakcija družbenih, kontekstualnih, funkcijskih in glasbenih sprememb.....	85
5. 1. Pritrkavanje in religiozni kontekst.....	88
5. 2. Novi kontekst, estetske in glasbene spremembe.....	93
5. 3. Pitrkovalska »pravila in olupšave«.....	97
5. 4. Organizirane oblike delovanja pritrkovalske dejavnosti	99
6. Glasbeni prenos.....	113
6. 1. Tehnična dimenzija.....	113
6. 2. Socialna dimenzija.....	128
7. Razmerja med spoloma v glasbenem prostoru	132
7. 1. Ženska – godka	133
7. 2. Ženska – pritrkovalka	135
PRITRKAVANJE V EVROPSKEM KONTEKSTU.....	142
8. Pritrkavanje – nacionalna posebnost?.....	142
8. 1. Igra na zvonove v Evropi.....	146
8. 2. Pritrkavanje v Nemčiji	151
8. 2. 1. <i>Das Beiern</i> – študije primerov	158
8. 2. 2. Analiza vprašalnikov	168
8. 3. Pritrkavanje na Hrvaškem.....	174
8. 3. 1. <i>Kampananje, luncijanje in slavljenje</i> – študije primerov	177
8. 4. Primerjave in zaključki	183
SKLEP	188
VIRI IN LITERATURA	197
PRILOGE.....	217
Priloga 1: Izvirni zapis skladbe <i>Filharmonija</i>	217

Kazalo

Priloga 2: Vprašalnika za pritrkovalce v Sloveniji in Nemčiji	219
Priloga 3: Interaktivna karta <i>Pritrkavanje</i>	228
Priloga 4: DVD <i>Pritrkavanje</i>	228
SUMMARY	229

KAZALO SLIKOVNEGA GRADIVA

SEZNAM TABEL

Tabela 1: Narečni izrazi za pritrkavanje.....	31
Tabela 2: Sistematizacija notiranja pritrkovalskih viž.....	123
Tabela 3: Spol.....	168
Tabela 4: Motiv za pritrkavanje.....	168
Tabela 5: Izračun povprečnih vrednosti.....	168
Tabela 6: Notacijski sistemi.....	168
Tabela 7: Ukvarjanje z drugimi oblikami glasbe.....	168
Tabela 8: Struktura pritrkovalskih viž.....	168
Tabela 9: Način proizvodjanja zvoka.....	168
Tabela 10: Priložnosti za pritrkavanje.....	168
Tabela 11: Primerjava slovenskega, nemškega in hrvaškega pritrkavanja.....	169

SEZNAM SLIK

Slika 1: Podoba kralja Davida, ki igra na cimbale	22
Slika 2: Izklesana podoba ženske, ki igra na cimbale.....	23
Slika 3: Bakrorez v 5. knjigi <i>Slava vojvodine Kranjske</i>	26
Slika 4: Mesto udarca betice kemblja ob obod (udarni obroč) zvona.....	37
Slika 5: Oddaljenost kemblja od oboda zvona.....	41
Slika 6: Namestitev vzvoda pri visoki poziciji zvonov.....	42
Slika 7: Namestitev kemblja.....	44
Slika 8: Podložen kembelj.....	44
Slika 9: Dodan kembelj.....	46
Slika 10: Pritrkavanje na štiri zvonove.....	46
Slika 11: Namestitev vzvodov pri vodoravni postavitvi zvonov.....	47
Slika 12: Namestitev vzvodov pri vodoravni postavitvi zvonov.....	47
Slika 13: Pedala.....	48
Slika 14: Izobraževalni sistem PDDBK.....	104
Slika 15: Vaja na uglašene kovinske cevi.....	105
Slika 16: Miniaturni zvonovi.....	110

Kazalo

Slika 17: Zapis pritrkovalske viže na lesene palice.....	121
Slika 18: Nakazovanje pojemanja glasnosti.....	127
Slika 19: Preprosta oblika klaviature.....	147
Slika 20: Kariljon.....	147
Slika 21 : Zemljevid s kraji pritrkavanja v vzhodni Friziji, grofiji Bentheim in obmejnem nizozemskem kraju Denekamp.....	152
Slika 22: Zemljevid krajev pritrkavanja v Porenju.....	157
Slika 23: Kraji pritrkavanja v okolici Bornheima.....	157
Slika 24: Nameščanje vzvodov.....	162
Slika 25: <i>Melodičar</i>	165
Slika 26: Zemljevid krajev pritrkavanja v Primorsko-goranski regiji.....	177
Slika 27: Zemljevid krajev pritrkavanja v Zadrski regiji.....	177

SEZNAM GRAFOV

Graf 1: Narečna raba izrazov za pritrkavanje.....	32
Graf 2: Narečna raba izrazov za vižo.....	33
Graf 3: Narečna raba izrazov za kembelj.....	37
Graf 4: Pogostost izvajanja stoječih ali letečih viž.....	40
Graf 5: Način vzbujanja zvoka.....	42
Graf 6: Razmerje med izvajalci in številom zvonov.....	45
Graf 7: Pritrkavanje v drugih župnijah.....	91
Graf 8: Priložnosti za pritrkavanje v drugih župnijah.....	91
Graf 9: Formalna glasbena izobrazba.....	93
Graf 10: Glasbeno udejstvovanje.....	93
Graf 11: Poznavanje literature o pritrkavanju.....	115
Graf 12: Navedba že znane literature.....	115
Graf 13: Poznavanje notnih sistemov.....	122
Graf 14: Vadenje pritrkavanja.....	129
Graf 15: Pripomočki za vajo.....	129
Graf 16: Struktura pritrkovalcev glede na spol.....	130
Graf 17: Povprečna starost pritrkovalcev in povprečna starost ob začetku pritrkavanja.....	130
Graf 18: Starostna struktura pritrkovalcev.....	130

Graf 19: Povprečna starost pritrkovalk.....	140
Graf 20: Prikaz razmerja pozitivnih in negativnih odgovorov na nekatera vprašanja iz vprašalnika.....	169

SEZNAM KRATIC

b. l. – brez letnice

GNI – Glasbenonarodopisni inštitut

GNI DAT – oznaka zvočnega posnetka v arhivu GNI ZRC SAZU

GNI M – oznaka zvočnega posnetka ali transkripcije melodije v arhivu GNI ZRC SAZU

JSKD – Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti

MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart

PDDBK – Pritrkovalsko društvo Dolenjske in Bele krajine

PKSB – Pritrkovalski krožek slovenskih bogoslovcev

SAZU – Slovenska akademija znanosti in umetnosti

SSKJ – Slovar slovenskega knjižnega jezika

T – oznaka zvočnega posnetka v arhivu GNI ZRC SAZU

TZ – terenski zvezek v arhivu GNI ZRC SAZU

ZRC – Znanstvenoraziskovalni center

SEZNAM ZVOČNIH IN VIZUALNIH POSNETKOV (glej DVD, priloga 4):

Št.	Posnetek	Kraj in datum snemanja	Vrsta posnetka	Trajanje
1.	Stoječa viža	Tolmin, 15. 8. 2007, Primorska	video	02:05
2.	Leteča viža	Lesce, 8. 1. 2006, Gorenjska	video	01:08
3.	Izvajanje s kladivi	Destričnik, 25. 12. 2007, Štajerska	video	01:47
4.	Tonkanje v Benečiji	Podutana, 14. 8. 2007, Benečija (Italija)	video	01:38
5.	Pritrkavanje na štiri zvonove	Velike Češnjice, 8. 7. 2008, Dolenjska	video	00:39
6.	Pritrkavanje na tri zvonove	Zasavska Sveta gora, 8. 6. 2008, Gorenjska (izvaja pritrkovalci iz Žvarulj)	video	00:47
7.	<i>Radecki</i>	Dolsko, 14. 5. 2007, Gorenjska (izvajajo pritrkovalci iz Podutika)	avdio	02:11
8.	<i>Tunjiška</i>	Zasavska Sveta gora, 8. 6. 2008, Štajerska (izvajajo pritrkovalci iz Krtine)	avdio	02:20
9.	<i>Marko skače</i>	Vuhred, 12. 5. 2007, Koroška (izvajajo pritrkovalci iz Libelič)	video	00:51
10.	<i>Navadna v sedem</i>	Moste, 7. 9. 2005, Gorenjska	avdio	02:40
11.	<i>Devetka</i>	Slap pri Vipavi, 7. 5. 2006, Primorska (izvajajo pritrkovalci iz Dornberka)	avdio	00:59
12.	<i>Potresavka</i>	Višnja gora, 4. 9. 2005, Dolenjska (izvajajo pritrkovalci iz Vrha Svetih Treh Kraljev)	avdio	01:07
13.	<i>U pet na štiri dva pa dva</i>	Smlednik, 24. 3. 2005, Gorenjska	avdio	01:52
14.	<i>Ta velka</i>	Lesce, 8. 1. 2006, Gorenjska	avdio	01:29
15.	<i>En hribček bom kupil</i>	Lesce, 8. 1. 2006, Gorenjska	avdio	01:21
16.	<i>Vasermarš po topelt</i>	Ajdovščina, 28. 5. 2006, Primorska (izvajajo pritrkovalci iz Šentvida pri Stični)	avdio	01:27
17.	<i>Filharmonija</i>	Šmarje - Sap, 3. 6. 2005, Dolenjska (snemal Marko Česen)	avdio	02:34
18.	Uvodni udarci	Velike Češnjice, 8. 7. 2008, Dolenjska	video	00:44
19.	<i>Lovljenje kemblja</i>	Smlednik, 28. 3. 2005, Gorenjska	video	00:40
20.	Vaja na miniaturne zvonove	Šentvid pri Stični, 12. 3. 2008, Dolenjska	video	01:43
21.	<i>Biljanska z onomatopoičnimi zlogi</i>	Vipolže, 27. 12. 2006, Primorska	avdio	00:07
22.	Tehnika izvajanja <i>a cordette</i>	Chiari, 29. 4. 2007, Lombardija (Italija)	video	00:55
23.	<i>Die Dubbele</i>	Brenig, 8. 4. 2007, Porenje (Nemčija)	video	01:44
24.	<i>Vier Vier</i>	Dersdorf, 8. 4. 2007, Porenje (Nemčija)	video	02:04
25.	<i>Die Grosse Bemm</i>	Rheinbrohl, 9. 4. 2007, Porenje (Nemčija)	video	01:09
26.	Kampananje	Donje Jelenje, 29. 10. 2006, Primorsko-goranska regija (Hrvaška)	video	
27.	Mehansko luncijanje	Sali, 31. 10. 2006, Zadrska regija (Hrvaška)	video	00:37
28.	Luncijanje	Žman, 1. 11. 2006, Zadrska regija (Hrvaška)	video	01:00

UVOD

Osrednji predmet pričujoče doktorske disertacije je pritrkavanje, to je glasbena praksa, ki je sestavljena iz ritmičnega izvajanja udarcev ob obode cerkvenih zvonov. Primarna funkcija pritrkavanja je zvočno naznanjanje pomembnejših cerkvenih praznikov v kontekstu krščanske vere. Z glasbenega vidika ima pritrkavanje številne zakonitosti, ki omogočajo, da se na sicer tonsko maloštevilnemu glasbilu, kot je zvonilo, izvajajo pestre in zanimive ritmične strukture. Če imamo pri pritrkavanju na eni strani minimalistično glasbeno oblikovanje, ki s ponavljanjem enega samega vzorca ustvarja ritualno vzdušje in je značilno predvsem za viže, ki so del lokalnih glasbenih tradicij, pa lahko na drugi strani opazujemo številne domiselne glasbene rešitve, ki s spreminjanjem osnovnih vzorcev ohranjajo živost tradicije v sodobnem času.

Glavni cilj doktorske disertacije je prek tematske, prostorske in časovne študije ovrednotiti pomen pritrkavanja z vidika etnomuzikološke perspektive, ki pa je na mestih, kjer odgovarja na kontekstualna vprašanja, podprta s spoznanji drugih sorodnih ved. V doktorski disertaciji izpostavljam dve hipotezi: 1. soodvisnost kompleksnosti tehničnih in interpretativnih glasbenih parametrov pritrkovalskih viž novejšega ustvarjalnega obdobja je povezana z družbenim kontekstom in spreminjajočo se vlogo pritrkavanja v njem; 2. pojavnost tehnično enake igre na zvonove v sosednjih etničnih prostorih je nastala zaradi bližine kulturnih prostorov in zgodovinskih okoliščin, ki so oblikovale in spreminjale podobo političnih meja. Pojavnost v geografsko bolj oddaljenem prostoru pa pomeni samostojno glasbeno prakso, pri kateri podobnost s pritrkavanjem lahko razlagamo kot univerzalnost glasbenokomunikacijskih pojavov.

Raziskovalci GNI ZRC SAZU so pritrkavanje v času prvih raziskav, v drugi polovici 20. stoletja, sicer umestili v področje ljudskega glasbenega izraza, čeprav je ločnica med ljudskim, umetnim in cerkvenim z vidika glasbene vsebine in ob upoštevanju konteksta, v katerem se dejavnost pojavlja danes, težje postavljava. Za razumevanje pojava ne smemo zanemariti vezi glasbene prakse pritrkavanja s krščanstvom kot

njegovim primarnim kontekstom, prav tako pa se, predvsem v zadnjih petnajstih letih, ob povečani produktivnosti nekaterih glasbenih ustvarjalcev, novih funkcijah pritrkavanja in formalni glasbeni izobrazbi njenih izvajalcev lahko sprašujemo o mejah med ljudskim in umetnim.

V slovenskem znanstvenem prostoru pritrkavanju še ni bil namenjen pomembnejši prostor; dosedanje študije raziskovalcev GNI so predstavile rezultate bodisi kot del obsežnejše celote in mu zato namenile le fragmentarno obravnavo s poudarkom na sociološkem vidiku ali kot etnomuzikološki komentar k objavljenim zvočnim posnetkom pritrkavanja. Te obravnave so navajale predvsem etnografske podatke o pojavu, delno so vsebovale interpretacijo pojava z etnomuzikološkega vidika in vzpostavile terminološki aparat, niso pa ga umestile v širši kontekst slovenske ljudske glasbe ali v kontekst družbenokulturnih pojavov nasploh.

Pritrkavanje je še danes močno razširjena glasbena dejavnost na slovenskem etničnem ozemlju, zato se je zdelo smiselno pojav obravnavati z vidika sedanjosti. Čeprav je na GNI na voljo zvočno gradivo od sedemdesetih let 20. stoletja dalje, sem na podlagi pregleda posnetkov ugotovila, da časovna primerjava gradiva ne bo prinesla vidnejših rezultatov. Nosilci dejavnosti v času preteklih raziskav sodelavcev GNI in v današnjem času so pogosto isti ali pa iz naslednje generacije, zato lahko glasbenovsebinske razlike in procese spreminjanja, ki bi jih ugotavljali na podlagi primerjave gradiva izpred štiridesetih let z današnjim gradivom, opazujemo tudi z vidika današnje situacije. Tako za doktorsko disertacijo uporabljam predvsem gradivo, ki sem ga zbirala v obdobju od leta 2005 do 2008, na nekaterih mestih pa črпам vire tudi iz arhivskega gradiva GNI od leta 1949 do 1997, časovno pa raziskava prek pogovorov z nosilci in nekaterih objavljenih virov posega predvsem v čas po drugi svetovni vojni.

V prvem poglavju predstavljam metodološka in vsebinsko-teoretična izhodišča raziskave. Časovni in geografski opredelitvi raziskave sledi podrobnejša utemeljitev rabe treh glavnih metod dela: terenskega dela, katerega rezultati so zvočno in vizualno gradivo, vpogled v subjektivno doživljanje glasbene prakse s strani nosilcev dejavnosti in lastna glasbena izkušnja; glasbenoanalitičnega dela, katerega na

izpostavljenih problematičnih mestih dopolnjuje analiza vizualnega gradiva; anketnega dela, ki s pridobljenimi podatki podpira kvalitativni del raziskave in s širokim vzorcem reprezentira situacijo na širši ravni. Po vsebinski plati opredeljujem zgodovinske procese rabe zvonov in zvonjenja v družbenem življenju in izhodišča za glasbeno muziciranje s kladivi in s kemblji na zvonove v krščanskem (evropskem) prostoru; v raziskavi pa se nato osredotočam na dosedanje obravnave in poskuse časovne opredelitve nastanka pritrkavanja v slovenskem prostoru. Zaradi novih spoznanj problematiziram dosedanje definiranje pritrkavanja in predlagam novo definicijo, v nadaljevanju pa opredeljujem nekatere pojme, ki dopolnjujejo razumevanje področja raziskave.

Pritrkovalske viže s celotnega slovenskega etničnega ozemlja nam odstirajo paletu možnosti glasbenega oblikovanja, interpretacije pritrkovalcev in individualno imenovanje viž pa odkrivajo zakonitosti, ki pritrkovalcem omogočajo, da si zapomnijo tonska sosledja in s tem tudi svojo vlogo v skupinski igri. Z glasbenoanalitično metodo v **drugem poglavju** opredeljujem strukturne in oblikovne zakonitosti zvočne podobe pritrkovalskih viž ter vzpostavljam povezave glasbene ravni s tehničnimi vidiki izvajanja ter družbenimi okoliščinami, v katerih se dejavnost pojavlja.

Poenotenje glasbenih pojavov in vzroke za izginjanje lokalnih specifik pri pritrkavanju lahko razumemo kot del vsesplošne glasbenokulturne globalizacije, pri kateri gre za stapljanje glasbenih okusov, ki vplivajo na vsebinsko in estetsko podobo današnje glasbe. V **tretjem poglavju** disertacije obravnavam vprašanja, kot so: kakšni so vplivi različnih estetik, od kod izhajajo in kakšne so njihove posledice za pritrkovalsko dejavnost. Na tem mestu odgovarjam na prvo od zastavljenih hipotez o soodvisnosti kontekstualnih in glasbenih vidikov. Interakcija družbenih in glasbenih sprememb se odraža tudi v obravnavanih oblikah glasbene komunikacije; te sem opazovala s tehnične dimenzije prenosa glasbenega sporočila in s socialne dimenzije, ki z družbenega vidika opredeljuje akterje v glasbenokomunikacijskem prenosu; navezujoč na ta vidik pa sem v zaključku poglavja na podlagi študije primera posebej izpostavila tudi položaj ženske pritrkovalke v tej, danes še pretežno moški dejavnosti.

Izhodišče za moje zanimanje za nekatere načine igre na zvonove v drugih evropskih državah je, da do sedaj slovenski raziskovalci še niso obravnavali teh praks izven slovenskega etničnega ozemlja. Zaradi neupoštevanja sicer maloštevilnih in tudi etnomuzikološko manj odmevnih raziskav nekaterih tujih znanstvenikov, ki so raziskovali igro na zvonove v svojih kulturnih območjih, ni prišlo do spoja spoznanj in morebitne potrditve ali zanikanja nekaterih trditvev, ki označujejo pritrkavanje kot slovensko posebnost, ki naj ne bi segala prek slovenskih etničnih meja. Ker je za preverjanje take trditve ključno preseganje geografskih in etničnih okvirov, v **četrtem poglavju** disertacije obravnavam različne oblike igre na zvonove v evropskem kontekstu. Zaradi velike tehnične podobnosti načinov izvajanja na zvonove s slovensko obliko pritrkavanja možnosti terenskega dela in dostopnosti nekatere za raziskavo tehtne literature pa sem se odločila za komparacijo na študijah primerov iz dveh kulturnih območij – Nemčije in Hrvaške. S komparativno metodo preverjam drugo hipotezo, po kateri je pritrkavanje v sosednjih kulturnih prostorih in geografsko bolj oddaljenih prostorih možno interpretirati na dva načina: bodisi kot glasbene pojave s skupnim izvorom ali kot pojave, ki nastanejo neodvisno v različnih prostorih.

Naloga je za boljše razumevanje obravnavanih pojavov na nekaterih mestih podprta z zvočnimi in avdiovizualnimi primeri s terenskih snemanj, ki so priloženi na DVD-ju, podatki, pridobljeni z vprašalniki, pa so v obliki interaktivne karte predstavljeni na spletni strani <http://gis.zrc-sazu.si/zrcgis/>. V prikazu na karti je omogočen izbor posameznih parametrov (npr. prikaz župnij z enim zvonom), ki odstira vpogled v situacijo pritrkovalske dejavnosti tudi na geografski ravni.

METODOLOŠKA IN TEORETIČNA IZHODIŠČA

1. Metodološka izhodišča

Osrednje gradivo za pričujočo doktorsko disertacijo je, ob preteklem terenskem gradivu ter drugih obstoječih znanstvenih, strokovnih in publicističnih virih, kvalitativna analiza pridobljenega zvočnega gradiva s sedeminšestdesetih terenskih snemanj (izvedenih v letih od 2005 do 2008) ter stooseminsedemdeset izpolnjenih vprašalnikov in njihova interpretacija, podprta s kvantitativnimi podatki v obliki grafov, interaktivnih zemljevidov in tabel. Osnovno vodilo pri odločitvi za ekstenzivno raziskavo, ki je geografsko in kontekstualno zajela široko raziskovalno področje, je bila neraziskanost pojava pritrkavanja v obdobju zadnjih dvajsetih let. Na podlagi pridobljenih terenskih izkušenj sem se kasneje usmerila v intenzivnejše raziskave ožjega področja, pri čemer vodilo ni bil geografski vidik, temveč pomembnejša raziskovalna vprašanja. Zadnji del disertacije, v katerem je pritrkavanje umeščeno v evropski kontekst igre na zvonove, okvirno temelji na primerjalni metodologiji, katera pa vključuje tudi vse v nadaljevanju opisane raziskovalne metode dela.

1. 1. Terensko delo

Terensko delo je bilo usmerjeno v pridobivanje različnega gradiva enakega pomena: glasbene podobe pritrkavanja ter osebne izkušnje izvajalcev. Tako je za pridobivanje obeh vidikov v okviru enega terenskega obiska pogovor s pritrkovalci pogosto sledil pritrkavanju v zvoniku. Ta način je imel svoje slabosti in prednosti: po eni strani je pogovor potekal v prostoru njihovega udejstvovanja, živost izkušnje je bila podana neposredno po izvajanju, pogovor s skupino je odstiral različne poglede na dejavnost, po drugi strani pa je neprimernost prostora za pogovor in preveliko število sodelujočih v pogovoru onemogočalo narativni pristop, ki odstira globlje razumevanje posameznikove osebne izkušnje. Tako sem za pridobitev tovrstnega izkustva poleg terenskih snemanj v zvoniku imela tudi intervjuje s posameznimi

pritrkovalci. Prek pritrkovalčevih lastnih besed o glasbi sem dobila vpogled v posamezne glasbene aspekte dejavnosti iz »notranje perspektive« (Rice 1997: 109)¹, ki sem jo v nalogo pogosto vključila v obliki interpretacije pogovorov in citatov sogovornikov.

V terensko delo sem se najpogosteje vključevala v vlogi pasivnega opazovalca, saj sem se za snemanja navadno dogovarjala v okviru konteksta dejavnosti, torej ob cerkvenih praznikih ali pritrkovalskih manifestacijah. K pritrkovalcem sem z eksplorativno metodo pristopila po pritrkavanju, s čimer sem dopolnila nejasnosti, ki so se pojavile pri predhodnem opazovanju.

Pomemben prispevek k razumevanju tradicije je pomenila tudi moja lastna udeležba pri glasbenem izvajanju, čeprav je raziskovalec kot kulturni 'outsider' »za vedno obsojen le na delno razumevanje [raziskovanega] v primerjavi z 'insiderji'« (Rice 1997: 110).² Izvajanje raziskovane glasbe pomeni obrat od objektivnega spoznavanja opazovanega k subjektivnemu spoznavanju glasbenega vedenja, tehnične, konceptualne in estetske komponente glasbe na podlagi lastne izkušnje. Emski pristop,³ pri katerem je raziskovalčeva izkušnja del raziskave in ključna za razumevanje pojava s perspektive nosilcev dejavnosti, sem realizirala tudi z aktivnim sodelovanjem na pritrkovalski poletni šoli, članstvom v sodniški komisiji na pritrkovalskem tekmovanju in sodelovanjem v pritrkovalskih in zvonoslovskih spletnih forumih.

Problematični del terenskega dela raziskave je predstavljala uporaba tehnične opreme za zbiranje gradiva. Zaradi visoke zvočne jakosti v prostoru je pridobivanje kakovostnih posnetkov glasbenega dela gradiva možno le z zmanjšanjem jakosti na mikrofoni in sami snemalni napravi. Na kakovost posnetega gradiva je vplivala

¹ Vsi nadaljnji citati, ki so povzeti iz literature v tujem jeziku, so moj prevod.

² Mantle Hood je leta 1960 uveljavil koncept bi-muzikalnosti za označevanje kognitivnega razumevanja glasbenega pojava na podlagi lastnega izkustva (glej Hood 1960), aktivno vključevanje etnomuzikologov v raziskovano glasbeno prakso pa je še danes pogosta etnomuzikološka praksa (glej Barz in Cooley 1997: 17). Na ta način lahko raziskovalec razlaga kompleksne mentalne procese, ki so potrebni za izvajanje glasbe z vidika lastnega razumevanja teh procesov (Rice 1997: 110).

³ Kenneth Pike je koncepta emskega in etskega izpeljal iz analognih pristopov v lingvistiki – fonemične in fonetične analize jezikovnih struktur. Emski pristop lahko v opoziciji z etskim v etnografiji v grobem razumemo kot pristop opazovanja s soudeležbo v nasprotju s pristopom zunanjega opazovalca. Več o tem glej Morris in drugi (1999); Barz in Cooley (1997).

postavitve mikrofonov, ki je bila vezana na karakteristike posameznega zvonila in tehniko izvajanja nanj. Situacija je bila skoraj vedno nepredvidljiva, saj se je tehnika izvajanja, še posebno na srečanjih, pogosto spreminjala, pravilno postavitve mikrofonov pa je bilo zaradi jakosti zvoka nemogoče sproti preverjati. Zaradi pogoste deskriptivne metode dela, pri kateri je raziskovalec pasivni opazovalec dogajanja, je bilo nemogoče predhodno preverjati tudi zvočno specifiko posameznega zvona. Tovrstni problemi so vplivali na način zbiranja gradiva in glasbenoanalitično delo. Za zbiranje gradiva in kasnejšo analitično obravnavo se je tako izkazala nujno potrebna tudi vizualna dokumentacija dogajanja, ki je na mestih, kjer so se pokazale nejasnosti, dopolnjevala zvočno. Vendar pa samo vizualna dokumentacija ne bi bila zadovoljiva, saj tovrstna tehnika zahteva snemanje iz različnih zornih kotov, kar pa z vidika zvočne dokumentacije ni sprejemljivo, saj zvočna slika ne bi bila popolna.

Razloga za neselektivnost pri etnografskem delu raziskave in obravnavo dejavnosti na celotnem slovenskem ozemlju sta že omenjena pretekla neraziskanost področja in večja možnost pridobivanja geografsko in vsebinsko raznolikega terenskega gradiva na srečanjih in tekmovanjih pritrkovalcev, kjer so navzoče regionalno ali lokalno mešane skupine. Kasneje pa se je tudi moja predhodna predpostavka, da je glasbene značilnosti pritrkovanja možno pokrajinsko umestiti, izkazala za neustrezno, zato pokrajinsko raznovrstnost pojava – kadar je ta opazna – obravnavam znotraj posameznih poglavij, vidna pa je tudi v prikazih interaktivne karte, kjer so kartografsko predstavljeni nekateri rezultati vprašalnikov (<http://gis.zrc-sazu.si/zrcgis/>). Ti z možnostjo selektivnega izbiranja posameznih parametrov (npr. prikaz župnij z določenim številom zvonov) omogočajo vpogled v stanje z geografskega vidika.

1. 2. Glasbenoanalitično delo in analiza vizualnega gradiva

Specifike glasbene vsebine pritrkovanja so ob upoštevanju vizualnega gradiva obdelane z glasbenoanalitično metodo, ki temelji na transkripcijah dvestosedemdesetih pritrkovalskih viž. Najbolj tipični glasbenostrukturalni elementi in

najznačilnejši načini oblikovanja pritrkovalskih viž so tipološko opredeljeni na podlagi komparativno obravnavanega zbranega gradiva, z umestitvijo v socialne in kulturne okvire, na podlagi tehničnih lastnosti glasbenega izvajanja pa sem v tekstovnem delu poiskala nekatere vzroke za tovrstno oblikovanje.

Zaradi že omenjene nujnosti povezave avditivne podobe z vizualno (ki je bistvena za razumevanje pomena načina izvedbe pri oblikovanju glasbenih struktur) so fotografije in videoposnetki pogosto rešili težave pri transkribiranju zvočnega zapisa. Težava transkribiranja na podlagi avditivnega gradiva je povezana z zvočno specifikko glasbila, pri čemer sta njegova jakost in zvočna barva nepredvidljivi in odvisni od tehnike pritrkavanja, materiala, poškodb zvona ipd. Pri postavitvi mikrofонов je bilo potrebno paziti na bližino glasovno izstopajočega zvona, največjega zvona ali prosto nihajočega zvona, saj je ta preglasil večino ostalih glasov, vendar pa je prostorska stiska v zvonikih pogosto onemogočala idealno postavitev mikrofонов. Izstopajoči zvok, ki pogosto ni odraz hotene interpretacije izvajalcev, lahko zaznavamo kot pomembnejše dobe v taktu in pri glasbenoanalitičnem delu usmerjajo metrično razdelitev glasbenega dela. Pri kasnejši interpretaciji in glasbenoanalitični obravnavi gradiva so bili pogosto v pomoč terenski zapiski in okvirna glasbena transkripcija, opravljena na terenu, kot takojšnji refleksiji na dogodek in pridobljeno vizualno gradivo. Analiza vizualnega gradiva je v nekaterih primerih odkrila tudi vzroke za določeno strukturo viže: na primer, da opustitev gostenja v osrednjem delu viže ni bila hotena glasbenostrukturna komponenta pritrkavanja, temveč posledica tega, da se je snela veriga s kemblja.

Navsezadnje pa je vizualno gradivo (še posebno videoposnetki) najbolj kredibilna »mehanska refleksija realnosti« (Collier in Ball v Ratcliff 2004), ki zbližuje perspektivo glasbenega izvajalca s perspektivo raziskovalca in je v fazi analitičnega dela, ko nismo več v stiku s terenom, tudi najboljše evokatívno sredstvo žive izkušnje. Z večkratnim gledanjem videoposnetkov lahko opazujemo kontekstualno večplastnost gradiva, kot so glasba, govor, gestikulacija, vzorci gibanja, neverbalna komunikacija in podobno. Če je po eni strani videoposnetek konkretna reprezentacija realnosti, pa po drugi strani od vse tehnične raziskovalne opreme predstavlja najbolj moteč dejavnik pri kreiranju spontanosti realne situacije, saj se vedenje opazovanih

pred kamero pogosto spremeni. Toliko slabše je, kadar je raziskovalec hkrati snemalec, saj kamera moti interakcijo med opazovalcem in opazovanim.

1. 3. Anketno delo

Kvalitativni del raziskave je zajemal zbiranje podatkov z metodo dela z vprašalniki, k čimer me je napeljala neraziskanost dejavnosti v širšem pogledu, tovrstnih podatkov pa z osebnim pristopom zaradi časovne omejenosti ne bi mogla zbrati (z vprašalniki sem pridobila podatke 178 pritrkovalcev iz 84 župnij). Vprašalniki so bili sprva optimistično tematsko in vsebinsko široko zastavljeni, saj so zajemali odprti tip pridobivanja podatkov o zvonovih v posameznih župnijah ter lokalnih specifikah zvonjenja in pritrkavanja. Izkušnja je kmalu pokazala nepripravljenost pritrkovalcev na izpolnjevanje tako obsežnega vprašalnika in hkrati zahtevala preveč moje angažiranosti pri tem načinu pridobivanja podatkov.⁴ Strukturo vprašalnika sem nato spremenila in jo omejila samo na področje pritrkovalske dejavnosti, kasneje pa sem jo zaradi postavitve na spletno stran ponovno preoblikovala. Za pridobivanje odgovorov za računalniški prikaz podatkov in njegovo obdelavo je namreč primernejši čimbolj strukturiran vprašalnik z zaprtim in dihonomnim tipom vprašanj. Bolj osebna vprašanja so ostala odprtega tipa in niso statistično obdelana, temveč so v opisni obliki vključena v nalogo na primernih mestih. Kot je pričakovati, je določen odstotek odgovorov izpadel iz statistične obdelave bodisi zaradi spremembe strukture vprašalnika, neizpolnjenih vprašanj ali nerazumevanja nekaterih od njih.⁵ Pri tem se je potrebno zavedati, da tudi pri ostalih odgovorih ostaja problematika, ki je vezana predvsem na zaprt tip vprašanj, saj se pritrkovalci (predvsem mlajši in tisti z manj izkušnjami) zatekajo k odgovorom, o katerih velja družbeni konsenz, ki pogosto ne odraža subjektivne realnosti.

⁴ Večino vprašalnikov sem razdelila med pritrkovalci na pritrkovalskih srečanjih. Ker se je izkazalo, da obljube, da bodo izpolnjene vprašalnike poslali po pošti, pogosto niso držale, sem jih večinoma prosila, da jih izpolnijo na prireditvi. Na srečanjih in tekmovanjih sem dobila tudi veliko nadaljnjih kontaktov za razpošiljanje vprašalnikov udeležencem, ki se manifestacij ne udeležujejo. Pogosto so pritrkovalci omenili župnijo, za katero so vedeli, da se v njej pritrkava, tako sem po posredovanju župnika te župnije pridobila nadaljnje informacije in kontakte.

⁵ Za nekatere pritrkovalce, predvsem v bolj izoliranih krajih, kjer je pritrkovalcev manj in so lokalne specifikke močnejše, je danes javno sprejeto pritrkovalsko izrazoslovje nerazumljivo.

Virtualna etnografija se je s spletno anketo in spletnim komuniciranjem v današnjem računalniškoinformacijskem svetu izkazala za dober metodološki pristop, predvsem pri vzpostavljanju stika z mlajšimi generacijami pritrkovalcev. Vsekakor se je pri tem potrebno zavedati različnih problemov, ki jih prinese tovrstno raziskovanje. Problematična je verodostojnost pridobljenih podatkov, saj je prav spletni prostor danes najbolj znan po kreiranju lažnih oziroma virtualnih identitet. Kljub temu sem se odločila za zaupanje do uporabnikov spletne ankete in vključila tovrstno pridobljene podatke v disertacijo.

Medtem ko lahko ustaljeni obliki terenskega raziskovanja oporekamo geografsko determiniranost, ki ne vključuje konteksta, povezanega z globalnimi vplivi in povezavami, ki jih ima prostor z drugimi prostori, pa se obratno pojavlja pri terenskem raziskovanju virtualnega prostora problem pomanjkanja fizičnega konteksta, povezanega z vizualnim, izkustvenim in estetskim pridobivanjem podatkov za določeno raziskovalno delo. Prav tako je onemogočeno opazovanje pristnih povezav med ljudmi, saj so v virtualnem svetu navzoče oblike hiperpovezav le »osiromašeni enodimenzionalni načini reprezentacije družbenih vezi« (Wittel 2000: 6). Zatorej le združevanje obeh etnografskih metod ali t. i. »multiterenska etnografija« (prav tam: 1) in opazovanje razlik med virtualnim in stvarnim terenom omogoča popolnejši uvid v raziskovalno področje.

Ker namen anketnega dela ni bila samo analitična obravnava pridobljenega vzorca anketnih odgovorov, temveč tudi zbiranje gradiva za arhiv GNI ZRC SAZU, pri obravnavi pridobljenih podatkov nisem bila selektivna in nisem izbirala 'primerne' vzorca za statistično obdelavo. Tako se je zaradi prevladujoče kvantitativne tendence skupek podatkov izkazal kot nereprezentančen za primerjalno obdelavo podatkov po pokrajinah, saj iz nekaterih pokrajin nisem pridobila dovolj velikega vzorčnega števila izpolnjenih vprašalnikov. Pokrajinsko primerjalno analizo podatkov torej onemogoča premajhna zastopanost ali nezastopanost vprašanih v posameznih pokrajinah, vendar pa so pridobljeni podatki tudi dokaz za nesorazmeren obstoj dejavnosti v različnih pokrajinah. Ker sem se zavedala slabosti pridobivanja podatkov v okviru manifestacij, ki pogosto prikazujejo družbeno sprejete miselne vzorce, sem kasneje poskušala priti do skupin iz anketno manj zastopanih pokrajin.

Tako sem poslala dopise vsem župnijam v mariborski nadškofiji in škofiji Murska Sobota (132 dopisov), ki zajemata pokrajinska območja Štajerske, Koroške in Prekmurja. Njihovi odzivi pa so le potrdili slabšo zastopanost dejavnosti v omenjenih pokrajinah.⁶

⁶ Nekateri župnije se na dopis niso odzvale, iz šestnajstih župnij pa sem dobila odgovore, da se pri njih ne pritrkava več ali pa da ne pomnijo, da bi se kdaj. Nekateri pritrkovalci so se na pobudo javili in poslali izpolnjene ankete, kasneje pa sem prek njihovega posredovanja izvedela še za nekatere druge lokacije, kjer dejavnost še živi.

2. Teoretična izhodišča

2. 1. Zgodovinska izhodišča zvonjenja v evropskem prostoru

Z uradnim priznanjem krščanske vere v 4. stoletju je prešla davno uveljavljena raba zvonov kot signalizacije začetka bogoslužnega obredja iz azijskega okolja preko starogrške in rimske kulture v evropsko krščansko kulturo.⁷ S postopnim prehodom krščanstva v vodilno evropsko vero je naraščala tudi potreba, da bi se klic k bogoslužju slišal čim dlje. Sprva so uporabljali manjše kovane pločevinaste zvonove, od 6. stoletja dalje pa lite zvonove, ki so jih najprej obešali v obrambne stolpe, kasneje pa v posebej zvonovom namenjene zvonike. Zvonjenje se je močneje uveljavilo, ko je papež Sabinijan (604–606) zapovedal oznanjanje kanoničnih molitvenih ur z zvonovi, kar pomeni prvo pravno določilo o liturgični rabi zvonov. Papež Urban II. je leta 1095 uvedel obvezno zvonjenje k večerni molitvi, imenovani po prvih verzih molitve *Angelus Domini*, ki je v veljavi še danes. Jutranje zvonjenje se je v Evropi pričelo uvajati v 14. stoletju, opoldansko pa v 15. stoletju, tako da je bilo do konca 16. stoletja v Evropi trikratno zvonjenje že dodobra uveljavljeno. Papež Gregor XIII. pa je v 16. stoletju dodal še zvonjenje v spomin ubogim dušam v vicah po večerni *Avemariji* (Ambrožič 1993: 25–27). Cerkve so imele v 12. in 13. stoletju po dva, tri in več zvonov, vendar je papež Janez XXII. leta 1324 določil, da morajo imeti cerkve redovnikov mendikantov (frančiškanov, kapucinov, dominikancev) samo en zvon (Ambrožič 2000–2006). Ta uredba je bila vsekakor kmalu preklicana, sicer ne bi bila mogoča tako velik razmah in tako bogata zgodovina različnih vrst ubranega zvonjenja⁸ po Evropi.

⁷ V obdobju antičnega Rima je bilo ljudem postopno dovoljeno biti pri obredih, katerim so prej lahko prisostvovali samo svečeniki. Pred obredom so ponekod že pozvonili na zvonec, obešen pred templjem. Navada se je prenesla na krščanske obrede in bila predhodnik današnjemu zvonjenju z zvonovi v zvonikih.

⁸ Pri ubranem ali umerjenem zvonjenju si posamezni toni zvonov sledijo v enakomernem zaporedju. Tovrstno zvonjenje je bilo značilno že za ročno zvonjenje v slovenskih cerkvah, umerjeno pa je tudi današnje avtomatizirano zvonjenje. V drugih evropskih deželah bomo ponavadi slišali neubrano ali neumerjeno zvonjenje, pri katerem si toni zvonov sledijo v neenakomernem zaporedju, pri tem pa pogosto prihaja tudi do sočasnih udarcev več zvonov.

Danes so v krščanskem prostoru časovni termini in načini zvonjenja v nekaterih primerih poenoteni (npr. opoldansko zvonjenje), v drugih primerih jih določa višje cerkveno predstojništvo posamezne države (npr. ob novici o smrti papeža Janeza Pavla II. je ljubljanska nadškofija izdala uredbo zvonjenja z velikim zvonom, in sicer petkrat po dve minuti) ali pa jih narekuje lokalna tradicija posameznih krajev.

Zvonjenje je bilo torej vseskozi pomemben del družbenega cerkvenega in posvetnega življenja⁹ in je imelo funkcije, ki jih lahko razdelimo v štiri večje skupine:

1. apotropejska: za izgon demonov, zlih sil, za klicanje božjih posrednikov in duhov;
2. ritualna: za spremljanje religioznih ali posvetnih dogodkov (zvonjenje in pritrkavanje kot del krščanskih verskih obredov najpogosteje spremljata začetek in zaključek obreda, v nekaterih primerih pa se zvonovi oglašajo tudi med obredom);
3. funkcionalna ali signalizacijska: za signalizacijo dogodkov, npr. oznanjanje časa, molitve, začetka bogoslužja, konec delovnega tedna, naravnih in drugih nesreč, kot so požar, prihajajoče nevihte ali sovražnik ...;
4. muzikalna: za glasbeno muziciranje kot ritmično ali melodično igranje na zvonove (Lehr v Finscher 1998: 1421).

Zvonjenje ima v nekaterih primerih samostojno funkcijo, pogosto pa se njegove vloge med seboj prepletajo. Tako se na primer pri naznanjanju bogoslužja prepletata ritualna in signalizacijska funkcija ali pri pritrkavanju ritualna, signalizacijska in muzikalna funkcija. Lahko sklepamo, da se je zvon prav zaradi vseh različnih funkcij, ki jih je imelo zvonjenje skozi stoletja, iz zvočila prevrstil v pravo glasbilo, saj je težnja po čim boljši sporočilnosti zvonov privedla do raznovrstnega muzikalnega izražanja.

⁹ Signalizacija z zvonovi pa ni bila namenjena le bogoslužju, ampak je služila tudi v posvetne namene. Zvonove so imeli npr. gradovi in stavbe, kjer je zasedal mestni svet, z njimi pa so razglašali pomembne posvetne dogodke.

2. 2. Prve oblike muziciranja na zvonove v evropskem prostoru

Prvo rabo zvonov v muzikalne namene beležimo na Kitajskem tisoč let pr. n. š. Zvonovi so bili obešeni na ogrodje in neprenosni, nanje pa so igrali s kladivi. Kasneje so razvili standardno uglasitev zvonov, kot taki pa so bili v 5. stoletju pr. n. š. del kitajskega državnega orkestra, ki je igral na konfucijanskih ritualih.

V evropskem prostoru so v srednjem veku razlikovali dva načina zvonjenja: *pulsare*, pri katerem se je na zvon udarjalo s kladivi, in *nollare*, pri katerem se je zvok proizvedlo s kembljem, ki je udarjal ob obod zvona (Price 1983: 190). Tehnika *pulsare* se je izvajala na inštrument imenovan *cymbale*¹⁰ ali cimbale – set manjših zvonov, na katere se igra s kladivi. Cimbale so menihi uporabljali v okviru cerkvenega obredja in za učenje glasbe, pri čemer je bil inštrument »odličen medij za podajanje intonacije drugim inštrumentom in demonstracijo razmerij med toni« (prav tam: 188). Znana in pogosta je upodobitev cimbal znotraj inicialke iz biblijskega psalma številka 80 in upodablja kralja Davida, ki nanje igra s kladivi.



Slika 1: Podoba kralja Davida, ki igra na cimbale, znotraj inicialke D, biblijskega psalma številka 80 iz leta ca. 1310, Anglija.¹¹

¹⁰ Leta 636 umrli sveti Izidor iz Seville in leta 653 umrli Honorius iz Canterburyja uvrščata cimbale in *tintinabulum* (ročni zvonovi s kembljem) med glasbene inštrumente, ki so bili v tistem obdobju pogosto v rabi (Price 1983: 184).

¹¹ Objavljeno z dovoljenjem British Library Board (©). Vse pravice pridržane.

Tudi prva upodobitev ženske, ki igra na zvonove, je iz 12. stoletja, in sicer v kamen na katedrali v Chartresu izklesana ženska, ki igra na cimbale (prav tam: 186).

GLEJ GOOGLE BOOKS: PERCUSSION INSTRUMENTS AND THEIR HISTORY, omemba ženske podobe, ki igra na cimbale ob oboi, iz 4 st (Genesis, Dunaj)



Slika 2: Izklesana podoba ženske, ki igra na cimbale, katedrala v Chartresu, Francija.¹²

Cimbale so se umaknile razvoju večjih oblik zvonov, ki so v času od 14. stoletja dalje kot stolpni inštrument postali del večine evropskih cerkvenih zvonikov (prav tam: 190). Evropski zgodovinski viri pričajo, da so zvonarji, še preden je zvonjenje ur prevzela mehanizacija (v 14. in 15. stoletju), vsako uro naznanjali ročno, in da je bila zvočna pestrost večja, so na zvonove udarjali s kladivi (Morris 1951: 16). Percival Price, kanadski zvonoslovec in izjemen poznavalec zgodovinskih virov o zvonjenju v zahodnem svetu, navaja, da so bili zvonarji, ki so zvonili ure z udarci kladiv ob zvonove, spoštovane osebe, ki so ponavadi pripadali mestni straži in tudi nosili njeno uniformo (Price 1983: 173), medtem ko so bili drugod v preostalem času cestni pometachi (Morris 1951: 41). V poznem srednjem veku naj bi takšni zvonarji (v mestih) zvonili že na več kot en zvon, kar jim je omogočilo izvajanje kratkih melodij. Na zvonove naj bi igrali odlomke cerkvenih melodij, ljudske pesmi in kratke improvizirane fragmente posvetnih melodij, ki so jih sicer izvajali poulični

¹² Jeaneau (2000), str. 69 (foto: Cliché Houvet).

glasbeniki (Price 1983: 173). Avtomatizacija stolpnih ur je nato prevzela podoben sistem; tam kjer je število zvonov to omogočalo (predvsem na Nizozemskem, v Belgiji, Nemčiji in Angliji), so se in se še danes ob polnih urah oglašajo krajše melodične sekvence, prepoznavne za določeno mesto¹³ (npr. zvonjenje v Westminsterski palači, poznano po svetu kot zvonjenje Big Bena¹⁴), medtem ko drugod ponavadi večji zvon prevzame vlogo bitja ure, manjši pa naznanja četrtine ure. Bitje na četrt ure kot preprost zvočni signal pogosto slišimo tudi iz slovenskih zvonikov, medtem ko melodičnega bitja ure pri nas skorajda ne poznamo.¹⁵

Način *pulsare* se je večinoma ohranil avtomatiziran pri stolpnih urah in v nekaterih lokalnih tradicijah, *nollare* pa se je vzporedno s tehniko zvonjenja ohranil in razvijal v evropskih deželah na različne načine. Percival Price meni, da zaradi velikosti zvonov izvajalec s kladivi ni več dosegel vseh zvonov in mu je bila onemogočena samostojna igra na zvonove, zato se je raje posluževal tehnike *nollare*, pri kateri je lahko imel preko vrvi kemblje zvonov v oblasti en sam izvajalec. Kot prednosti, ki jih ima *nollare* pred zvonjenjem, pa Price navaja, da izvajalcu omogoča večjo glasbeno ekspresivnost, zmanjšuje potrebo po večjem številu zvonilcev (eden je upravljal več zvonov, medtem ko je pri zvonjenju ponavadi potrebno tolikšno število zvonilcev, kot je zvonov – predvsem pri večjih zvonovih), je varnejši za ohranjanje konstrukcije zvonila in zvonika¹⁶ in omogoča igranje ritmično-melodičnih motivov v neenakomernem časovnem zaporedju (prav tam: 190).

Price tudi meni, da naj bi se na nekatere zvonove tako, da je bila vrv privezana na kembelj, igralo že v času, ko cerkve še niso imele zvonovom namenjenih zvonikov.

¹³ Glasbeni motiv, ki ga tako redno slišimo, sčasoma postane del akustične pokrajine (t. i. *acoustic landscape* ali *soundscape*) določenega kraja in izgubi kvalitete kot glasbeno delo (Harrison 2002).

¹⁴ Melodija, ki v stolpu Westminsterke palače v Londonu bije četrtine ure, je imenovana *Westminster Quarters*. Tovrstno melodijo poleg drugih ponujajo tudi današnji izdelovalci mehanizmov za zvonjenje v svojih programih (glej ponudbo nemške livarne Perner za slovenski trg na <http://www.glocke.com/slowenisch/html-data/uhren.htm>). Prepoznavnost te melodije se širi tudi s predvajanjem uvodne sekvence zvonjenja (v živo) pred oddajanjem novic radia BBC.

¹⁵ Na Zasavski sveti gori uro v kapeli naznanja bitje melodije lurške cerkvene pesmi *Zvonovi zvonijo*; v ljubljanski mestni hiši od predsedovanja Slovenije Evropski uniji dalje (2008) vsak dan ob 12. uri predvajajo posnetek izvedbe evropske himne na zvonove.

¹⁶ Rusi naj bi se posmehovali zahodni navadi zvonjenja, saj se jim je zdelo nihanje težkih zvonov zato, da ob njih udari lahek kembelj, neumno, namesto da bi, prav nasprotno, lahek kembelj udarjal ob mirujoč zvon, kot je bilo v navadi v Rusiji (Price 1983: 190).

To prakso naj bi tudi kasneje poznala celotna Evropa,¹⁷ višek muziciranja na ta način pa so dosegli v pravoslavni cerkvi s tehniko, imenovano *zvon* (prav tam: 106). Danes tak način igranja zasledimo tudi v nekaterih predelih Italije (Sardinija, Kampanija, Emilija - Romanja, Ligurija), Španije (Aregòn), Nemčije (Porenje), Hrvaške, Nizozemske, Švedske, Švice, Belgije, Slovenije in morda še kod. V večini primerov zvonove na ta način upravlja en sam pritrkovalec. Kot meni Price, se tovrstna tehnika nikoli ni razvila v skupinsko igro na zvonove, kot so jo razvili Rusi (prav tam: 200), vendar pa lahko to zanikamo, saj je skupinsko muziciranje del prakse tako slovenskega pritrkavanja kot tudi (sicer v manjši meri) nekaterih drugih evropskih pritrkovalskih načinov. Price tudi verjame v evolucijsko teorijo razvoja tehnik igranja in meni, da je tehnika pritrkavanja most med igranjem na zvonove s kladivi in 'višje razvitim' igranjem na zvonove preko klaviature (prav tam). Bartmann pa nasprotno, prav zato, ker se obe omenjeni tehniki (h kateri bi lahko dodali še igranje na zvonove s kladivi) še danes prakticirata v velikem razmahu, v Priceovo teorijo dvomi (Bartmann 1991: 287). Precej jasno je, da imata razvoja obeh tehnik enako izhodišče, medtem ko je sočasen obstoj obeh povezan z več dejavniki, med katerimi je najbolj izpostavljen in tudi v sklopu drugih okoliščin odločilen ekonomski dejavnik.

2. 3. Zgodovinska umestitev pritrkavanja v Sloveniji

Zgodovinsko nastanek pritrkavanja v Sloveniji ni mogoče opredeliti. V virih do 19. stoletja konkretnih omemb pritrkavanja do sedaj ni bilo zaslediti, je pa verjetno, da je bila dejavnost v virih omenjena kot zvonjenje. Pri okvirni časovni umestitvi začetkov zvonjenja in pritrkavanja si lahko pomagamo z nekaterimi zgodovinskimi dokumenti o cerkvenih zvonovih in gradnji prvih zvonikov na slovenskih tleh. O prvih zvonarjih in zvonovih imamo podatke iz prve polovice 14. stoletja, ko so pri nas delovali predvsem italijanski potujoči zvonarji, stalna zvonarska obrt pa je v Ljubljani delovala od 15. stoletja dalje.¹⁸ V Sloveniji so cerkve prvi prostor zvonovom

¹⁷ Zvonove tudi danes v religiozne namene poleg krščanske uporabljata taoistična in budistična vera. Na večje zvonove, obešene v preddverjih templjev, častilci igrajo z udarjanjem kemblja ob zvon.

¹⁸ Matjaž Ambrožič, zgodovinar, voditelj komisije za organistiko in zvonarstvo pri nadškofijskem odboru za glasbo ter kolavdator ljubljanske nadškofije, je napisal knjigo z naslovom *Zvonarstvo na Slovenskem* (1993), v kateri predstavlja zgodovinski razvoj zvonarstva na Slovenskem, delo potujočih

namenile na strehi cerkvene ladje, na tako imenovanem slemenskem zvoniku. Ti zvoniki so bili majhni, in če so v njih bili zvonovi, so bili ti tako majhni, da se niso slišali daleč (Makarovič 1995: 37–38). Glede na pomanjkanje pisnih virov o zvonovih ali zvonikih do visokega srednjega veka in na dejstvo, da pri nas ni ohranjenih zvonov izpred 14. stoletja, lahko sklepamo, da je bila gradnja samostojnih zvonikov za večje zvonove in z njo povezano zvonjenje bolj pogosto razširjeno šele po 14. stoletju, množično pa je postalo od 17. stoletja dalje (prav tam: 64).¹⁹ V leta 1689 izdani knjigi *Slava vojvodine Kranjske* Janez Vajkard Valvasor pogosto omenja zvonjenje, »kar pomeni, da je bilo pri nas že v njegovem času, verjetno pa že prej, zvonjenje ob najrazličnejših priložnostih, tako v mestih kot na deželi, razširjena navada« (Cvetko 1990: 316).²⁰ Pritrkavanje sicer nikjer ni omenjeno, zanimiv pa je zaključni bakrorez v peti knjigi, ki upodablja zvon, na katerega udarja roka s kladivom. Navkljub tovrstni upodobitvi in še danes navzoči tehniki *pulsare* v slovenskem pritrkavanju, ne moremo govoriti o razširjenosti te prakse v Sloveniji, prej bi lahko sklepali, da so jo uporabljali za bitje ure, ki so ga izvajali mestni čuvaji.

zvonarjev in zvonarske delavnice na slovenskih tleh (s poudarkom na delu znamenite zvonarske družine Samassa) ter ikonografijo in inskripcije na slovenskih zvonovih.

¹⁹ Tudi topografski podatki, ki jih je Niko Kuret uredil na podlagi odgovorov iz vprašalnic nadvojvode Janeza (leta 1811) in Georga Götha (leta 1842), pričajo, da je bilo na območju Štajerske v tistem času največ zvonov iz 18. stoletja (Kuret: 1985, 1987, 1989, 1993).

²⁰ V *Slavi vojvodine Kranjske* Valvasor najpogosteje opisuje zvonjenje mestnih čuvajev, ki so na roke odbijali uro, zvonjenje ob požarih, ki ga že takrat poimenuje »bitje plati zvona«, zvonjenje kot opozorilo pred sovražniki, za naznanjanje časa ribolova v krajih ob Cerknškem jezeru, za preganjanje toče in nevihtnih oblakov (Cvetko 1990: 316–317).



Slika 3: Zaključni bakrorez v 5. knjigi *Slave vojvodine Kranjske*, ki prikazuje udarjanje s kladivom ob obod zvona.²¹

Tako je zvonjenje najprej v mestih, kasneje na podeželju, postalo del vsakdana in je poleg bogoslužne funkcije pomenilo tudi pomemben časovni mejnik dneva. O tem, kdaj so ljudje ustvarili ločnico med običajnim zvonjenjem in pritrkavanjem kot posebnim obeleževanjem cerkvenih praznikov,²² pa predstavljam nekaj predpostavk predhodnih raziskovalcev. Zmaga Kumer v knjigi *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem* na koncu poglavja o pritrkavanju predstavi domnevo o njegovem obstoju v 16. stoletju. Takratni oglejski vizitator Pavel Bizancij omenja praznoverno zvonjenje na Goriškem pred kresom in na dan vernih duš. Kumrova navaja omenjeni sklep na podlagi dejstva, da so še v 20. stoletju v Kortah nad Izolo na kresni večer s pritrkavanjem preganjali čarovnice (Kumer 1983: 47). Julijan Strajnar predpostavlja, da je v 16. stoletju Jakob Petelin Gallus v madrigalu *En ego campana* za tonsko slikanje uporabil motive določenih pritrkovalskih viž; te je Strajnar prepoznal kot pritrkovalske viže iz okolice Šentvida pri Stični (Strajnar 1991: 96–103).²³

²¹ Valvasor (1689), str. 268.

²² Težnja po določanju starosti folklornemu gradivu je od nekdanj močno navzoča v folkloristični znanosti. Starost tradicije daje deželi, kateri pripada, pomen starodavnosti, dokazuje njeno 'antično vrednost' in potrjuje njeno legitimnost. Neoprijemljivost časovnega določanja pa lahko hitro vodi tudi k hipotezam, ki postajajo v rokah nestrokovne javnosti in v medijski populistični politiki to, kar Anttonen poimenuje »nacionalizirana antika« (Anttonen 2004: 79–94).

²³ Teza je zanimiva, vendar so dokazi, ki jih podaja Strajnar, premalo oprijemljivi, da bi jo z njimi lahko utemeljili.

Kljub temu pa za obdobje do sredine 19. stoletja nimamo nikakršnih oprijemljivih podatkov o pritrkavanju. Prvi raziskovalci pojava na slovenskih tleh so v 20. stoletju beležili spomine pritrkovalcev, ki pričajo o navzočnosti dejavnosti vsaj ene generacije nazaj, torej v drugi polovici 19. stoletja, vir pa je tudi omemba *trjančenja* (tj. štajerskega izraza za pritrkavanje) v pesmi *Sobotni večer* Antona Martina Slomška (1800–1862). Tudi iz knjig Ivana Mercine in nekaterih omemb pritrkavanja v poljudnih časopisih iz začetka 20. stoletja je razvidno, da je bilo pritrkavanje v tem obdobju že splošno razširjena ljudska glasbena dejavnost. Mercina se je v knjigi *Zvonoznanstvo* (1926) pritoževal, da pritrkovalci ne vložijo nobenega truda v to, da bi razumeli njegovo knjigo, zato »vržejo knjigo iz rok in ponavljajo nadalje, kar so delali že njih očetje, dedje, pradedje« (Mercina 1930: 71).

2. 4. Dosedanje raziskave v slovenskem prostoru

Medtem ko je bilo zanimanje za raziskovanje ljudske pesmi v evropskem prostoru že splošno razširjena praksa, je načrtno raziskovanje glasbil postalo področje zanimanja etnomuzikologije šele v šestdesetih letih 20. stoletja. S tem časom tudi sovpada zanimanje za pritrkavanje v okviru GNI, osrednje institucije, ki se je ukvarjala z zbiranjem, arhiviranjem in raziskovanjem pesemskega in instrumentalnega zvočnega gradiva slovenske ljudske glasbe. Prva terenska beleženja pritrkavanja na Slovenskem najdemo v zapuščini Radoslava Hrovatina (od leta 1949 do 1955), ki jo hrani GNI. Na inštitutu so se raziskovalci Julijan Strajnar, Zmaga Kumer, Mirko Ramovš in kasneje Igor Cvetko usmerili v podrobnejše raziskovanje pritrkavanja po letu 1968. Zmaga Kumer je izsledke večletnih raziskav predstavila kot del ljudskega godčevstva v knjigi *Slovenska ljudska glasbila in godci* (1972) in *Ljudska glasbila in godci* (1983), v katerih so, kot pravi sama, »podatki, zbrani z vseh koncev Slovenije, vendar ni mogoče reči, da smo odkrili vse skrivnosti pritrkavanja, vemo le za najvažnejše zakonitosti« (Kumer 1983: 31).²⁴ Julijan Strajnar je leta 1985 zbral terenske posnetke pritrkavanja – 37 primerov iz 26 krajev in jih objavil na gramofonski plošči *Pritrkavanje* skupaj s spremno besedo, transkripcijami melodij in fotografijami, ki pojasnjujejo temeljne značilnosti pojava. Do danes je bilo na temo pritrkavanja objavljenih še nekaj leksikonskih in enciklopedičnih gesel, ki povzemajo že objavljena dognanja iz prejšnjih publikacij, ter člankov sodelavcev GNI in pritrkovalcev v dnevnikih, časopisih in poljudnih revijah.

Zaradi pomanjkanja strokovne in znanstvene obravnave pritrkavanja v preteklosti predstavljajo pomemben vir za raziskavo pojava tudi poljudna dela pritrkovalcev, med katerimi so imela nekatera pomembnejši vpliv na kasnejše oblikovanje dejavnosti. Na tem mestu velja omeniti delo slovenskega kolavdatorja za goriško nadškofijo, pedagoga, glasbenika in zvonoslovca Ivana Mercine (1851–1940), ki je izdal prvo in pri nas do sedaj edino strokovno knjigo o tehniki vlivanja zvonov z naslovom *Zvonoznanstvo* (1930) ter prvo knjigo o pritrkavanju, imenovano *Slovenski pritrkovavec* (1926). Slednja nam sicer o tedanji situaciji pritrkavanja ne razkrije

²⁴ Zbrani podatki so bili v veliki meri povzeti iz prejetih odgovorov na vprašanja, ki jih je Mirko Ramovš objavil v *Glasniku Slovenskega etnografskega društva* leta 1968 (Ramovš 1968: 3).

veliko, saj je vključno s predlaganimi ritmičnimi vzorci za izvajanje oblikovana predvsem kot navodilo pritrkovalcem za pravilno pritrkavanje. Ostala poljudna literatura, ki jo v skladu z obravnavano tematiko predstavljam kasneje v nalogi, veliko dlje od povzemanja že objavljenih dognanj o pritrkavanju ne seže.

2. 5. Opredelitev pojmov in pritrkovalsko izrazoslovje

Z glasbeno vsebino in tehniko pritrkavanja je povezanih veliko pojmov in lokalnih izrazov, zato na tem mestu navajam le najosnovnejše, ki so potrebni za začetno razumevanje pojava, ostali pa so v širšem kontekstu obravnavani v disertaciji na ustreznih mestih.

Pritrkavanje je v treh različnih znanstvenih ali strokovnih publikacijah definirano kot:

- 1) »poseben način zvonjenja, pri katerem se udarja na zvonove neposredno s kembljem po določenih ritmičnih obrazcih« (Kumer 1983: 32);²⁵
- 2) »pesem zvonov, ritmično zvonjenje, ko se glasovi posameznih zvonov zlivajo v melodijo po strogo določenih zaporedjih« (Strajnar 1985: 1);
- 3) »poseben slovesen način ritmičnega zvonjenja ob večjih cerkvenih praznikih, pri katerem se glasovi posameznih zvonov zlivajo v melodijo« (Kumer v Baš 2004: 477).

Prva in zadnja definicija opredeljujeta pritrkavanje kot glasbeni proces, pri čemer je pritrkavanje eden izmed načinov zvonjenja, druga pa poetično omenja tudi produkt izvedbe – »pesem zvonov«, torej glasbo – in ga v nadaljevanju prav tako opredeli kot način zvonjenja. Zgornje definicije predstavljajo le zgoščeno opredelitev, saj vse vsebujejo še nadaljnjo, podrobnejšo razlago pojma, pri čemer opisujejo tudi funkcijske in družbene vidike pojava. Vsekakor pa je nesporno, da vsi avtorji definicij opredeljujejo pojav kot način zvonjenja, torej kot proces izvajanja glasbene

²⁵ V knjigi *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem* Kumrova razvršča glasbila po Hornbostel-Sachsovi sistematiki in pritrkavanje umešča v podkategorijo visečih zvonov s kembljem, čeprav je tovrstno razvrščanje zavajujoče, saj je pritrkavanje tehnika izvajanja na zvonove in ne glasbilo.

dejavnosti. Pri dosedanjih definicijah osrednjih raziskovalcev pojava (Kumer, Strajnar) je problematično predvsem izključevanje nekaterih v praksi navzočih in strokovno priznanih načinov pritrkavanja, kot so način izvajanja letečih viž in izvajanja s kladivi.²⁶ Zato predlagam novo definicijo, ki vključuje oba omenjena pojava in tako predstavlja vse v slovenskem prostoru najznačilnejše načine pritrkavanja:

- a) z vidika glasbenega procesa je pritrkavanje izvajanje ritmičnih obrazcev s kemblji ali kladivi ob obod zvonov, pri čemer so bodisi vsi zvonovi nepremični ali pa eden izmed zvonov niha;²⁷
- b) z vidika glasbenega produkta je pritrkavanje glasba, ki nastane pri procesu pritrkavanja.

Izraz pritrkavanje je za tovrstno glasbeno dejavnost danes splošno uveljavljen in le redko naletimo na ljudi, ki se z dejavnostjo ukvarjajo in tega izraza ne poznajo. Nekdaj je bil izraz najpogosteje v rabi na Gorenjskem, vendar je že od časa prve izdaje knjige o pritrkavanju (Ivan Mercina, *Slovenski pritrkovavec*, 1926) pridobil veljavo strokovnega izraza in, kot meni Kumrova, »nima pomena uvajati drugega« (Kumer 1983: 33). A vendar skoraj povsod poznajo tudi lokalni ali regionalni izraz in ga v lokalnem kontekstu še vedno uporabljajo pogosteje kot splošnega. Te izraze so raziskovalci GNI zbirali v okvirih terenskega raziskovanja, nekatere od njih navajata Zmaga Kumer v knjigi *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem* (1983) ter Julijan Strajnar v spremni besedi k plošči *Pritrkavanje* (1985).

Na podlagi vprašalnika, ki sem ga opravila med pritrkovalci v Sloveniji, v spodnji tabeli prikazujem pokrajinsko rabo izrazov za pritrkavanje.²⁸ S primerjavo naštetih

²⁶ Oba načina sta podrobneje predstavljena v poglavju *Tehnični vidiki izvajanja*, str. 39. Čeprav mnogi pritrkovalci tehniki izvajanja s kladivi nasprotujejo zaradi škodljivosti, ki jih zlitini povzročajo udarci s kladivi, pa moramo tovrstno prakso upoštevati, saj predstavlja nezanemarljivi del tradicije pritrkavanja pri nas.

²⁷ Z uporabo te definicije izključujem običajno zvonjenje, pri katerem vsi zvonovi nihajo, vključujem način izvajanja s kladivi in izvajanje letečih viž, pri katerih eden izmed zvonov niha, ostali pa so nepremični.

²⁸ V tabeli navajam le po eno izmed variant poimenovanja, kadar se le te med seboj zelo malo razlikujejo (v spremembi samoglasnika, npr. *trjančenje*, *trijančenje*, *trojančenje*), saj se pri pridobivanju podatkov z vprašalniki v pisni obliki izgubi marsikatera posebnost narečne izgovarjave, hkrati pa je ta način tudi preglednejši.

izrazov v zgoraj omenjenih publikacijah in pridobljenih podatkov z vprašalniki v preteklih treh letih odkrivam, koliko se je raba izrazov ohranila oziroma spremenila.²⁹

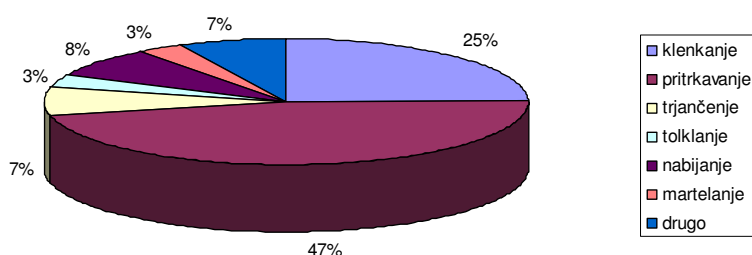
Pokrajina	Izrazi pred letom 1983	Izrazi po letu 2006
Bela krajina	<i>klenkanje, linganje</i>	<i>klenkanje, pritrkavanje</i>
Dolenjska	<i>klenkanje, potrkavanje</i>	<i>klenkanje, pritrkavanje</i>
Notranjska	<i>klenkanje, potrkavanje, pinkanje</i>	<i>pritrkovanje, penkanje</i>
Koroška	<i>nabijanje, prtrkvaje, bitje zgonov</i>	<i>trjančenje, klenkanje</i>
Gorenjska	<i>pritrkavanje, nabijanje, priudarjanje, klenkanje</i>	<i>mortelanje, nabijanje, turntonkanje, pritrkavanje</i>
Štajerska	<i>trjančenje, klenkanje, zvonjenje v klenk</i>	<i>trjančenje, klenkanje, pritrkavanje</i>
Primorska	<i>nabijanje, natolkavanje, tolklanje, tonkanje, tenklanje, trklanje, kantkanje, klempanje, klepetanje, kampelanje, kəmpinanje, kompanjanje, kompaniranje, natukanje, škəntiranje</i>	<i>nabijanje, tolklanje, trklanje, kəntkanje, klenkanje, kəmpnanje, škəntiranje, martelajne, pritrkavanje</i>

Tabela 1: Narečni izrazi za pritrkavanje

Zgornja preglednica prikazuje le manjše spremembe v rabi izrazov med navedenimi obdobji, kaže pa, da se je povsod razen na Koroškem uveljavil tudi izraz *pritrkavanje* (z variantami) kot splošno razširjen in uveljavljen izraz med pritrkovalci. Največja pestrost v rabi izrazov pa je tako v preteklosti kot danes še vedno na Primorskem.

²⁹ Omenjeni publikaciji sicer vsebujeta še izraze za pritrkavanje v Reziji, Benečiji in Porabju, vendar teh območij moja raziskava z vprašalniki ni zajela, na podlagi pogovorov s tamkajšnjimi pritrkovalci pa lahko potrdim, da sta omenjena izraza *tonkanje* v Benečiji in *tintiranje* v Reziji še vedno v rabi. Zmaga Kumer omenja še izraze *tamburanje, škomponotanje, škompananje, tonkanje* in *martelanje* za Benečijo ter *tintiranje* in *klotiranje* za Rezijo (Kumer 1983: 34). V Porabju pa so za pritrkavanje uporabljali tudi izraze *klonckanje, klonkanje* (Strajnar 1996: [1]) ali *klenckanje* (Novak 1996: 62).

Tudi statistična obdelava vprašalnikov prikazuje, da je raba izraza *pritrkavanje* najpogostejša, pri čemer je treba upoštevati pogosto navedbo obeh izrazov – strokovnega in narečnega. Izrazoslovje je tesno povezano s pokrajinsko pripadnostjo pritrkovalcev, zato je potrebno pri tem rezultatu opozoriti na njegovo neobjektivnost. Število izpolnjenih vprašalnikov je za vsako pokrajino različno, zato večja številčnost odgovorov za posamezno pokrajino pri rezultatih vpliva na višji odstotek rabe posameznega izraza.³⁰



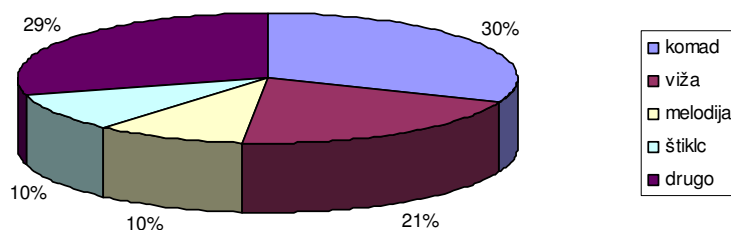
Graf 1: Narečna raba izrazov za pritrkavanje

Pitrkovelec³¹ je strokovno uveljavljen in najpogosteje uporabljen izraz za izvajalca pritrkavanja. Tudi narečna poimenovanja so v vseh zabeleženih primerih izpeljana iz samostalnika za glasbeno dejavnost, torej zgornja preglednica hkrati prikazuje tudi rabo izrazov za pritrkovalca v različnih slovenskih pokrajinah. V nekaterih krajih izraza za osebo, ki pritrkava, ne poznajo oziroma ga ne uporabljajo.

Viža je naziv za posamezno ritmično-melodično pritrkovalsko glasbeno delo, ki ga pritrkovalci najpogosteje poimenujejo tudi *komad* (31 %). Ostali nazivi v rabi so še *viža* (28 %), *melodija* (10 %), *štiklc* (10 %), v manjši meri pa se pojavljajo tudi izrazi *štuk*, *špura*, *danca*, *del* in *sonada*.

³⁰ Podatki o rabi izrazov za pritrkavanje, kembelj in vižo po posameznih župnijah, so dostopni tudi v okviru interaktivne karte *Pritrkavanje*; glej http://gis.zrc-sazu.si/zrcgis/ewmap.asp?catprj=zrcgis.pitrkavanje_izrazi.

³¹ Ženska oblika izraza – *pritrkovalka* je prišla v rabo kasneje, ko so se tudi ženske aktivno vključile v dejavnost (več o tem v poglavju *Razmerja med spoloma v glasbenem prostoru*, str. 131)



Graf 2: Narečna raba izrazov za vižo

Zvon je idiofono glasbilo, ki po načinu vzbujanja zvoka sodi med udarala. Nanj se izvaja zvonjenje, pritrkavanje ali bitje ure. Skupino zvonov v zvoniku imenujemo **zvonilo**³² (Ambrožič 1993: 150), medtem ko zvonilo, ki je opremljeno z mehanizacijo, imenujemo **zvonovje**³³ (Adlešič 1964: 389). Z organološkega vidika je glasbilo zelo kompleksno in razumevanje vseh njegovih značilnosti zahteva precejšnjo akustično in fizikalno znanje. V nalogi se tem podrobnostim ne posvečam, saj je obravnava glasbila namenjena le razumevanju njegove vloge v kontekstu pritrkavanja.

Zvonovi so v Sloveniji nameščeni predvsem v cerkvenih zvonikih, čemur so ti tudi namenjeni, redki zvonovi pa visijo na posvetnih stavbah, večinoma v gradovih, graščinah in mestnih hišah. Ker izdelava zvonov zahteva precejšnje strokovno znanje, je njihova izdelava prepuščena livarnam. V Sloveniji danes deluje livarna Omco Feniks v Žalcu, z vlivanjem manjših zvonov se ukvarjajo tudi nekateri obrtniki.³⁴ Da pa so Slovenci redni naročniki zvonov pri nemških livarnah, dokazuje tudi internetna ponudba zvonov nemške livarne Perner v slovenskem jeziku (Perner 2007).

³² Čeprav slovarji različno obravnavajo izraz *zvonilo* (npr. kot *pripravo za zvonjenje* ali *mehanizem v uri* (SSKJ), je med pritrkovalci in strokovnjaki s področja zvonov izraz bolj navzoč v zgoraj omenjeni rabi. Izraz so uporabljali v enakem smislu že v dvajsetih letih 20. stoletja Ivan Mercina, Franc Kimovec in Ivan Kokošar, in sicer v razpravah, objavljenih v *Cerkvenem glasbeniku*.

³³ Čeprav je večina slovenskih cerkvenih zvonov že opremljena z mehanizacijo, pa se Adlešičeva opredelitev navezuje na oblike mehaniziranih zvonov, kot jih poznajo v Franciji, Angliji, Nemčiji, Belgiji, na Nizozemskem in drugod (fr. in angl. *carillon*, nem. *Glockenspiel*). Tovrstno pojmovanje povzema tudi Bruno Ravnikar v knjigi *Osnove glasbene akustike in informatike* (Ravnikar 1999: 54).

³⁴ Delo znanega ljubljanskega livarja Franca Mostarja, ki je deloval do leta 1970, je prevzel sin Franc Mostar mlajši, na Studencu pri Ljubljani pa je zvonove do nedavnega vlival tudi Jože Melik (Ambrožič 1993: 127).

Slovenske cerkve imajo kar nekaj zvonov z zgodovinsko, kulturno in umetniško vrednostjo, vendar ti zakonsko niso zaščiteni kot spomeniki posebnega pomena, zato smo pogosto priča nestrokovnim posegom, ki zvonove uničujejo.³⁵ Ker so zvonovi last cerkvenih institucij, imajo nekatere nadškofije svoje strokovnjake, imenovane kolavdatorji, ki delujejo kot svetovalci in nadzorniki pri nakupu novih zvonov. Kolavdatorstvo zahteva strokovno usposobljenega človeka, zato to področje pokrivajo le redki ljudje,³⁶ njihovo osnovno delo pa je pomoč naročnikom pri izbiri zvonov. Pred nakupom kolavdator oceni uporabnost starih zvonov in možnost vključitve katerega od teh v novo zvonilo ter poskrbi za ohranitev zvonov umetniške ali historične vrednosti; preveri statično nosilnost zvonika in pri njegovi morebitni obnovi sodeluje s strokovnjaki s področja statike; glede na pridobljene osnovne podatke, prostor v zvoniku in finančno zmogljivost naročnika predlaga dispozicijo (uglasitev, tip in težo) novega zvonila (Ambrožič 2008).

Zvonovi so večinoma uliti iz brona, ki mora biti za visoko kvaliteto zvočnosti zvona sestavljen iz 78 % bakra in 22 % kositra.³⁷ V zvočnem spektru kvalitetno ulitega zvona je poleg udarnega tona še približno petdeset alikvotnih tonov. Poleg udarnega tona, kot najbolj slišnega tona, so za zvočni vtis najbolj karakteristični še osnovni ton ali podton, ki je najnižji ton zvona in je v različnem intervalnem razmerju z udarnim tonom (po tem razmerju se imenuje tip zvona, npr. nonski zvon ali septimski zvon), prima, ki je najbližja udarnemu tonu, in terca, ki je ponavadi višja od udarnega tona in najpogosteje intonirana kot mala terca.³⁸ Ostali delni toni so med seboj bolj v disonantnem razmerju, in ker hitro pojenjajo, ne vplivajo na uglasitev, doprinesejo pa k bogastvu zvočne barve zvona (Price 2007).³⁹

³⁵ Takšni posegi so pogosti predvsem pri montaži novih kembeljev, zvonov, obnovah zvonikov in zvonске konstrukcije, ko pri tovrstnem delu sodelujejo lokalni obrtniki in ne strokovnjaki s področja zvonoznanstva.

³⁶ Matjaž Ambrožič je uradni kolavdator za področje ljubljanske in novomeške nadškofije, pri čemer ga kličejo tudi iz drugih slovenskih škofij; kolavdatorsko delo na področju koprške nadškofije opravlja Marko Česen, sicer predsednik Pritrkovalskega društva Dolenjske in Bele krajine.

³⁷ Nekdanja livarna Ferralit iz Žalca (danes Omco Feniks, d. o. o.) je kositrno bronovino (zaradi težav pri dobavi) za nekaj časa zamenjala s silicijevo bronovino, kar je vplivalo na zvočno kvaliteto zvonov (Ambrožič 1993: 142).

³⁸ Več o zvočnih karakteristikah zvonov glej Bosilj (2000), Price (2007) in Adlešič (1964).

³⁹ Zelo pogoste so sinestetične predstave zvoka zvonov v slovenskih proznih delih, poeziji, ljudskih pesmih, pregovorih in rekih. Zanimiv je tudi sinestetični opis zvonil Franca Kimavca v *Cerkvenem glasbeniku*: »c-es-f-g [...] kot morje grmi in človeka pretresa v brezdhanje globine [...], c-d-e-g [...] mogočno na vso moč [...], c-e-g-a [...] svetlo, veselo, radostno poskakujoče, c-es-f-as [...] jako milo, c-f-g-a; zelo svetlo, jasno, lahno, nikoli ugnano in mirno, naravnost veselo [...], c-d-f-a [...] še lepše, še

Ker so zvonove v Sloveniji in drugod po Evropi v vojnih obdobjih pogosto odvezemali in jih topili v surovino za orožje, se pri nas po prvi in drugi svetovni vojni ni ohranilo niti deset nedotaknjenih zvonil (Ambrožič 1993: 150). O navezanosti ljudi na zvonove pričajo prenekatero zgodbe, ki opisujejo skrivanje zvonov v vodnjake ali zakopavanje v jame, tožbe in jok ljudi ob odvzemu⁴⁰ in nadomeščanje zvonov z drugimi jeklenimi predmeti (deli železniških tirnic, ostanki granat ipd.). Tako lahko preberemo v šolski kroniki Plešivca na Štajerskem, kako so med prvo svetovno vojno reševali najmanjši zvon:⁴¹

»Najmanjši, a najstarejši med njimi je Plešivčanom posebno pri srcu. Ustno izročilo je ohranilo vest, da je ta zvon posebno dragocen, ker je bronu primešanega obilo srebra. Bron je baje podarila neka grofica cerkvi sv. Uršule. Tam so ga kupili Plešivčani [...]. Da bi ta zvon rešili v prvi svetovni vojni, so se Marolt Jože, Martin Grudnik in Anton Lipnikar, vsi s Plešivca dogovorili in ga na šentjanževo, 27. 12. zakopali. Da bi izbrisali vsako sled, so na dotičnem mestu nakurili. Ponoči je novozapadli sneg izbrisal zadnjo sled. Vsa zasliševanja, grožnje, preiskave so bile brezuspešne, četudi so prizadeti pretrpeli mnogo uprav smrtnega strahu« (Pustatičnik 2004: 30–31).

Po vojni so ljudje želeli nadomestiti odvzete zvonove z novimi. Ker so bile vojne odškodnine za odvzete zvonove majhne, se je za ta čas kot idealno nadomestilo za dražje bronaste zvonove izkazal nakup jeklenih zvonov, katerih pomanjkljivosti v

bolj mehko in blago, pa hkrati veselo in zelo mogočno in veličastno [...], e-d-f-g; zelo resnobno, pomirjujoče, po glasovni množini silno globoko in mogočno [...], c-d-es-f; nenavadno polno, gosto, v težkih zonovih bobneče, nekoliko dražljivo, hkrati pa milo, v srce segajoče [...], c-es-g-b; [...] mala dva zvonova mila, ljubka, nežno otožna [...], c-e-g-b; [...] bolj zanikrno in vsakdanje kot prejšnje, trije zvonovi – sentimentalno, tožeče, če bi bili majhni naravnost jokajoče [...]

« (Kimavec 1921: 38–39).
⁴⁰ Podroben opis čustev ljudi ob odvzemu edinega zvona iz vaške kapele med prvo svetovno vojno opisuje Miško Kranjec v delu *Mladost v močvirju* (1977). Da je imela vojska nemalo težav z odvezom zvonov priča tudi v ljubljanskem škofijskem listu zapisan poziv cerkvenim predstojništvom, v katerem se jim naroča, naj »zastopnikom vojne oblasti pri tem delu pomagajo in vernike zaradi izgube zvonov tolažijo« (Ambrožič 1993: 148).

⁴¹ V pripoved je vpleten tudi mit o srebru v zvonovini, ki ga poznajo številne slovenske pripovedi o zvonovih. Ljudje so nekoč zmotno verjeli, da imajo zaradi srebra v zvonovini zvonovi čistejši glas, kar so potujoči zvonolivarji izkoriščali, od ljudi v ta namen pobirali srebrnino, ki je nato niso vlili v zvonove (Mercina 1926: 14–15).

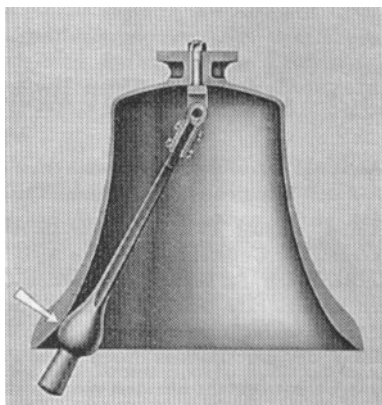
kakovosti pa se ljudje pogosto niso zavedali.⁴² Leta 1916 je železarna Kranjska industrijska družba na Jesenicah pričela s proizvodnjo ulivanja jeklenih zvonov in jih ulivala do leta 1928. V teh letih so ulili preko 2000 zvonov, ki še danes visijo po slovenskih zvonikih in zvonikih bivše Jugoslavije. Bronasti zvonovi so sicer veliko bolj cenjeni od železnih, vendar ponekod pritrkovalci s posebnim razlogom raje uporabljajo železne. Tako na primer v Mostah pri Komendi rajši pritrkavajo na železne zvonove, saj lahko nekatere tone nadomestijo z udarci železnega kladiva ob zvonove, medtem ko ob bronaste zaradi krhkosti zlitine s kladivi ne bi udarjali. Tudi v Lescah so z udarjanjem s kladivi po zgornjem delu zvona pridobili dodatne tone. Pravijo, da si za izvedbo viže *Na golici* »rabil železni zvon, ki je imel razliko, kje si ga udaril ... pri železnem je ta razlika bolj očitna in lepši ton je tukaj gor [na zgornjem delu zvona]. In se je dalo za *Golico* dobiti par tonov, da si špilal s kladivom po njemu« (Lesce 2006⁴³).

Kemblj je podolgovat, proti koncu odebeljen kovinski predmet, gibljivo pritrjen v zvon (SSKJ 1997). V slovenskih zvonikih poznamo predvsem pregibne, leteče in padajoče kemblje, pri čemer so pregibni prišli v veljavo zadnji. Bat ali betica je odebeljeni del kemblja, s katerim mora le ta udariti ob udarni obroč zvona – mesto, kjer je zvon najdebelejši. Livarji ugotavljajo, da napačno udarno mesto kemblja pogosto povzroči, da zvon počí.⁴⁴

⁴² Zvonoslovca Ivan Mercina in Franc Kimovec sta v *Cerkvenem glasbeniku* svarila pred nakupi jeklenih zvonov (npr. Ivan Mercina, *Pozor ob nabavi novih zvonov*, 1934, str. 49).

⁴³ Citiranje pogovorov s pritrkovalskimi skupinami je v nalogi navedeno s krajem in letnico pogovora, medtem ko pri pogovoru s posamezniki navajam njihov priimek in letnico pogovora. V virih so navedeni podrobnejši podatki z navedbo kraja, datuma in pokrajine snemanja; oznaka je tudi geslo, ki pomeni kataložno oznako arhiviranega zvočnega posnetka na GNI.

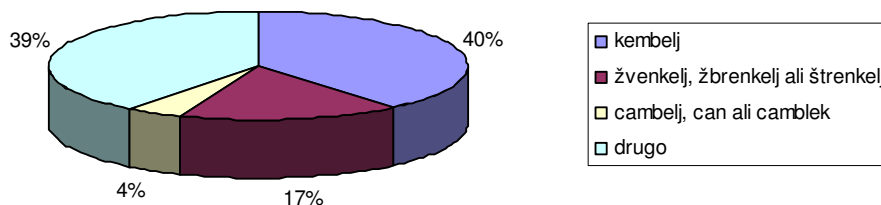
⁴⁴ Hrvaški zvonolivar Ivan Bosilj navaja »dejstvo, da 95 % zvonov počí zaradi slabo obešenega in slabo konstruiranega kemblja« (Bosilj 2000: 115).



Slika 4: Mesto udarca betice kemblja ob obod (udarni obroč) zvona⁴⁵

Leteči kembelj je najstarejši tip kemblja in je obešen pod točko nihanja zvona. Tovrstni kembelj niha z zvonom in ga zadane v točki, ko ta doseže končno nihajno višino. Padajoči kembelj ne niha, temveč udarja ob nihajoči zvon, ko ga ta zadane. Kembelj je obešen nad točko nihanja zvona. Pregibni kemblji so krajši kemblji s protiutežjo. Z nihanjem zvona s pregibnim kembljem se sicer zmanjša sila na zvonko ogrodje. Nekoč so bili precej priljubljeni med pritrkovalci, saj se je s tem zmanjšala tudi teža kemblja in je bilo tako pritrkovanje olajšano; vendar pa danes veliko pritrkovalcev ugotavlja, da se je na račun tega znižala kvaliteta zvoka.

Pritrkovalci po celi Sloveniji uporabljajo različne izraze za kembelj, čeprav je strokovni izraz še vedno najpogostejše v veljavi. 37 % pritrkovalcev ga tako poimenuje *kembelj*, 17 % *žvenkelj* z variantami *žbrenkelj* ali *štrenkelj*. Za Štajersko je značilno poimenovanje *cambelj*, *can* ali *cambek*, ostali izrazi, ki se pojavljajo, pa so še *betica*, *brajnklec*, *jezik*, *knebl*, *tlakl*, *štanga*, *štremlfelj* in *žnegel*.



Graf 3: Narečna raba izrazov za kembelj

⁴⁵ Müller-Lönnendung [b. l.].

Zvonoslovje ali zvonoznanstvo⁴⁶ v Sloveniji ni uradno priznana stroka, zato dosedanje delo na tem področju temelji predvsem na ljubiteljski ravni (nekdaj so se tovrstne tematike najpogosteje lotevali glasbeniki). Resnejše strokovne razprave o zvonovih kot glasbilu in posledično tudi zvonjenju in pritrkavanju smo dobili Slovenci v dvajsetih letih 20. stoletja, ko so se v reviji *Cerkveni glasbenik*⁴⁷ pojavili članki kolavdatorjev, glasbenikov in skladateljev Ivana Mercine, Franca Kimovca, Josipa Lavtižarja, Frana Ferjančiča ter Ivana Kokošarja. V njih so razpravljali in polemizirali predvsem o primernih uglasitvah in materialih novih zvonov. Tema je bila namreč zelo aktualna ob množični nabavi novih zvonov, ki jih je omogočala (skromna) vojna odškodnina za odvzete zvonove med prvo svetovno vojno. Polemike, ki so nastajale predvsem med Francem Kimovcem in Ivanom Mercino, se samega pritrkavanja niso dotaknile, so pa pomembneje vplivale na uglasitve zvonov, ki se še danes oglašajo iz slovenskih zvonikov.⁴⁸ Pomembnejši strokovni prispevek k zvonoslovju na Slovenskem je že omenjena knjiga Ivana Mercine *Zvonoznanstvo*, v kateri strokovno obravnava zgodovino zvonov, zvonolivarske postopke, postopke kolavdacije, podaja nasvete za skrb, čistočo in pravilno rabo zvonov, razglablja o vplivu zvonov na človekovo duševnost, priporoča uglasitve pri nabavi novih zvonil ipd. Zvonoslovna veda temelji danes predvsem na ljubiteljski dejavnosti posameznikov, ki se strokovno izpopolnjujejo na podlagi tuje literature.

⁴⁶ Za rabo tovrstnih izrazov se odločam na podlagi njune širše rabe v pogovornem jeziku med pritrkovalci, čeprav formalno nista del besedišča slovenskega jezika. V evropskih jezikih najpogosteje najdemo izpeljanko iz latinskega izraza *campana*, kot so *campanology* (angl.), *la campanologie* (fr.), *la campanologia* (it.) ali *die Glockenkunde* (nem.), ki so v slovenščino nepravilno prevedeni kot *zvonarstvo*. Ker sta kot tujki v povezavi z zvonovi v slovenskem jeziku uveljavljena izraza *kampanile* in *kampanilist* (*Veliki slovar tujk*, 2002: 539), bi bila možna izpeljanka izraza za zvonoznanstvo tudi *kampanologija*.

⁴⁷ Objavo člankov v reviji, ki je posvečena cerkveni glasbi, lahko razumemo kot sprejetje zvona v okviru cerkvenega glasbila in glasbene igre na zvonove v okviru cerkvene glasbe. Za enako priznanje si še danes prizadeva mnogo pritrkovalcev, prvi večji dosežek pa je bilo sprejetje pritrkovalcev v *Odbor za cerkveno glasbo in petje* in namestitev škofijskega referenta za pritrkavanje z dnem 2. 3. 2006 (Jože Mehle, pritrkovalec župnije Šentvid pri Stični). Odbor skrbi za glasbeno podobo vseh škofijskih slovesnosti, ki naj bi od zdaj obvezno vključevala tudi pritrkavanje.

⁴⁸ Ivan Mercina se je zavzemal za uglasitve v sekundnih intervalih (t. i. *melodična uglasitev*), Fran Kimovec pa je odobral terčne intervale, zvonove, uglašene v trozvoku ali kvartsekstakordu (t. i. *harmonična uglasitev*).

IZVAJALSKA TEHNIKA IN GLASBENOSTRUKTURNE ZNAČILNOSTI

3. Tehnični vidiki izvajanja

Definiranje pritrkavanja se v literaturi najpogosteje nanaša na tehniko izvajanja in pritrkavanje označuje kot »poseben način zvonjenja, pri katerem se udarja na zvonove neposredno s kembljem po določenih ritmičnih obrazcih« (Kumer 1983: 32). Tako označevanje pa izključuje prenekatero druge v praksi navzoče izvajalske tehnike, ki jih predstavljam v nadaljevanju. Te se razlikujejo po poziciji zvonov med izvedbo (mirujoči ali v gibanju), načinu vzbujanja zvoka ter razmerju med številom izvajalcev in številom zvonov.⁴⁹

3. 1. Pozicija zvonov

Glede na pozicijo zvonov med izvedbo delimo viže v dve skupini:⁵⁰

1. stoječe viže: kadar zvonovi med pritrkavanjem mirujejo;
2. leteče viže: kadar eden, najpogosteje največji izmed zvonov med pritrkavanjem niha (v nadaljevanju imenovan *leteči zvon*⁵¹), medtem ko ostali mirujejo.



Leteče viže pritrkovalci označujejo kot karakterno bolj vesele, najverjetneje zato, ker so zaradi prostega pada kemblja ob obod zvona glasnejše. Pri letečih vižah ni mogoče izvajati sprememb dinamike in tempa, saj ju določa glasnost in frekvenca nihanja *letečega zvona*. Nihanje *letečega zvona* pritrkovalci izvedejo bodisi ročno ali pa z elektromotornim pogonom. Pri letečih vižah nekateri pritrkovalci ob začetku z vrvjo zadržujejo kembelj nihajočega zvona, dokler nihajoč zvon ne doseže največje

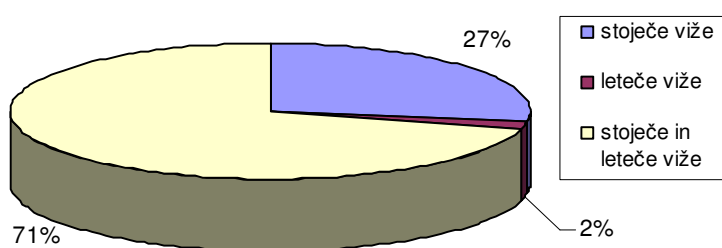
⁴⁹ Podatki o tehnikah izvajanja po posameznih župnijah so dostopni tudi v okviru interaktivne karte *Pritrkavanje*; glej http://gis.zrc-sazu.si/zrcgis/ewmap.asp?catprj=zrcgis.pritrkavanje_tehnike.

⁵⁰ Izraza stoječe in leteče viže sta sicer povzeta iz pogovornega jezika oziroma pritrkovalskega žargona, vendar ju zaradi njune, danes že uveljavljene rabe, uvajam kot strokovna termina.

⁵¹ Letečemu zvonu rečejo tudi, da *laufa* ali *se juga*, letečim vižam pa ponekod *ta glasne* ali *laufajoče* in stoječim *ta tihe* ali *igranje na suho*.

nihajne frekvence in nato kembelj spustijo, da začne udarjati ob obod zvona. Drugi način, imenovan *lovljenje kemblja*, se izvaja med potekom viže oz. med samim nihanjem zvona, ko pritrkovalec z vrvjo ulovi kembelj ter ga zadržuje tako dolgo, kot je predvideno za posamezno vižo. V Lescah so *lovljenje kemblja* opisali z naslednjimi besedami: »Tisti, ki *lovi kembelj*, [...] ima vrv privezano za kembelj in s pogledom in vrvjo spremlja let kemblja. Kadar kembelj ne sme udariti ob zvon, ga malo pred udarcem ob obod potegne toliko, da ne udari« (Lesce 2006).

Med pritrkovalci prevladuje mnenje, da so leteče viže značilne za Gorenjsko, medtem ko naj bi bile stoječe viže pogostejše na Dolenjskem in Primorskem. Spodnji graf prikazuje pogostost izvajanja posameznih načinov v Sloveniji:



Graf 4: Pogostost izvajanja stoječih ali letečih viž

Na podlagi rezultatov vprašalnika lahko zanikam predstave o obstoju večje pokrajinske diferenciacije med izvajanjem stoječih in letečih viž, saj pritrkovalci v slovenskem prostoru najpogosteje pritrkavajo na oba načina. Na Dolenjskem sicer pogosteje izvajajo samo stoječe viže, skoraj nikjer pa ne izvajajo samo letečih viž (izjema so Spodnje Duplje na Gorenjskem). Najpogostejša praksa je, da se leteče viže izvedejo ob začetku in/ali zaključku pritrkavanja.

3. 2. Način vzbujanja zvoka

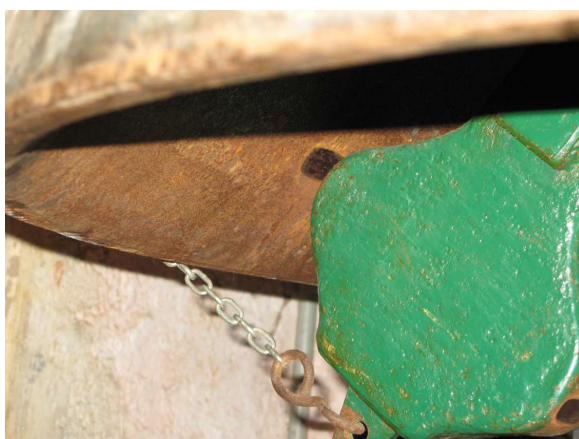
Glede na načine vzbujanja zvoka na zvonove ločimo:

1. neposredno, ročno izvajanje,
2. izvajanje preko vzvodov (vrvi, verig),

3. izvajanje s kladivi.



Največ pritrkovalcev uporablja vzvode (40 % jih uporablja samo vzvode, 35 % pa jih uporablja vzvode poleg ostalih načinov), s katerimi je teža kemblja razbremenjena in tako pritrkavanje s tehničnega vidika lažje. Pogosto kombinirajo pritrkovalci neposredno izvajanje, pri katerem z roko pritrkavajo s kemblji na manjše zvonove, in posredno izvajanje, pri katerem preko vzvodov pritrkavajo na večje zvonove (13 %) ali pa kombinirajo udarjanje s kladivi in pritrkavanje preko vzvodov (17 %). Za vzvode se uporabljajo vrvi ali verige, ki so nameščene od kemblja do fiksne točke v zvoniku⁵² (stena, tram, palica, ki je nameščena na zvonosko konstrukcijo, gonilni drog), pri čemer sta vrv ali veriga napeti tako, da je kembelj od oboda zvona oddaljen le nekaj centimetrov. Pri tako nameščenem kemblju je za njegov udarec ob obod zvona potrebna manjša moč, kot če bi bil kembelj pri pritrkavanju v naravni legi.



Slika 5: Oddaljenost kemblja od oboda zvona
(Magdalenska gora, 27. 8. 2008, Dol., foto:
Mojca Kovačič)

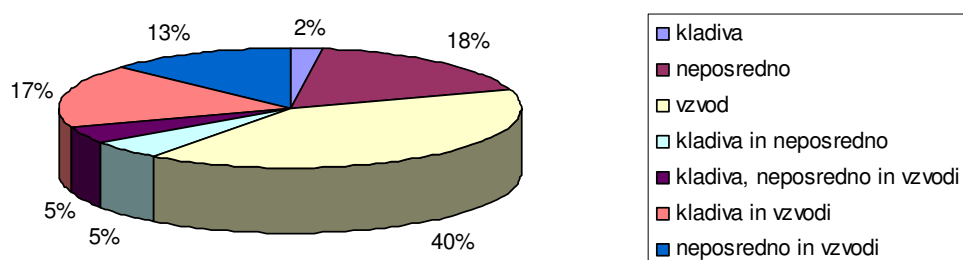
Poteg za vzvod v pravokotni smeri na njegovo linijo vpetosti povzroči premik kemblja in njegov udarec ob obod zvona. Kadar so zvonovi nameščeni visoko v zvoniku in je tudi vrv, ki je nameščena vodoravno od kemblja do fiksne točke v zvoniku, previsoko, poteka od sredine vrvi ali verige do pritrkovalčeve roke še dodatna vrv.

⁵² V redkejših primerih pritrkovalci vrv, ki je napeljana od kemblja, držijo v rokah.



Slika 6: Namestitev vzvoda pri visoki poziciji zvonov
(Zasavska Sveta gora, 8. 6. 2008, Gor., foto: Mojca Kovačič)

18 % anketiranih pritrkava na zvonove tako, da z rokami neposredno drži kembelj in z njim udarja ob obod zvona, medtem ko 2 % anketiranih pri pritrkavanju uporablja samo kladiva. Nekateri pritrkovalci uporabljajo vzvode in kladiva (17 %), pri čemer so, predvsem kadar vadijo, pogostejša kladiva, saj je zvok udarca lesenega kladiva ob zvon manj slišen in torej za sovaščane manj moteč.⁵³ V Cerkvjenjaku in Destrniku na Štajerskem uporabljajo kladiva tudi ob določenih delih med mašnim obredom, najpogosteje takrat, kadar se v cerkvi poje. Pritrkovalci za pridobitev ostrejšega zvena včasih uporabljajo železna kladiva, sicer pa v večini primerov lesena kladiva, ki zvonovino tudi manj poškodujejo. Z igranjem z lesenimi kladivi danes dosegajo tudi želeno estetsko raven, saj »so nekatere stvari lepše na *hamre* [kladiva], ker se ton fino razlije. Drugače so zelo ostre, od *camblov* [kembljev]« (Cerkvenjak 2008).



Graf 5: Način vzbujanja zvoka

⁵³ Pritrkovalske vaje v zvoniku lokalne skupnosti z običajno jakostjo navadno niso zaželeno, saj je pritrkavanje strogo pogojeno s funkcijo obeleževanja praznikov.

Način vzbujanja zvoka je povezan tudi s številom zvonov v zvoniku. Kadar je število zvonov manjše od treh, pritrkovalci pogosto nadomeščajo zvok tretjega zvona z udarcem kladiva na drugo mesto površine plašča zvona, saj ta na drugem mestu zazveni z drugo frekvenco. V Cerkvjenjaku so nekoč, ko so imeli v zvoniku samo en zvon, nanj pritrkavali trije pritrkovalci: dva z lesenimi kladivi in eden z železnim. Tudi v Miklavžu na Dravskem polju so imeli nekoč samo en (železni) zvon, zato si je pritrkovalec na nogo navezal kembelj, z rokama pa je pritrkaval s kladivi (*hamri*). Danes imajo v isti cerkvi dva zvonova, ki imata v notranjosti privezana vsak po dve kladivi. Pritrkavata dva pritrkovalca: prvi izvaja na dva zvonova s kemblji, medtem ko drugi udarja s kladivoma, in sicer nekoliko višje na drugi strani zvonov, po notranjosti oboda. Pritrkovalec razloži, da tako »na dva zvonova dobimo štiri melodije« (Cerkvenjak 2008), torej štiri različne tone.

Z vidika zvonoznanstva je tovrstna tehnika škodljiva zvonovini, čeprav si mnogi pritrkovalci ne predstavljajo občutljivosti na videz sicer tako trdnega glasbila. Ta ob udarcu nanj zaniha s celotnim zvočnim telesom, in če so vibracije nasilno prekinjene in nihanje (z udarcem) ustavljeno na nepravilnih mestih (tam kjer debelina zvona tega ne dopušča, tj. povsod, razen na udarnem obroču zvona), zvon lahko počí ali pa se na spodnjem robu odkrha. Po mnenju Matjaža Ambrožiča lahko na podlagi stanja zvonov ugotovimo, da je tehnika pritrkavanja s kladivi posledica odvzema zvonov po prvi ali drugi svetovni vojni. Takrat so pritrkovalci tehniko pritrkavanja prilagodili številu preostalih zvonov v zvoniku (pogosto samo enemu) in z udarci s kladivom na drugem mestu zvona pridobili dodatni ton. Starejši zvonovi, na katere se še danes pritrkava s kembljem, na spodnjem robu namreč niso odkrhani (Ambrožič 2008).

Posebno tehniko igranja imajo pritrkovalci v Beneški Sloveniji, kjer v zvonove namestijo kembelj na specifičen način. Tovrsten kembelj je pogosto izjemno dolg in z verigo nameščen na nosilec za kembelj. Ta je tako dolga, da omogoča udarec z zgornjim delom kemblja ob notranji obod zgornjega dela zvona, tako pri pritrkavanju udarjajo ob obod zvona s spodnjim in zgornjim delom kemblja in pridobijo na enem zvonu dve tonski višini. Zaradi dolžine in teže si spodnji del kemblja zataknejo za pas in podložijo z blagom.



Slika 7: Namestitev kemblja
(Podutana, 15. 8. 2008, Ben. (Italija), foto: Urša Šivic)



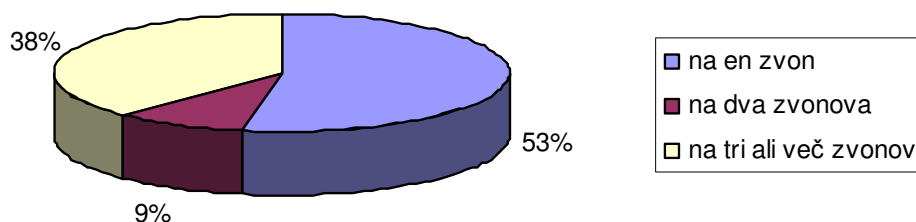
Slika 8: Podložen kembelj (Podutana,
15. 8. 2008, Ben., (Italija), foto: Urša Šivic)

3. 3. Razmerje med izvajalci in številom zvonov

Glede na razmerje med izvajalci in številom zvonov poznamo štiri načine izvajanja:

1. vsak pritrkovalec izvaja na svoj zvon,
2. vsak pritrkovalec izvaja na dva zvonova,
3. en pritrkovalec izvaja na dva zvonova, ostali vsak na svojega,
4. pritrkovalec samostojno izvaja na tri ali več zvonov.

Rezultati ankete prikazujejo, da 53 % pritrkovalcev pritrkava na en zvon, 9 % vprašanih pritrkava na dva zvonova, 38 % pa samostojno na tri zvonove.



Graf 6: Razmerje med izvajalci in številom zvonov

Kadar je v župniji dovolj pritrkovalcev, ti najpogosteje pritrkavajo vsak na svoj zvon. Kljub zadostnemu številu pritrkovalcev pa ponekod vseeno pritrkavajo tako, da en pritrkovalec igra na dva ali vse zvonove in se zato pri pritrkavanju menjavajo⁵⁴. V nekaterih krajih se ljudje še spominjajo pritrkavanja na štiri zvonove, vendar ga danes v praksi ne zasledimo več. Pritrkovalec v Velikih Češnjicah na Dolenjskem je na mojo željo izjemoma prikazal ta način pritrkavanja, saj danes ni več aktiven pritrkovalec. V zvoniku, kjer imajo tri (železne) zvonove, četrti ton pridobijo z dodatnim kembljem, ki ga obesijo v drugi zvon. Udarec kemblja na drugo mesto zvona tako proizvede drug ton. V Velikih Češnjicah so imeli pred prvo svetovno vojno štiri zvonove, ki so bili med vojno odvzeti. Od takrat so v zvoniku trije zvonovi, vendar način z dodatnim kembljem ohranja tradicijo pritrkavanja na štiri zvonove. Čeprav je bilo v vasi sicer veliko pritrkovalcev (pritrkavanje je bilo del dejavnosti fantovske skupnosti), je bila vedno navada, da sta pritrkavala le dva hkrati (vsak na dva zvonova), kasneje pa so namestili tudi vzvode, s katerimi en pritrkovalec lahko upravlja štiri zvonove hkrati.



⁵⁴ Podatki o številu pritrkovalcev in številu zvonov v posamezni župniji so dostopni tudi v okviru interaktivne karte *Pritrkavanje*; glej http://gis.zrc-sazu.si/zrcgis/ewmap.asp?catprj=zrcgis.pritrkavanje_podatki.



Slika 9: Dodani kembelj (Velike Češnjice, 8. 7. 2008, Dol., foto: Mojca Kovačič)



Slika 10: Pritrkavanje na štiri zvonove (Velike Češnjice, 8. 7. 2008, Dol., foto: Mojca Kovačič)

Kadar vsak pritrkovalec v skupini igra na svoj zvon (v nekaterih primerih na dva zvonova) in glasbena struktura viže zahteva, da se vloge udarcev na posamezne zvonove med seboj dopolnjujejo, ta način imenujemo **tehnika sinhronizacije**⁵⁵. Posamezni udarci na zvon oziroma toni namreč samostojno še ne predstavljajo glasbenega gradiva, temveč to postanejo v korelaciji z ostalimi udarci. Tehnika je zagotovo posledica melodične omejitve glasbila, saj lahko iz zvona s pritrkavanjem izvabimo le en ton,⁵⁶ sinhronizacija pa omogoča, da se posamezni toni zlijejo v ritmično-melodično celoto. Pritrkavanje torej temelji na skupinski igri, pri kateri vsak pritrkovalec izvaja svoj ritmični part, ki sam po sebi ne predstavlja samostojne tematske enote, z ritmično sinhrono igro pa pritrkovalci ustvarijo celostno zvočno

⁵⁵ V angleščini uveljavljen izraz *interlocking technique* se uporablja za opis tehnike *kotekan* pri izvajanju balijskega gamelana (Wayne 1990: 2–15). Podobne načine skupinskega izvajanja lahko najdemo pri srednjeveški tehniki zahodne glasbene umetnosti *hoquet*, ki temelji na izmenjavi posameznih tonov med različnimi izvajalskimi glasovi v okviru ene glasbene teme (Tagg 2000: 4) in jo lahko najdemo tudi pri drugih vokalnih in inštrumentalnih glasbenih praksah po svetu. Wayne Vitale *interlocking technique* pri balijskemu gamelanu opiše z besedami, da posameznik »... igra dele popolnih ritmičnih matric: v okviru široke raznovrstnosti vzorcev igra včasih vsak drugi ton, pogosto pa skupino dveh ali treh tonov. Ostali člani prilagajo v ali okoli prostora prvega tona druge komplementarne sestavne dele, s katerimi skupaj sestavljajo celotno konfiguracijo« (Wayne 1990: 2). Podobno tehniko uporabljajo litvanski ljudski glasbeniki pri igri na lesene piščali *skuduciai* in lesene rogove *ragai*, kjer vsak glasbenik na inštrument igra ponavljajoče ritmične figure dvotonskih kombinacij, najverjetneje pa bi bolj poglobljena raziskava odkrila še kakšne primerljive tehnike v svetovnem glasbenem prostoru.

⁵⁶ Izjemoma se z udarci na različna mesta na zvonu izvaja različne tonske višine.

podobo pritrkovalske viže. Izvajanje zahteva visoko koncentracijo, saj se za estetsko popolno izvedbo ne smeta oglasiti dva zvonova hkrati.⁵⁷

Z načini vzbujanja zvoka je povezano tudi razmerje med številom pritrkovalcev in številom zvonov. Kadar je zvonov več kot pritrkovalcev, so vzvodi nujno potrebni za upravljanje več zvonov hkrati. Pogosto je tudi razdalja med zvonovi tolikšna, da en pritrkovalec brez vzvodov ne doseže kembljev dveh zvonov; tudi če pritrkava en sam na tri zvonove, si ustvari dodatno povezavo s tretjega kemblja do noge. To lahko stori na več načinov: če je tretji zvon vertikalno postavljen nad ostale zvonove, je lahko kembelj z nogo pritrkovalca povezan neposredno z vrvjo (slika 11), če pa so zvonovi v horizontalni postavitvi, je potreben daljši vzvod (slika 12). Pri tem je ena veriga pripeta od kemblja do droga na konstrukciji zvona, druga pa na njeni sredini vodi do lesene palice. Njena napetost privzdiguje palico od tal do takšne višine, da njen pritisk navzdol povzroči udarec kemblja ob obod zvona.



Slika 11: Namestitev vzvodov pri vodoravni postavitvi zvonov (Zasavska Sveta gora, 8. 6. 2008, Gor., foto: Mojca Kovačič)



Slika 12: Namestitev vzvodov pri vodoravni postavitvi zvonov (Zasavska Sveta gora, 8. 6. 2008, Gor., foto: Mojca Kovačič)

⁵⁷ Na plošči *Pritrkavanje* je predstavljenih nekaj primerov (št. 3, 8, 9), ko sočasno udarjanje več zvonov »zahteva glasbena podoba melodije« (Strajnar 1985: 3). Sama sem na tovrstne primere naletela predvsem na Koroškem, drugod pa v nekaterih primerih, in sicer ob zaključku pritrkovalske viže.

Pritrkavanje na štiri zvonove v horizontalni postavitvi ima podoben mehanizem kot postavitev v primeru horizontalne postavitve treh zvonov, s to razliko, da sta dva zvonova prek dolgih vzvodov (lesenih palic) povezana s pritrkovalčevimi nogami. Na delu palice, s katerim pritrkovelec upravlja z zvonovi, sta nameščena dva lesena pedala, na katera pritiska pritrkovelec z nogami, pri tem pa sedi na stolu.



Slika 13: Pedala (Velike Češnjice, 8. 7. 2008, Dol.,
foto: Mojca Kovačič)

4. Glasbena analiza

Glasbena analiza nam omogoča, da izpostavimo posamezne glasbenostrukturne elemente pritrkovalskih viž in jih sistematiziramo glede na vloge posameznih tonov v viži, število zvonov, tehnične načine izvedbe in število izvajalcev v razmerju do števila zvonov, nekatere strukturne in oblikovne zakonitosti pa nam razkrivajo tudi načini poimenovanja posameznih viž. Rezultati pričujoče glasbene analize temeljijo na transkripcijah in analitični obravnavi dvesto sedemdesetih glasbenih primerov iz šestih slovenskih pokrajin. Te so: Dolenjska, Gorenjska, Ljubljana in okolica, Štajerska, Koroška in Primorska.⁵⁸

Pritrkovalske viže delim glede na oblikovne elemente, kot so motiv, ki v skladu z glasbenooblikoslovno teorijo predstavlja najmanjšo še samostojno glasbeno enoto, in tematsko enoto, ki lahko obsega enega ali več motivov in se pojavlja tudi v obliki dvo- ali večtaktja. Oznako tematska enota uvajam predvsem zato, ker motiv pogosto še ne pomeni tematskega gradiva za nadaljnjo strukturo viže.⁵⁹ Tematska enota je v reprezentativnih primerih v nalogi vedno predstavljena tako, da se pričinja z glavnimi udarci največjega zvona (kar je tudi v praksi najpogostejše), saj je na ta način enoto lažje primerjati z ostalimi. Tematska enota je sestavljena iz eno- do šesttaktnih motivov, najpogostejše izvajane viže pa obsegajo dvotaktne tematske enote na tri zvonove ali enotaktne s ponovitvijo osnovnega motiva.

⁵⁸ V nalogi ohranjam prakso delitve na pokrajine, kakršna je v navadi pri obdelavi in arhiviranju gradiva v GNI ZRC SAZU.

⁵⁹ Določitev tematske enote je v nekaterih primerih pogojena s tematsko celoto tonov, ki v viži gostijo. Tak primer predstavlja viža *V dva* iz Smljednika (Smljedn. 28. 3. 2005, Gor.), ki bi jo brez upoštevanja vloge gostenja uvrstili v enotaktno tematsko enoto. Ker se gostenje venomer spreminja in se šele po štirih taktih celota ponovi, bi jo lahko uvrstili med štiritaktne tematske enote. Če pa podrobneje pogledamo dvotaktje, v gostenju opazimo logično sosledje dvotaktnih enot, saj je dvotaktni motiv gostenja v prvih dveh taktih variiran v tretjem in četrtem taktu:



4. 1. Vloge posameznih tonov v pritrkovalskih vižah

Glede na vlogo posameznih tonov lahko pritrkovalske viže delimo v dve osnovni skupini: v prvi se posamezni udarci delijo na glavne in stranske vloge, v drugi pa so udarci med seboj enakovredni.⁶⁰

Kadar se udarci delijo na vloge, delitev potega na naslednji način:⁶¹

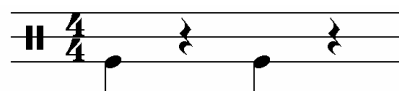
- a) glavni udarci (poimenovani tudi *takti*, *žvaki*, *žlaki*, *štihi*), ki so v začetnem motivu najpogosteje izvedeni na največji zvon;⁶²
- b) odbijanje so udarci (poimenovani tudi *obiranje*, *odbivanje*, *prikladanje*, *prilaganje*), ki 'odgovarjajo' glavnim udarcem in skupaj z njimi tvorijo osnovno tematsko enoto viže. V uvodnem motivu so ti udarci najpogosteje izvedeni na srednji zvon;
- c) gostenje (*drobljenje*, *glestenje*, *ubiranje*, *presekavanje*) predstavljajo tisti udarci, ki na osnovno strukturo viže ne vplivajo, temveč jo dopolnjujejo ali krasijo in se lahko neodvisno od glavnih udarcev in odbijanja tudi pojavljajo oziroma izginjajo. Ti udarci so najpogosteje izvedeni med glavnimi udarci in odbijanjem, torej v sinkopiranem ritmu in sicer na najmanjši zvon.

⁶⁰ Delitev povzemam po Julijanu Strajnarju (Strajnar 1985). Delitev je povezana tudi s tehniko igranja in razmerjem števila pritrkovalcev do števila zvonov. Viže z deljenimi vlogami so najpogosteje izvedene s tehniko sinhronizacije, medtem ko viže, ki imajo enakovredne vloge udarcev, pogosteje izvaja posameznik ali dva pritrkovalca na več zvonov.

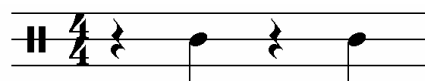
⁶¹ Tonsko trajanje, če ga pritrkovalec ne zaduši, je pogojeno z zvenenjem zvona, zato uporabljam v notnih zapisih relativne vrednosti tonskih trajanj. Note v zapisu torej odražajo grafični prikaz posamezne vloge udarca in ne realne višine in trajanja tona. V primerih, kjer je struktura viže hierarhično deljena na udarce glavnih in stranskih vlog, so glavni udarci zapisani s četrtno, pri čemer je notni vrat obrnjen navzdol, odbijanje označuje četrtna, ki ima vrat prav tako obrnjen navzdol, gostenje pa je zapisano z osminkami, z vratovi obrnjenimi navzgor. Kadar zapis ponazarja letečo vižo, označuje polovinka zvonjenje letečega zvona. Pavze so izpisane le v primerih gostenja, saj tako grafično poudarjajo ponazoritev sinkopiranega izvajanja, drugače bi izpis vseh pavz pretirano obremenjeval notni zapis. Število notnih črt v notnem sistemu ustreza številu izvajanih tonov, ki najpogosteje sovpadajo tudi s številom zvonov v zvonilu (izjema so primeri izvajanja s kladivi, kjer pritrkovalec z udarcem na en zvon proizvede dve različni tonski višini). Pozicija note na črti odraža relativno višino tona tako, da je zvok najnižje intoniranega zvona zapisan na spodnji črti in najvišje intoniranega na zgornji. Notni sistemi, iz katerih so razvidne vloge posameznih udarcev, so veliko preglednejši od 'klasičnega' zapisa, ki odraža samo slušno percepcijo viže, ne pa tudi za pritrkavanje tako pomembne komponente, kot je skupinska igra.

⁶² Pri izvajanju letečih viž pritrkovalci pogosto pojmujejo vlogo odbijanja kot vlogo glavnih udarcev in vižo poimenujejo po številu odbijajočih udarcev.

a) Glavni udarci



b) Odbijanje



c) Gostenje



d) Celotna struktura tematske enote



Ponekod (predvsem na Gorenjskem) delijo vloge udarcev na *žlake* kot glavne udarce, gostenje, ki ustreza zgoraj opisanemu odbijanju, in na *drobljenje*, ki se izvaja kot vmesno udarjanje med glavnimi udarci in gostenjem. Tako spodnji primer viže imenujejo *Na tri žlake*:

Na tri žlake, Vrzdenc, 6. 6. 2007, Notr.⁶³



Drobljenje ponekod pojmujejo tudi kot udarjanje med odbijanjem in gostenjem.⁶⁴ V takšnih primerih gostenje zapisujem s četrtingami in drobljenje z osminkami:⁶⁵

⁶³ Oznake nad primeri pomenijo geslo, pod katerim se posamezni zvočni primeri in transkripcije nahajajo v arhivu GNI. Geslo je sestavljeno na način: ime viže, kraj in datum snemanja, pokrajina; kadar se kraj snemanja razlikuje od kraja, iz katerega prihajajo pritrkovalci, v oklepaju navajam tudi tega, torej: ime viže, kraj in datum snemanja, pokrajina (kraj izvora). Če je viža povzeta iz drugega vira, tega navajam v opombi. Notni primeri so pogosto začetni odlomki celotne viže.

⁶⁴ Jaka Zadnikar v knjižici *Slovenski pritrkovalci* deli vloge pritrkovalcev pri izvajanju letečih viž na zvonarja, melodičarja, gostilca in drobilca, pri čemer je zvonar *gonjač* letečega zvona, melodičar odbija, gostilec izvaja vmesne udarce med obema, drobilec pa vmesne med vsemi tremi udarci na ostale zvonove (Zadnikar 1977: 7).

⁶⁵ Tovrstne delitve so odvisne od pritrkovalčevega pojmovanja delitve vlog. Pri opisanem primeru bi namreč tudi udarce gostenja lahko pojmovali kot udarce odbijanja.

Zahvalna viža (Zadnikar 1977: 37)



V Cerkvjenjaku na Štajerskem tisti, ki drobi, udarja v podvojenem tempu tistega, ki *mlati* (tj. gosti), na dobe pa udarjata hkrati. Istočasno udarjanje na zvonove je sicer redek pojav.

Petka, Cerkvjenjak, 20. 1. 2008, Štaj.



Viže, pri katerih so udarci med seboj strukturno enakovredni imajo tonska trajanja (za razliko od prejšnjega načina) pogosteje v različnih ritmičnih vrednostih. Vsebinsko pa viže delimo v dve skupini, pri čemer lahko:

- a) ritmično ponazarjajo melodične predloge ali
- b) so samostojne kompozicije.⁶⁶

a) Težnja posnemanja melodične predloge se najpogosteje pojavi, kadar je uglasitev zvonov sorodna začetnemu motivu predloge. Pritrkovalska viža pa lahko imitira tudi ritmično strukturo predloge, kot v primeru viže *Radecki* (a1), ki posnema predlogo uvodnega dela skladbe skladatelja Johanna Straussa *Radetzky marsch* (a2).

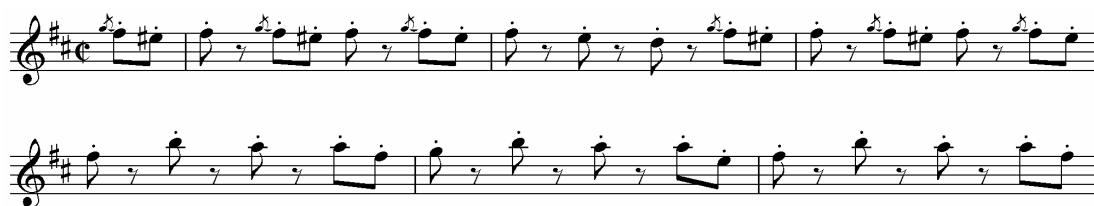
a1) 

Radecki, Dolsko, 14. 5. 2007, Gor. (Podutik)



⁶⁶ V Lescah sem zasledila še tretji način, pri katerem pritrkovalci sprva izvedejo melodično predlogo, v naslednjih ponovitvah pa dodajo gostenje, torej združujejo oba zgoraj opisana načina (glej poglavje *Oblikovni postopki*, str. 67).

a2)



Viža *Radecki* je ena izmed najpogosteje izvajanih pritrkovalskih viž v Sloveniji. Pritrkovalci jo izvajajo na različno uglašene zvonove, kar dokazuje, da pri pritrkavanju absolutna uglasitev za posnemanje melodične predloge ni ključna. Podobi melodije ustrezajo relativne tonske višine zvonov in posnemanje ritmičnega motiva glasbene predloge. Uglasitev zvonila pogosto nima vpliva na izbor viž,⁶⁷ kar je vidno pri pritrkavanju na srečanjih ali tekmovanjih, kjer pritrkovalci brez težav izvajajo enake viže na drugače uglašena zvonila.

b) Viža s strukturno enakovrednimi udarci, ki ne posnema melodične predloge, ima lahko enaka tonska trajanja in je strukturno podobna vižam z deljenimi vlogami udarcev, le da ne vsebuje vloge gostenja (b1).⁶⁸ Na podobnost z vižami z deljenimi vlogami kaže tudi način nadaljnjega oblikovanja viže. V nekaterih primerih pa je lahko viža ritmično in metrično bolj kompleksna in ima oblikovno svobodnejšo strukturo (b2):

b1)

Vrzdenška, Vrzenec, 6. 6. 2007, Notr.



⁶⁷ Vodja pritrkovalske skupine iz Šentvida pri Stični meni, da je njihova skupina ena redkih, ki izbira program za srečanja in tekmovanja glede na uglasitev tamkajšnjega zvonila. Meni, da je večini »pritrkovalcev čisto vseeno, kaj je gor, samo da se pritrkava« (Mehle 2008).

⁶⁸ Nekaj primerov viž s tovrstno strukturo podaja tudi Ivan Malavašič v knjižici *Pesem slovenskih zvonov* (Malavašič 1987: 22–55).

b2)

Goveja, Ajdovščina, 28. 5. 2006, Prim. (Breznica)



4. 2. Struktura osnovne tematske enote

Osnovna tematska enota ima v primerih, ko se udarci delijo na glavne udarce, odbijanje in gostenje, le-te razporejene na različne načine. Zaradi preglednosti so predstavljeni primeri razporejeni glede na število zvonov oziroma tonov v posamezni viži. Kjer je v rabi lokalno poimenovanje načina, ki odraža glasbeno strukturo pritrkovalske viže, navajam tudi tega.

Pritrkovalske viže na tri zvonove

Pritrkovalske viže na tri zvonove so najpogosteje izvajane viže v Sloveniji, saj ima največ pritrkovalskih skupin v domačih zvonikih na voljo tri zvonove. Osnovne tematske enote so najpogosteje strukturirane tako, da se vloge udarcev delijo na glavne udarce, odbijanje in gostenje, pri čemer:

a) se izvaja vsaka vloga na svoj zvon:

Oberštajriš, Slap pri Vipavi, 7. 5. 2006, Prim. (Zalog)



b) zvon, ki gosti, enkrat odbije, zato pride do dvojnega udarca (*zamaknjen dvojni udarec*)⁶⁹:

*Tekmovalna 2, Šentvid pri Stični*⁷⁰



c) zvon, ki odbija, v drugem taktu tematske enote tudi gosti, zato pride do večkratnih zaporednih udarcev drugega zvona:

Mijavka (Ta gosta), Vrzenec, 6. 6. 2007, Notr.



č) vlogo gostenja mestoma prevzame zvon, ki je imel glavne udarce:

Jernej 1, Mačkolje, 16. 4. 2006, Prim.



d) vlogo gostenja v četrtem taktu tematske enote prevzame zvon, ki je odbijal:

*Pritrkovalska viža, Vuhred, 12. 5. 2007, Kor. (Brdo pri Lukovici)*⁷¹



⁶⁹ Izraz *zamaknjen dvojni udarec* uporabljajo pritrkovalci iz Šentvida pri Stični.

⁷⁰ Zbirka *pritrkovalskih melodij* (2003), str. [50].

⁷¹ Kjer viže nimajo naslovov, v geslu uporabljam naziv *pritrkovalska viža*, kot je to v rabi pri arhiviranju posnetkov GNI.

Pritrkovalske viže na štiri zvonove

Viže so podobno oblikovane kot tiste na tri zvonove in se delijo na glavne in stranske vloge, pri čemer:

a) se na enega izmed zvonov v tematski enoti ne igra (zvon *počiva*). Ta prevzame vlogo enega izmed ostalih zvonov v naslednjih tematskih enotah:

Petka, Brezje, 4. 9. 2008, Gor. (Šentjanž)



b) si vlogi gostenja izmenjujeta četrti in drugi zvon:

U tri, Smlednik, 24. 3. 2008, Gor.



c) si vlogi odbijanja izmenjujeta drugi in tretji zvon; gostenje ima vedno isti zvon:

Škofova, Brezje, 4. 9. 2008, Gor.



č) si vloge izmenjajo vsi zvonovi oziroma imajo vsi udarci enakovredno vlogo:

Una, Ajdovščina, 28. 5. 2006, Prim. (Budanje)



d) zvon, ki odbija takoj za svojim udarcem, tudi enkrat pogosti (*za seboj pogosti*)⁷²:

Dost mam, Lesce, 8. 1. 2006, Gor.



e) v drugem delu motiva gostenje prevzame drug zvon (*deljeno gostenje*)⁷³:

Štirka z deljenim gostenjem, Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol. (Šentvid pri Stični)



f) je gostenje zamaknjeno za dve dobi (*zamaknjeno gostenje*)⁷⁴:

Tri štirke, Šentvid pri Stični⁷⁵



g) udarci zazvenijo hkrati z enim ali več zvonovi. Tovrstna praksa je redka, saj pri pritrkavanju najpogosteje velja pravilo, da se dva zvonova ne oglasita sočasno. Včasih jo pritrkovalci kot estetski element izvajajo ob zaključku viže. Prakso hkratnega udarjanja sem pogosteje zasledila na Štajerskem in Koroškem in je pogosto povezana z načini proizvodnje zvoka (najpogosteje se izvaja pri uporabi kladiv):

⁷² Izraz *za seboj pogostiti* uporabljajo pritrkovalci iz Šentvida pri Stični, kjer je tovrstna struktura pogosto v rabi.

⁷³ Izraz *deljeno gostenje* uporabljajo pritrkovalci iz Šentvida pri Stični.

⁷⁴ Izraz *zamaknjeno gostenje* uporabljajo pritrkovalci iz Šentvida pri Stični.

⁷⁵ *Zbirka pritrkovalskih melodij* (2003), str. [60].

Velki mali, Cerkvenjak, 20. 1. 2008, Štaj.⁷⁶

Pritrkovalske viže na pet zvonov

Viže so sestavljene podobno kot viže na tri ali štiri zvonove in se delijo na glavne in stranske vloge, pri čemer:

a) eden izmed zvonov *počiva*:

Iskrice Lesce, 8. 1. 2006, Gor.

b) dva izmed zvonov *počivata*:

Šest v pet, Lesce, 8. 1. 2006, Gor.

c) se vloge porazdelijo med vse zvonove:

Iskrice, Lesce, 8. 1. 2006, Gor.

⁷⁶ Pritrkovalci imenujejo vlogo zvonov, ki ima konstantni osminski ritem, *drobljenje*. Zaradi preglednosti je *drobljenje* zapisano v svojem sistemu.

č) si dva zvonova izmenjujeta vlogo odbijanja, dva gostenja, pri čemer gostenje sekvenčno ponovi strukturo glavnih udarcev in odbijanja:



Tunjiška, Zasavska Sveta gora, 8. 6. 2008, Štaj. (Krtina)



4. 3. Struktura pritrkovalske viže glede na način proizvodjanja zvoka

Uporaba kladiv je pogosteje navzoča tam, kjer imajo pritrkovalci za igranje na voljo manj kot tri zvonove, pri čemer udarci s kladivom na različna mesta na zvonu najpogosteje nadomestijo glas ‘manjkajočega’ zvona. Pri takem izvajanju pogosto prihaja do dveh sočasnih udarcev na zvon. Struktura viže je ponavadi sestavljena iz enostavnih, kratkih ritmičnih obrazcev.

Pritrkovalci izvajajo dva tona:

a) z udarci kembljev ob oboda dveh zvonov:

Pritrkovalska viža, Plešivec, 21. 8. 2005, Štaj.



b) z udarci dveh kladiv po zgornjem in spodnjem zunanjem robu enega zvona:

Pritrkovalska viža, Bele vode⁷⁷



⁷⁷ Primer je transkribiran po videoposnetku, ki mi ga je posredoval pritrkovelec Alojz Gerald iz Radelj ob Dravi. Na posnetku je pritrkavanje iz romarske cerkve Svetega križa, v župniji Bele vode.

c) z udarci s kladivom in kembljem na en zvon:

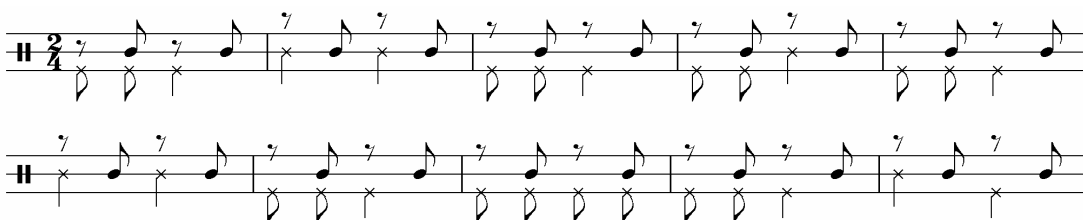
*Pritrkovalska viža, Radelca*⁷⁸



Pritrkovalci izvajajo tri tone:

a) z udarci s kladivom na en zvon v kombinaciji z gostenjem s kembljem na drug zvon:

Pritrkovalska viža, Vuhred, 12. 5. 2007, Kor.



b) pritrkavajo s tremi kladivi na tri zvonove, pri čemer je glasbena struktura viže enaka kot pri izvajanju s kembli, ko so vloge razdeljene na glavne udarce, odbijanje in gostenje:

Tri, tri, Destnik, 25. 12. 2007, Štaj.



Kadar izvajata štiri tone dva pritrkovalca, vsak z dvema kladivoma udarjata na zgornjem in spodnjem delu svojega zvona:



Marko skače, Vuhred, 12. 5. 2007, Kor. (Libeliče)



⁷⁸ Primer je transkribiran po videoposnetku, ki mi ga je posredoval pritrkovalec Alojz Gerald iz Radelj ob Dravi. Na posnetku je pritrkavanje v vasi Radelca, v župniji Remšnik.

4. 4. Struktura tematske enote in poimenovanje viž

Raznovrstna poimenovanja viž lahko označujejo kraj, pokrajino ali župnijo, od koder viža izhaja (*Tunjiška, Vipavska, Primorska, Urhova*), avtorstvo (*Mercinova, Luigi Kampanon, 157-ka*⁷⁹), pesemsko in inštrumentalno (*Radecki, Abraham ma sedem sinov, En hribček bom kupil*) ali plesno predlogo (*Oberštajriš, Potresavka, Špicpolka, Polka*), lahko pa jih pritrkovalci poimenujejo glede na svojevrstne asociacije (*Jurčič, Bosanc, Goveja, Figa, Ančka*). Nekatera poimenovanja nam odkrivajo tudi oblikovno logiko ustvarjanja in poustvarjanja posameznih viž ter oblikotvornost nadaljnjega gradiva v razmerju z osnovno tematsko enoto. Brez razumevanja oblikovnih struktur z vidika nosilca dejavnosti bi v nekaterih primerih prišlo do razhajanja med mojim analitičnim pristopom in njihovim pojmovanjem tematske enote. Pri analitičnem delu mi je bilo tako najbolj v pomoč poimenovanje po strukturnih značilnostih viže (*Petka, Po sedem, V ena*)⁸⁰ ali oblikovnih postopkih (*V tri naokol, V dva, dva, dva z ustavljanjem, Šestka z deljenim gostenjem*).⁸¹ Z izpostavljanjem poimenovanja viže ugotavljam parametre, ki določajo njeno ime, to pa nam omogoča tudi razumevanje oblikovne strukture tematskih enot z vidika nosilcev dejavnosti – pritrkovalcev.

Viže obstajajo v številnih variantnih oblikah, v nadaljevanju pa predstavljam le izbor najenostavnejših, iz katerih je najlažje izpostaviti posamezne glasbene parametre. Spodaj navedene oblike so lahko bodisi samostojne viže, pri čemer se vzorec ponavlja, ali pa kot osnovna tematska enota tvorijo kompleksnejšo oblikovno shemo.

1) Poimenovanje viže z enim udarcem v tematski enoti (*U ena, U en žvek*) je določeno s številom udarcev odbijanja:

⁷⁹ Poimenovanje določa pritrkovalski vzorec številka 157 iz knjige Ivana Mercine *Slovenski pritrkovavec* (1926), str. 107.

⁸⁰ Tovrstno poimenovanje označuje število glavnih udarcev v tematski enoti. Na Primorskem vižo pogosto poimenujejo po številu glavnih udarcev in številu pavz, npr. *Dva ja, ena ne*, ponekod na Štajerskem pa ime označuje število glavnih udarcev in število odbijanj, npr. *Tri tri*.

⁸¹ Nekatero viže so kljub različnim poimenovanjem po glasbeni strukturi enake.

*U en žvek*⁸²



2) Poimenovanje viže z dvema udarcema v tematski enoti (*V dva, Dvojka, Cvajer*) je lahko določeno s številom udarcev odbijanja (primer a), s številom glavnih udarcev (primer b)⁸³ ali s številom dob v taktu (primer c):

a)

V dva, Moste, 7. 9. 2005, Gor.



b)

Na dva žlaka, Vrzdenc, 6. 6. 2007, Notr.



3) Poimenovanje viže s tremi udarci v tematski enoti (*Trojka, Na tri, V tri, Drajer*) je lahko določeno s številom udarcev odbijanja (primer a) ali s številom glavnih udarcev v dvotaktni tematski enoti (primer b):

a)

U tri, Smlednik, 24. 3. 2005, Gor.



⁸² Glej *Pritrkovalske* [b. l.].

⁸³ Viže enake strukture se lahko pojmuje tudi kot viže s štirimi udarci, pri čemer je vodilo za poimenovanje štetje dob v taktu (glej primer št. 4).

b)

Novomeška trojka, Ajdovščina, 28. 5. 2006, Prim. (Šentvid pri Stični)



4) Poimenovanje viže s štirimi udarci v tematski enoti (*V štiri*, *Na štiri*, *Po štiri*, *Štirica*) določa število dob, pri čemer je število glavnih udarcev in odbijanaj poljubno razvrščeno. V Šentvidu pri Stični imenujejo *Štirice* z različno razporejenimi glavnimi udarci in odbijanem *Prva štirka* (a), *Druga štirka* (b), *Tretja štirka* (c):

a)

Tri štirke, Šentvid pri Stični⁸⁴



b)

Tri štirke, Šentvid pri Stični⁸⁵



c)

Tri štirke, Šentvid pri Stični⁸⁶



5) Poimenovanje viže s petimi udarci (*U pet*, *Na pet*, *Petica*, *Finfar*, *Petka*, *Po pet*, *V pet žvakov*) je določeno s številom glavnih udarcev v tematski enoti, ki je lahko širitaktna (a) ali dvotaktna (b in c). Viža s petimi glavnimi udarci je najpogosteje izvajana viža v Sloveniji:

⁸⁴ Zbirka pritrkovalskih melodij (2003), str. [60].

⁸⁵ Prav tam.

⁸⁶ Prav tam.

a)

Navadna u pet, Smlednik, 24. 3. 2005, Gor.



b)

Petka, Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol. (Primskovo)



c)

Tri petke s taktom, Ajdovščina, 28. 5. 2006, Prim. (Slap pri Vipavi)



6) Poimenovanje viže s šestimi udarci (*Šestica*, *Na šest*, *Po šest*) je določeno s številom dob v dvotaktni tematski enoti (primer a)⁸⁷ ali s številom glavnih udarcev v šesttakttni tematski enoti (primer b):

a)

Šestica, Vrzenec, 6. 6. 2007, Notr.



b)

V šest, Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol.



⁸⁷ Primer nazorno prikazuje, kako bi lahko vižo, če ne bi poznali njenega poimenovanja, analitično uvrstili med viže, katerih glavna tematska enota vsebuje dva udarca (primer 2), medtem ko jo pritrkovalci pojmujejo kot tematsko enoto s šestimi udarci.

7) Poimenovanje viže s sedmimi udarci v tritaktni tematski enoti (*Sedemka, V sedem, Na sedem*) določa število glavnih udarcev (primer a)⁸⁸ ali število glavnih udarcev v prvih dveh taktih in dveh udarcev odbijanja v zadnjem taktu (primer b)⁸⁹:

a)



Navadna v sedem, Moste, 7. 9. 2005, Gor.



b)

Sedem, Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol.



8) Poimenovanje viže z osmimi udarci (*Osmerc, Na osem, Osmica, V osem*) določa število glavnih udarcev (primer a) ali število dob v tematski enoti (primer b):

a)

Osmerc, Šentvid pri Stični, 25. 5. 1986, Dol. (Šentrupert)⁹⁰



b)

Zmešana osmica, Ljubljana, 8. 9. 2006, Gor. (Ajdoščina)



⁸⁸ Čeprav gre za logično strukturirano vižo, ki ohranja oblikovno strukturo večine pritrkovalskih viž, sem jo v tej obliki zasledila le v enem primeru, saj se viže s sedmimi udarci ponavadi pojavljajo v obliki, opisani v primeru b.

⁸⁹ Stoječa viža na tri zvonove je v osnovi sestavljena enako kot viža *Na pet* z dodanim šestim in sedmim udarcem v obliki odbijanja (tretji takt). Oblikovana je v kanonu, saj preden zaključita šesti in sedmi udarec, prične z glavnimi udarci naslednji zvon. Vižo kot tritaktno tematsko enoto določa gostenje.

⁹⁰ V okviru svojih terenskih raziskav primera z osmimi udarci nisem zasledila, zato je povzet iz arhivskih posnetkov GNI (GNI M 43.318).

9) Poimenovanje viže z devetimi udarci (*Devetka, Devetica*) določa število dob v tritaktni tematski enoti:



10) Poimenovanje viže z desetimi udarci (*Na deset, Desetka*) določa število glavnih udarcev v šesttakti tematski enoti.



11) Poimenovanje viže z enajstimi udarci (*V enajst, Po enajst*) določa število glavnih udarcev v širitaktni tematski enoti:



Na podlagi zgornjih primerov ugotavljam, da so tematske enote v skladu s poimenovanjem določene na tri načine: glede na število glavnih udarcev v enoti, število odbijanaj v enoti in število dob v enoti, pri čemer tematsko enoto najpogosteje določa število glavnih udarcev v tematski enoti. Kadar tematska enota temelji na večjem številu glavnih udarcev, je večtaktna in s tem zahtevnejša za memoriranje in nadaljnjo obdelavo gradiva. V preteklosti so pritrkovalci izvajali predvsem osnovnejše strukture viž, danes, ko ima pritrkovanje poleg ritualne izrazitejšo tudi muzikalno vlogo, pa pritrkovalci posegajo po zahtevnejšem repertoarju, zato so večtaktne tematske enote v njihovem repertoarju pogostejše.

Tudi ostale pritrkovalske viže, ki v imenu ne razkrivajo strukture tematske enote, imajo osnovne tematske enote podobne ali enake zgoraj opisanim, njihovo poimenovanje pa je pogosto drugačno zaradi nadaljnje tematske obdelave.

4. 5. Oblikovni postopki

Glasbena analiza celotne pritrkovalske viže z opazovanjem osnovne tematske enote v razmerju s preostalim gradivom odpira vpogled v oblikovne in interpretativne postopke, ki jih izvajalci uporabljajo pri ustvarjanju in poustvarjanju. Tovrstna obravnava gradiva odkriva miselne procese pri oblikovanju viž in njihovem preoblikovanju kot posledico različnih dejavnikov, kot so npr. spremembe načinov glasbene komunikacije, generacijske razlike, vpliv formalne ali neformalne glasbene izobrazbe. Pritrkovalci lahko enako tematsko enoto preoblikujejo na številne načine, pri čemer velja, da daljša kot je tematska enota, več je možnih načinov preoblikovanja.

Predstavljeni sistemi so večinoma povzeti iz transkribiranega gradiva, ki sem ga pridobila na terenu, sistematizacijo pa dopolnjujem tudi z gradivom, objavljenim na spletni strani.⁹¹ Ti so osnova za poučevanje na pritrkovalskih šolah v organizaciji omenjenega društva. Navedeni primeri ponazarjajo načine preoblikovanja osnovne tematske enote pri izvedbi na tri ali štiri zvonove, pri čemer so zaradi preglednosti posamezne tematske enote označene s črkami. Kjer je bilo mogoče, sem načine preoblikovanja poimenovala z izrazi, ki jih uporabljajo pritrkovalci.

1) *Pritrkavanje s taktom* je način, ko glavne udarce obdrži en zvon, odbijanje in gostenje pa si izmenjujeta ostala dva zvonova.⁹² Način je pogosteje uporabljen pri izvajanju letečih viž, saj ima nihajoči zvon, ki teče enakomerno, vedno glavne udarce:

Šestica, Vrzdenc, 6. 6. 2007, Notr.



⁹¹ *Pritrkavanje. Vse o pritrkavanju na enem mestu* [b. l.].

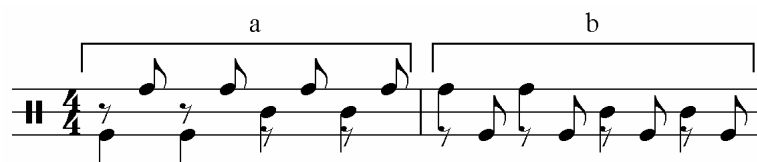
⁹² V Mačkoljah pritrkovalca, ki pripadata starejši generaciji, na omenjeni način preoblikujeta vižo tako, da prvi pritrkovelec dalje pritrkava na veliki zvon, drugi pa stopi na drugo stran zvonov. Tako izvaja tematsko enoto na enak način kot prej, le da se zaradi druge pozicije zvonova oglašata zamenjano.

2) Gostenje obdrži isti zvon, glavne udarce in odbijanje si izmenjujeta ostala zvonova:⁹³

V pet, Slap pri Vipavi, 7. 5. 2006, Prim. (Dolsko)



3) Odbijanje obdrži en zvon, glavne udarce in gostenje si izmenjujeta ostala zvonova. Pri tem pride do zaporednega udarca pri prehodu v drugi takt, saj zvon, ki je gostil, prevzame vlogo glavnega udarca:⁹⁴



4) *Pritrkavanje naokoli*⁹⁵ je način, ki se je med pritrkovalci zelo uveljavil in danes skoraj ni skupine, ki ga na srečanjih ali tekmovanjih ne bi izvajala. Izvaja se lahko na več načinov:

a) na vsak zvon se odigra vse tri vloge (ponavadi v smeri od največjega zvona proti najmanjšemu). Najprej imata glavne udarce in odbijanje prvi in drugi zvon, gosti tretji (a), v drugem tritaktju glavne udarce in odbijanje prevzameta drugi in tretji zvon, gosti prvi (b), v tretjem tritaktju pa ima glavne udarce tretji zvon, odbija drugi, gosti tretji zvon (c):

⁹³ Ta način je pogost, saj gostenje zaradi sinkopiranega ritma velja za tehnično zahtevnejše. Tako navadno gosti najbolj izkušen pritrkovelec in si vloge ne izmenjuje z ostalimi pritrkovalci.

⁹⁴ Navedenega primera med transkribiranimi vižami nisem zasledila, v praksi se je pojavljal le kot del načina, opisanega v četrtem primeru.

⁹⁵ Večina pritrkovalcev, ki izvaja viže na ta način, uporablja za ta sistem izraz v različicah, kot so *naokrog*, *okrog*, *naokol*, *okol*.



Devetka, Slap pri Vipavi, 7. 5. 2006, Prim. (Dornberk)

a

b

c

b) pri pritrkavanju na štiri zvonove si trije zvonovi izmenjujejo vloge, medtem ko četrti vseskozi gosti:

Škofova počasna, Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol. (Srednja vas)

a

b

c

c) pri pritrkavanju na štiri zvonove v vsakem *krogu* eden izmed zvonov *počiva* – najprej drugi zvon (a), nato tretji zvon (b), sledi četrti zvon (c) in nazadnje prvi zvon (d):

Šest naokrog, Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol. (Mengeš)

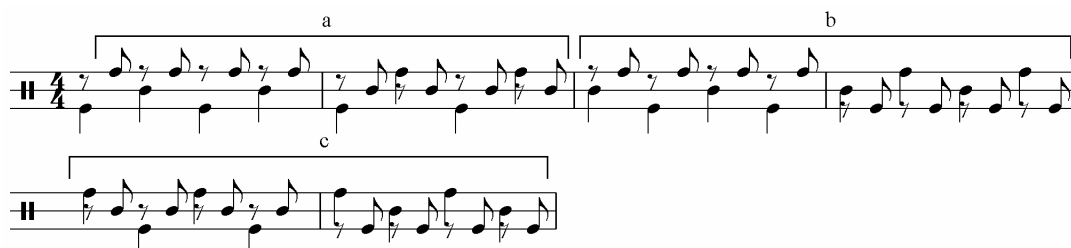
a

b

c

d

č) *sistem s taktom naokoli*⁹⁶ ima za osnovno tematsko enoto način pritrkavanja s taktom (a), pri katerem se odbijanje in gostenje zamenjata v drugem taktu dvotaktne tematske enote. Glavne udarce v naslednji dvotaktni enoti prevzame drugi zvon (b) in nazadnje tretji zvon (c). Pri prehodih med tematskimi enotami ponekod prihaja do dvojnih udarcev:



d) *sistem navzven*⁹⁷ je način pritrkavanja na štiri zvonove, pri katerem izmenično počivata največji (a) in najmanjši (b) zvon, torej zunanja zvonova glede na pozicijo not v notnem črtovju:



e) *sistem navznoter*⁹⁸ je način, pri katerem izmenično počivata tretji (a) ali drugi zvon (b), torej eden izmed notranjih zvonov, glede na pozicijo not v notnem črtovju:



f) *sistem počez*⁹⁹ je način, pri katerem je viži, ki je namenjena izvedbi na tri zvonove in ima torej vse tri vloge (glavne udarce, odbijanje in gostenje), dodano še gostenje četrtega zvona (a), ki *gosti čez vse druge* (zapisano s šestnajstinkami) in se v takšni obliki izvaja *naokoli* (b, c, d):

⁹⁶ Poimenovanje in notni primer je povezet po *Pritrkovanje* [b. l.].

⁹⁷ Poimenovanje in notni primer je povezet po *Pritrkovanje* [b. l.].

⁹⁸ Poimenovanje in notni primer je povezet po *Pritrkovanje* [b. l.].

⁹⁹ Poimenovanje in notni primer je povezet po *Pritrkovanje* [b. l.].



5) Krašenje je način, pri katerem ne gre za preoblikovanje tematske enote, temveč motiva (a) na ta način, da vlogo odbijanja in gostenja prevzema en zvon (b) ali da se vloga gostenja in odbijanja razdeli še na krajše udarce (c). Menjava motivov je poljubna.¹⁰⁰



Potresavka, Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol. (Vrh Sveti Trije Kralji)



6) Kanonska oblika je lahko oblikovana na dva načina:

a) po dva in dva zvonova gradita identično strukturo v kanonu. Na težke dobe štiritaktne tematske enote se na prvi in drugi zvon izvajajo glavni udarci in odbijanje (a), na lahki del druge dobe v taktu pa se enaka struktura viže v sinkopiranem ritmu izvaja na tretji in četrti zvon (b):

¹⁰⁰ Način, da gostenje prevzame odbijanje, uporablja tudi skupina iz Vrzdence, sicer pa tudi Ivan Malavašič v knjigi *Pesmi slovenskih zvonov* omenja, da je način pogosto v rabi na Notranjskem (Malavašič 1987: 32).



U pet na štiri dva pa dva, Smlednik, 24. 3. 2005, Gor.

b) druga tematska enota se prične, preden se prva zaključi. Na ta način je najpogosteje sestavljena viža s sedmimi osnovnimi udarci (*Na sedem, Po sedem, Sedemka* ipd.). Osnovna tematska enota je sestavljena iz petih glavnih udarcev tretjega zvona v prvih dveh taktih in dveh udarcev odbijanja v tretjem taktu (a), v katerem pa se že prične naslednja tematska enota, katere glavne udarce v prvih dveh taktih in odbijanje v tretjem prevzame drugi zvon (b):

V sedem, Moste, 7. 9. 2007, Gor.

7) *Lovljenje kemblja*¹⁰¹ je sicer tehnika izvajanja, ki pa je povezana tudi z načinom preoblikovanja tematske enote. Tehnika se uporablja pri izvajanju letečih viž, ko eden izmed pritrkovalcev ulovi kembelj *letečega* zvona, ostali pa nadaljujejo s pritrkavanjem. Tehniko sem zasledila samo na Gorenjskem, izvajajo pa jo na tri različne načine:

a) v osnovni tematski enoti kembelj enakomerno niha in enkrat v taktu udari ob obod nihajočega zvona (a). V drugi tematski enoti eden izmed pritrkovalcev zadržuje kembelj nihajočega zvona tako, da ta ne udarja ob obod zvona, zato na tem mestu nastane pavza. Ostali pritrkovalci nadaljujejo s pritrkavanjem (b):

¹⁰¹ Izraz je med pritrkovalci splošno v rabi.

Leški zvonovi, Lesce, 8. 1. 2006, Gor.



b) v osnovni tematski enoti kembelj enakomerno niha in enkrat v taktu udari ob obod nihajočega zvona (a). V drugi tematski enoti eden izmed pritrkovalcev zadržuje kembelj nihajočega zvona tako, da ta ne udarja ob obod zvona, ostali pritrkovalci pa ponavljajo motiv drugega dela takta osnovne tematske enote (b):

Ena mešana z ustavljanjem, Smlednik, 24. 3. 2005, Gor.



c) eden izmed *stoječih zvonov* od nihajočega zvona prevzame vlogo glavnih udarcev. V navedenem primeru od nihajočega zvona prevzame vlogo glavnih udarcev drugi zvon, pri tem pa ohrani vlogo gostenja, ki si jo je v osnovni tematski enoti (a) izmenjeval s četrtim zvonom, zato pride na prvi dobi druge tematske enote do dvojnega udarca na isti zvon. Posamezna tematska enota se ponavlja poljubno število taktov:

U tri z ustavljanjem, Smlednik, 24. 3. 2005, Gor.



č) vlogo glavnih udarcev od *letečega zvona* prevzamejo različni zvonovi. Tematska enota z *letečim zvonom* se s ponovitvami pojavi štirikrat (a, a1, a2, a3), tematska enota z ulovljenim kembljem pa traja en takt. Vlogo glavnih udarcev *letečega zvona* od osnovne tematske enote najprej prevzame drugi zvon (b), nato četrti zvon (c):



Ta velka, Lesce, 8. 1. 2006, Gor.

8) Kombinacije so oblikovane na dva načina:

a) združevanje sistemov v okviru iste viže. V navedenem primeru gre za kombinacijo sistemov pritrkavanja *naokoli* v treh oblikovnih delih (A, B, C). Pri vseh je prva tematska enota sestavljena iz petih udarcev (a, b, c), vendar so ti v dvotaktju različno razporejeni. V naslednji tematski enoti prevzame vlogo glavnih udarcev tretji zvon (a1, b1, c1), v tretji tematski enoti pa drugi zvon (a2, b2, c2):

Tri petke s taktom, Ajdovščina, 28. 5. 2006, Prim. (Slap pri Vipavi)

b) združevanje različnih viž, kar pritrkovalci pogosto poimenujejo *venček*, *opus* ali *spored*¹⁰². Pritrkovalci pogosto ustvarjajo in izvajajo daljše kombinacije s pomočjo notnih zapisov. Navedeni primer, imenovan *Opus*, združuje štiri različne viže: *Na*

¹⁰² Izraz *spored* je za kombiniranje različnih viž uporabljal tudi Ivan Mercina. Pritrkovalcem je svetoval, da spored pripravijo vnaprej, preden gredo v zvonik. Objavil je tudi šest primerov sporedov, ki vključujejo po pet pritrkovalskih viž, vsaka izmed njih pa je sestavljena iz treh vzorcev (Mercina 1926: 50–54).

štiri (a), *Na tri* (b), *Na dva* (c) in drugo obliko viže *Na štiri* (d), vmesni in zaključni del pa sestavlja oblika viže *Na štiri* brez gostenja:

Opus, Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol. (Primskovo)

a

b

c

d

9) Združevanje pritrkavanja po melodični predlogi s tehniko sinhronizacije (od osmega takta dalje melodično predlogo mestoma krasijo udarci gostenja):



En hribček bom kupil, Lesce, 8. 1. 2006, Gor.¹⁰³

¹⁰³ Skupina iz Lesce izvaja na ta način še nekatere viže (*Dunajski valček*, *Uspavanka*, *Avizzo*, *Kaj se vam zdi*, *Jingle bells* ipd.).

4. 5. 1. Način oblikovanja glede na razmerje med številom zvonov in številom pritrkovalcev

Na načine oblikovanja ter improvizacijo pri izvajanju vpliva razmerje med številom pritrkovalcev in zvonov. Skoraj pri vseh zgoraj opisanih primerih, kjer so vloge razporejene med tri ali štiri izvajalce, je bilo število pritrkovalcev enako številu zvonov, praksa pa je v slovenskem prostoru tudi najpogostejša. V primerih, ko posamezen pritrkovalec pritrkava na več zvonov, pa sta razpoznavna dva izvedbena načina:

a) strogo sledenje strukturi viže, ki je enaka pritrkavanju, pri katerem je število pritrkovalcev enako številu zvonov. V tem primeru se interpretacija slišno ne razlikuje od interpretacije skupinske igre, kjer je razmerje med zvonovi in pritrkovalci enako;

b) svobodna struktura ali delna improvizacija. V tem primeru pritrkovalec, ki upravlja več zvonov, v izvedbi izkazuje precejšno svobodo, torej se struktura viže nenehno in nedosledno spreminja. Največ improvizacije je pri izvedbah, ko pritrkovalec upravlja samostojno vse zvonove, torej ima popolno svobodo pri odločanju o strukturi viže.

Spodnji primer prikazuje, kako se osemtaktna tema spreminja med devetkratno ponovitvijo. Vižo, pri kateri so udarci med seboj strukturno enakovredni, izvajata dva pritrkovalca tako, da vsak izmenično odigra en takt. Prvi pritrkovalec izvaja na tretji in četrti zvon, drugi na prvi in drugi zvon. Glasbeni dialog ponekod poteka v obliki ritmično dosledne ponovitve, drugod svobodno. Pritrkovalca improvizirata z zamenjavo vrstnega reda udarcev na zvon ali z ritmičnimi spremembami osnovne teme. Uvodna takta sta po hitrosti in po ritmično-melodični strukturi identična zadnjima dvema taktoma, osrednji del pa je odigran v hitrejšem tempu.



Vasermarš po topelt, Ajdovščina, 28. 5. 2006, Prim. (Šentvid pri Stični)

♩ = 72 ♩ = ca. 96

4. 5. 2. Procesi načrtnega glasbenega ustvarjanja

V zadnjih letih se je v pritrkovalski dejavnosti pojavilo nekaj pritrkovalcev, ki so močnejše dejavni na ustvarjalnem področju, nekateri izmed njih pa so svoja dela tudi objavili. V nekaterih primerih gre za objave in predelave v pritrkovalski dejavnosti že znanih viž, drugod pa so stvaritve povsem nove in predstavljajo novost tudi v ustvarjalnem smislu. Ti ustvarjalci pripadajo pretežno mlajši generaciji in so pogosto tudi formalno glasbeno izobraženi, kar je verjetno eden izmed povodov za ustvarjalno dejavnost. Čeprav ima gradivo, ki je objavljeno, več možnosti za razmah poustvarjalnosti, pa vendar zaradi visoke izvajalske ravni oziroma zahtevnosti ni doseglo veliko pritrkovalskih skupin. Avtorske skladbe so zapisane na način, ki avtorjevi pritrkovalski skupini najbolj ustreza, bodisi kot privzet zapis z dodanimi

karakteristikami, ki so potrebne za izvedbo avtorskega gradiva, ali pa kot v ta namen posebej ustvarjen zapis.

Analitična obravnava avtorske pritrkovalske kompozicije nam razkriva uporabo številnih kompozicijskih elementov, po kateri se skladba občutno loči od ostalih predstavljenih viž v nalogi. Oblikovni postopki v skladbi sicer v večini ustrezajo v prejšnjem poglavju predstavljenim postopkom, posebnost pa je, da skladba združuje postopke v kompleksnejšo in oblikovno daljšo, premišljeno celoto.

Skladba z naslovom *Filharmonija* in podnaslovom *Pritrkovalska simfonija* je bila napisana za konkretno priložnost, ko so bili pritrkovalci župnije Šmarje - Sap kot glasbeni gostje vabljeni na velikonočni koncert komornega zbora Ave, 28. 3. 2005 v Slovenski filharmoniji. Ob tej priliki je bila izvedena na koncertnem odru, na miniaturne zvonove. Ima štiri stavke, od tega sta drugi in tretji stavek neprekinjeno povezana. Avtor razlaga, da je kompozicija strukturno podobna simfoniji, ker ima:

»stavke, da je melodija s pavzami razdeljena na več delov; tempo, kar v klasični simfoniji okarakterizira posamezni stavek. Prvi na štiri zvonove, drugi na tri, na male tri in hitrejši tempo; tretji in četrti stavek imata spremembo teme; *Te deum*; riterdando, potem pa četrti; četrti je bil kot tekoča melodija zamišljen, in mogočen zaključek s štirimi zvonovi« (Mehle 2008).

Skladbo na tem mestu predstavljam v klasični glasbeni notaciji, v knjigi pa je objavljena v kombinirani grafično-številčni notaciji z uporabo notnega črtovja (priloga 1). Oznake tematskih delov, dinamične in agogične oznake so prepis iz originala:

Glasbena analiza

Uvod (Salve Regina) 1. stavek

8 Variacija uvoda

13 Tema 1

18

23 Tema 2

28 Tema 3

33 Tema 4

38 Zaključek

43

Detailed description: The image shows a musical score for the first movement of Salve Regina. It consists of nine staves of music in G major. The first staff is the introduction, followed by a variation of the introduction. The next two staves contain the first theme, which is then repeated in a different register. The following two staves contain the second theme, also repeated. The next two staves contain the third theme, and the final two staves contain the fourth theme, which concludes the movement. The score includes measure numbers 8, 13, 18, 23, 28, 33, 38, and 43.



Variacija uvoda Te Deum 2. in 3. stavek

7 Dvojka (variacije)

12 *accel.*

17

22 Tretja štirka naokoli (Te Deum)

27 Dur

32 Refren, 3. del: Te Deum

38 3. štirka - deljeno gostonje (2 kroga)

43 Dvojno kroženje

48 Navadno gostonje (druga štirka)

53

58 Pogovor

63

p

p

The image shows a musical score for a piece titled 'Variacija uvoda Te Deum'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music. The first staff is the beginning of the piece. The second staff is marked '7 Dvojka (variacije)'. The third staff is marked '12 accel.'. The fourth staff is marked '17'. The fifth staff is marked '22 Tretja štirka naokoli (Te Deum)'. The sixth staff is marked '27 Dur'. The seventh staff is marked '32 Refren, 3. del: Te Deum'. The eighth staff is marked '38 3. štirka - deljeno gostonje (2 kroga)'. The ninth staff is marked '43 Dvojno kroženje'. The tenth staff is marked '48 Navadno gostonje (druga štirka)'. The eleventh staff is marked '53'. The twelfth staff is marked '58 Pogovor'. The thirteenth staff is marked '63'. There are two dynamic markings 'p' (piano) in the eleventh and twelfth staves. The score is divided into sections by horizontal lines. A headphones icon is located at the top center of the page.

Glasbena analiza

2

68 Dvojka variacija

73

78

83

88 *f* *rit.* *ff*

Tekoča melodija (Salve Regina) 4. stavek

6 *f* *accel.*

11

16

21 *A* Polka (dva takta) Ponovitev *A*

26 Dvojka s taktom (povečanje napetosti) *p*

31 Refren; 3. del: Te Deum Cerkljanska (2 krat) *ff*

36

41 Polka (1-4)

46 Polka - ponovitev Izmenjava na dva takta

51 Te Deum (deljeno gostenje)

56 Tekoča z velikim *f*

61

66 Zaključek

71

76

80 *pp f*

Avtor na splošno poudarja pomen uglasitve zvonila za posamezno kompozicijo in meni, da je »pri refrenih [...] vedno problem. Se sploh lepo ne sliši na neko uglasitev« (Mehle 2008). Tudi skladbi *Filharmonija* je določil točno uglasitev zvonila, imenovano *Salve Regina*¹⁰⁴ (toni d, fis, a, h), ker pa je izvajalcem zvonilo, ki bi ustrezalo uglasitvi skladbe, redkeje dostopno, pogosteje izvajajo skladbo na drugače uglasene zvonove.

Skladba je dinamično pestra, tempo ni določen, metrum ostaja enak v vseh stavkih. Prvi stavek se prične z osemtaktnim uvodom brez gostenja, ki je dodano v variaciji

¹⁰⁴ Uglasitve zvonil so pogosto poimenovane po glasbenem motivu, npr. *Salve Regina* (za štiri zvonove v intervalnih razmerjih v 3, m3, v2), *Parsifal* (za štiri zvonove v intervalnem razmerju m3, v2, m3), *Gloria* (za tri zvonove v intervalnem razmerju v2, m3), *Te Deum* (za tri zvonove v intervalnem razmerju m3, v2).

uvoda (takt št. 9). Prehodi med posameznimi tematskimi deli so ločeni bodisi s pavzami (prehod v *variacijo uvoda*, *prvo* in *drugo temo*) bodisi z motivom, ki ne vsebuje gostenja (prehod v *tretjo* in *četrto temo*). Zadnja dva takta sta kontrastna ostalim in napovedujeta zaključek: predzadnji takt z udarci samo na poudarjeno dobo in zadnji takt s sočasnimi udarci na tri zvonove v uglasitvi durovega kvintakorda. Drugi in tretji stavek se v večji meri izvajata na tri zvonove, pri čemer je značilno prehajanje posameznih tematskih sklopov iz *Te Deum* uglasitve v uglasitev durovega kvintakorda. Uvodna šesttaktna tema, poimenovana *Variacija uvoda* tematsko nima povezave s prvim stavkom, temveč je varianta refrena, ki se pojavi v taktu 32. Poleg refrena in njegove variante, katerih struktura je bolj melodična, stavka sestavljajo še variante enostavnejših pritrkovalskih viž, kot so *Dvojka*, katere motiv se izvaja na vse štiri zvonove ter *Štirka*, ki je izvedena po sistemu *naokoli*, z *deljenim gostenjem*, na način *dvojnega kroženja* in običajno. V prvih treh primerih *Štirke* je osnovni motiv vzorec *Tretje štirke*, nato *Druge štirke*. Stavka imata večje dinamične in agogične spremembe, z gosto menjavo udarcev na dveh zvonovih in postopnim naraščanjem in padanjem jakosti v taktih od 58 do 70 (imenovan *pogovor*) pa je dosežen izredno zanimiv zvočni efekt. V zadnjem delu (od takta 70), ko se v različnih zaporedjih ponavljajo samo trije motivi dvojke, je pestrost dosežena s poudarki na težke dobe v tihi dinamiki in z močno dinamično spremembo od *piana* do *fortissima*, z izrazitim *riterdandom* v zadnjih taktih. Četrty stavek vsebuje izrazite dinamične spremembe (od *pianissima*, do *fortissima*). Uvod se začne s pospeševanjem udarcev na en zvon, nato se mu v tretjem in četrtem taktu pridružita še dva zvonova, kar spominja na značilen uvod, ki je bil ali je še danes del pritrkovalske tradicije v nekaterih krajih na Dolenjskem in Gorenjskem.¹⁰⁵ Skladba poleg enostavnejših vzorcev vsebuje tudi tehnično zahtevnejše elemente, kot na primer v delu, imenovanem *Polka*, kjer za vsakim glavnim udarcem pogosti drug zvon ali v primeru delitve gostenja pri *Cerkljanski*. Večina tematskih delov v zadnjem stavku (*Cerkljanska*, *Polka*, *Tekoča z velikim*) pa je zaradi enakomerno ponavljajočega se udarca največjega zvona na prvo dobo v taktu podobna letečim vižam.

¹⁰⁵ Tovrstno izvajanje kritično obravnava Ivan Mercina v knjigi *Slovenski pritrkovavec* (1926). Več o tem v poglavju *Pritrkovalska »pravila in olepšave«*, str. 96.

KONTEKSTUALNI VIDIKI PRITRKAVANJA

5. Interakcija družbenih, kontekstualnih, funkcijskih in glasbenih sprememb

»Vsaka glasba je zvok, organiziran po družbeno sprejetih vzorcih« (Blacking 1995: 33), zato tudi družbene spremembe v načinu življenja, mišljenja in delovanja vplivajo na spremembe v načinih glasbenega izražanja. Spremembe v glasbi so odraz prilagoditve njenih nosilcev na okolico in so tudi eden od načinov preživetja tradicije. Tradicija je namreč dinamična komponenta in vsebuje oboje, kontinuiteto in spremembe, da zadovolji potrebam določenega konteksta, v katerem se pojavlja (Johnson v Rosenberg 1998: 659). Zato izpostavljene spremembe, ki so se odvijale v zadnjih desetletjih na glasbeni in kontekstualni ravni, ne razumem kot z »modernizacijo odvzeto in odtujeno tradicijo« (Anttonen 2004: 80), temveč kot aktivno silo, ki soustvarja naš kulturni obstoj in razvoj.

Ena vidnejših oblik življenja ljudske glasbe danes je odrsko poustvarjanje ljudske glasbe. Zaradi novih načinov življenja ljudske glasbe danes pa je potrebno prilagoditi tudi metode raziskovanja. Tako je pri odrski prezentaciji ljudske glasbe observacijski metodi potrebno priključiti tudi »metodo analize t. i. odrskega performansa« (Golež Kaučič 2001a: 287). Na današnje stanje na področju odrske reprezentacije slovenske ljudske glasbe, vključno s pritrkavanjem, lahko apliciramo nekatere ugotovitve, ki jih Laurent Aubert (1988) izpostavlja na podlagi opazovanja odrske prezentacije glasbenega žanra glasbe sveta. Tako performativnost vpliva: na tekmovalnost, konkurenčnost in potrebo po evalvaciji; na spremembo estetskih vrednot (vizualnih in glasbenih); na izključenost širše skupnosti iz dejavnosti (predstavnštvo lokalne dejavnosti prevzame določena skupina, ki so bodisi talentirani ali kako drugače izstopajoči posamezniki); na deritualizacijo (glasba, ki ima v osnovi obredno funkcijo prevzame performativno funkcijo); na časovno redukcijo in filtriranje¹⁰⁶ (krajšanje glasbenega dela zaradi časovnih omejitev in estetskih prilagajanj ali

¹⁰⁶ Časovna redukcija in filtriranje sta pogosto povezana z estetsko komponento razumevanja glasbenega dela. Tako na primer ljudski pevci pri odrskih nastopih izpuščajo kitice pri pripovednih ljudskih pesmih z obrazložitvijo, da se bo publiki zdela pesem preveč 'razvlečena'.

opuščanje določenih elementov iz tehničnih razlogov); na vzorčenje (predstavitev najatraktivnejših delov celotnega rituala), na prostorsko redukcijo (prilagoditev novemu prostoru) in na interakcijo (sprememba v razmerju izvajalec–poslušalec) (Aubert 1988: 30–31).

Performativna funkcija je v slovenski ljudski glasbi prišla v ospredje v sedemdesetih letih 20. stoletja. Ljudski glasbi je bilo, zaradi izginjanja in spreminjanja prvotnega konteksta, potrebno poiskati nov kontekst – oder, ki je hkrati odigral tudi funkcijo javne prezentacije nacionalne glasbene dediščine. Odrsko predstavljanje pevske, godčevske in plesne dejavnosti je od vsega začetka delovalo pod institucionalnim okriljem, ki določa merila in smernice dejavnosti; strokovni ocenjevalci srečanj z nasveti in selekcijo skupin¹⁰⁷ usmerjajo izvajalce v poustvarjanje čimbolj verne pretekle podobe slovenske ljudske glasbe in na ta način soustvarjajo merila ‘prave’ podobe slovenske ljudske glasbe.¹⁰⁸ Uradna kulturna politika tako spodbuja skupine pri izbiri repertoarja starejšega izvora in iz lokalnega ali regionalnega prostora, pri ohranjanju glasbenih značilnosti ali izvajanju glasbenih posebnosti lokalnega območja, ‘varuje’ ljudsko glasbo pred vdori glasbenih elementov zahodne umetne, popularne in narodnozabavne glasbe, spodbuja večglasno petje, odklanja vplive odrskega nastopanja na spremembe v izvajanju (npr. gestikulacija)¹⁰⁹ in spodbuja ustrezno kostumiranje (glej Knific 2008: 137).

Tovrstno predstavljanje ali ohranjanje ‘izvirne’ tradicije se osredotoča na produkte glasbene kulture, kot so pesem, viža, obleka, ples, pozablja pa na enakovredne elemente glasbenih praks, kot so načini izvedbe, učenja, prenosi, rabe, konteksti, družbeno okolje nosilcev (Ceribašić 2003: 259), ki so vedno močno sooblikovali podobo ljudske glasbe. Način izvedbe se spreminja sorazmerno z glasbenimi sposobnostmi, znanji in interakcijo izvajalcev z drugimi glasbenimi okolji, glasbeni

¹⁰⁷ Srečanja in selekcija skupin potekajo na treh ravneh: na občinski ravni lahko sodelujejo vsi prijavljeni, ki ustrezajo osnovnim pogojem, ki jih v pisni obliki objavi območna izpostava JSKD; na regionalni in državni ravni sodelujejo le skupine, ki so jih izbrali strokovni ocenjevalci srečanj.

¹⁰⁸ »Podatki, ki so danes merodajni za predstavo o ljudskem petju in tudi služijo kot primeri za učenje, se torej nanašajo na vokalno dediščino, ki je stara komaj približno sto let, mi pa jo štejemo kot brezčasno glasbeno resnico in kot tako jo posredujejo učbeniki, seminarji, delavnice, radijske in televizijske oddaje ter kulturniški in politični govori« (Šivic 2008).

¹⁰⁹ Tako usmerja tudi osnovni element performativnosti – interakcijo med nastopajočimi in občinstvom, saj negativno vrednoti gestikuliranje, mimiko, ploskanje in druge elemente, ki sodijo k množičnim merilom atraktivnosti izvedbe.

prenos je vedno pogostejše pisni, učenje postaja sistematizirano, repertoar kanoniziran, funkcija pa v skladu s spremenjenim kontekstom (p)ostaja samo še performativna. Hkrati pa je opazen tudi drug pojav: s tem ko postaja socialna tekstura glasbenega dogodka gostejša – z vedno večjo navzočnostjo družbeno strukturnih principov – postaja vse bolj urejena tudi glasba (Béhague 1992: 175).

Tudi pritrkavanje je v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja pričelo pridobivati nove kontekstualne in funkcijske razsežnosti v nekaterih oblikah delovanja v javni sferi, kot so srečanja, tekmovanja, koncertni nastopi, okrogle mize ipd. Vendar pa so bile te oblike pritrkavanja (za razliko od ostalih podobnih organiziranih oblik ljudske glasbe) organizacijsko vseskozi prepuščene angažiranosti posameznikov, ki so del pritrkovalske dejavnosti, torej nosilec dejavnosti in ne strokovnim institucijam. Organizirane oblike pritrkavanja delno sicer delujejo pod okriljem cerkvene institucije, ki pa navadno prevzema le organizacijski del in nima vidnejšega vpliva na glasbeni del dejavnosti. Neposeganje strokovnih institucij v pritrkovalsko dejavnost lahko razlagamo na dva načina. Prvi je nezainteresiranost za sodelovanje državnih in cerkvenih institucij, ki hkrati kaže na tanko ločnico med umestitvijo pritrkavanja v področje ljudske oziroma cerkvene glasbe. Po eni strani je za strokovno usmerjanje nezainteresiran Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, po drugi strani pa organizatorji srečanj (Pitrkovalski krožek slovenskih bogoslovcev) niso pripravljene prepustiti organizacije posvetni instituciji, saj bi po njihovem mnenju s tem pritrkovalska srečanja popolnoma izgubila religiozen značaj. Drugi razlog je specifika performativne funkcije pritrkavanja, saj zaradi prostorskih (premalo prostora v zvoniku) in akustičnih pogojev (velika jakost zvoka) ni izpolnjen eden od osnovnih pogojev performativnosti – interakcija med občinstvom in poslušalci.¹¹⁰

Zanimivo je, da četudi pritrkavanje nikoli ni bilo podvrženo kontroli 'izvornosti' in 'avtentičnosti' izvajani s strani uradne kulturne politike, znotraj svoje dejavnosti prav tako ustvarja podobno dihotomijo med 'izvornim' in 'neizvornim' oziroma

¹¹⁰ Ta problem pritrkovalci pogosto rešujejo tako, da se pred srečanjem širšemu občinstvu predstavljajo z igro na miniaturne zvonove, na enem izmed srečanj, kot tudi na koncertu ljudske glasbe Zajuckaj in zapoj v organizaciji GNI pa je bilo dogajanje v zvoniku spremljano s kamero in projicirano na platno oz. monitor, ki je bil nameščen pred cerkvijo.

‘pravilnim’ in ‘nepravilnim’ pritrkavanjem. »Prepuščenost iniciative samim izvajalcem« (Ceribašić 2003: 299) je po eni strani sicer odprlo prostor kreativnosti in hitrejšim spremembam v tradiciji, po drugi strani pa prav tako postavilo meje in okvire glasbeni praksi. Pritrkavanje je dobilo svoje institucionalno okrilje v delovanju društev ali krožkov pritrkovalcev, ki z organiziranjem javnih prireditev in oblikovanjem pravil sodelovanja v današnjem času dosegajo vedno večje število izvajalcev. Taki posegi v pritrkovalsko glasbo pa že vidno spodbujajo procese nastajanja »glasbenega kanona, ki predstavlja skupek prepričanj in vrednot [...], določa bistvo prenašanega repertoarja in definira, kaj se izključuje iz programa« (McCarthy 1999: 181).

Spremembe funkcije pritrkavanja so v interakciji s številnimi drugimi spremembami, kot so spremembe glasbene strukture, glasbene estetike, starostne in spolne strukture nosilcev ter oblik glasbene komunikacije. Za razumevanje vseh sta bistvena raziskovanje in primerjava preteklega in današnjega odnosa nosilcev do glasbene tradicije, katero predstavljajo, saj nam ta pokaže, na kakšen način družba »oblikuje preteklost, da ustreza sedanjosti« (Nettl 1996: 1).

5. 1. Pritrkavanje in religiozni kontekst

Primarni prostor pritrkavanja je cerkveni zvonik, njegova osnovna funkcija pa je močno povezana z religioznim kontekstom. Zvonovi in zvonjenje so simbolična reprezentacija krščanstva in tako kot v drugih svetovnih religijah z zvočno signalizacijo vabijo vernike v svoja svetišča ter razglašajo območje domovanja svoje vere (npr. muslimanom mujezin z visokih minaretov naznanja čas skupne molitve,¹¹¹ menihe v pravoslavnih samostanih pozivajo k molitvi udarci kladiv ob lesene plošče).¹¹² Zvonovi so imeli sprva signalno, obredno in z ljudskim verovanjem v

¹¹¹ Več o tem glej diplomsko delo Baralić Maje *Interpretacija ezana u Bosni i Hercegovini* (1983).

¹¹² Funkcija razglašanja območja domovanja vere z zvokom je izrazita predvsem na narodnostno ali versko konfliktnih območjih, ko prevladujoča vera prepoveduje uporabo zvočnih signalov manjšinski veri. Tovrstni konflikt so imeli npr. v samostanu Lepavina na Kosovu, ko so jim pripadniki avstrijskega Kforja iz varnostnih razlogov ob prazniku prepovedali zvonjenje, saj naj bi bila raba zvočnih signalov (in simbolov) pravoslavne vere v muslimanskem okolju provokativna; v samostanu so nato uporabili manj slišno udarjanje s kladivi ob lesene plošče, t. i. *klepalo* (Sindelić Nikolić 2005). Ob napovedani gradnji prve džamije v Ljubljani, ki je sprožila kar nekaj izražanja verske nestrpnosti

nadnaravno moč zvonov povezano apotropejsko funkcijo, postopoma pa se je krepila tudi njihova glasbena funkcija, ki je v Sloveniji do današnjih dni ostala v rokah ljudskih glasbenih izvajalcev – pritrkovalcev. Glasbena funkcija pritrkavanja je sicer povezana s signalno in obredno funkcijo, ki ga ima zvok zvonov tudi v obliki zvonjenja, vendar pa se s pritrkavanjem na muzikalen način signalizira le pomembnejše cerkvene praznike. S tem je vzpostavljena tudi razlika med rabo zvonov v vsakodnevem in v prazničnem življenju skupnosti.

Pogostost obeleževanja praznikov je odvisna od tradicije posameznega kraja in entuziazma lokalnih pritrkovalskih skupin ali posameznikov, danes pa lahko opazamo, da se izvajanje zaradi sprememb v načinu življenja vse bolj omejuje le še na večje cerkvene praznike, kot so božič, veliki šmaren, telovo, velika noč, binkošti in župnijski prazniki. Sodobni čas je globoko posegel v podobo tradicionalne ljudske kulture tudi tako, da je omejil »možnosti ritualne prakse ljudske kulture na nedelje« (Fikfak 2005: 79). Tako je danes praznovanje večine cerkvenih praznikov in pritrkavanje predstavljeno na nedeljo; ponekod pa so tudi uro pritrkavanja prilagodili podaljšanemu delavniku vaščanov in ga pred praznikom premaknili na večerne ure.

Ponavadi se s pritrkavanjem cerkveni praznik obeleži že dan prej, pozimi ob petnajsti uri, poleti ob šestnajsti uri (mejni datumi so godovi svetnikov sv. Jurija za poletni čas in sv. Mihaela za zimski čas). Na dan praznika se pritrkava petnajst do dvajset minut pred mašnim obredom, približno pol ure po obredu ter med procesijo, kadar je le-ta del obreda. Nekoč je bila precej razširjena navada, imenovana *dan zvonit*, kar je pomenilo pritrkavanje zgodaj zjutraj na dan praznika ali že v noči pred praznikom. Za velike cerkvene praznike so pritrkovalci iz posameznih vasi med seboj tekmovali, kdo bo zjutraj prej začel, in se ocenjevali, kdo lepše pritrkava. Pitrkovalci so v ta namen vstajali, ko je bila še tema ali pa, kot se spominja pritrkovelec iz Šmartnega pri Ljubljani: »Tam smo sedeli pod lipo, pod hruško pravzaprav, pa čakali. Pol ko je bilo pa polnoči, ena, smo pa šli« (Sešek 1988).

Slovencev, potekajo na spletnih straneh burne razprave, ki so namenjene tudi zvočni signalizaciji domovanja islamske vere.

Na Štajerskem sem pogosteje zasledila tudi pritrkavanje med mašnim obredom. Tako na primer v Destrniku med mašo s pritrkavanjem spremljajo mašne dele evangelija, darovanja, povzdigovanja, obhajila in blagoslova, pri čemer ima vsak mašni del določen tudi pritrkovalski vzorec. Pritrkavanje med mašnim obredom je drugod bolj pogosto v navadi le za velikonočno soboto, ko se ob določenem mašnem delu *odveže zvonove*.¹¹³ Pritrkovalci iz Smllednika v ta namen pritrkavajo poseben ritmično-melodični obrazec:

Slava, Smllednik, 26. 3. 2008, Gor.



Medtem ko nekaterim pritrkovalcem pritrkavanje pomeni del liturgičnega sodelovanja v cerkvi in so med mašo navzoči v cerkvi, drugi ostajajo v zvoniku tudi med mašo bodisi zaradi neprimernosti oblačil (v zvoniku ali pri dostopu do zvonika se obleka zlahka umaže), bodisi težavnosti dostopa do zvonika, nekateri mlajši pritrkovalci pa pojasnjujejo, da se na ta način izognejo prisostvovanju cerkvenemu obredu. V ta namen je vedno več zvonikov opremljenih z zvočnim ali vizualnim prenosom mašnega obreda. Ponekod so si uredili tudi prostor, kjer se podkrepijo s hrano in pijačo, to pa je pogosto tudi prostor, kjer imajo razstavljen priznanja s srečanj in tekmovanj ter časopisne izrezke člankov o pritrkavanju.

S pritrkavanjem se poleg pomembnejših praznikov naznanjajo tudi nekateri zakramentalni dogodki v človekovem življenjskem krogu, kot so krst, obhajilo, birma, medtem ko so pritrkavanja ob poroki in pogrebu navadno deležni samo člani pritrkovalskih skupin.¹¹⁴ 'Privilegij' pritrkavanja ob pogrebu pritrkovalca, ki je v nasprotju s primarno vlogo pritrkavanja kot simboličnega izražanja veselja, slovesnosti in prazničnosti, pa je eden redkih vidnih oz. slišnih simbolov pritrkovalske identitete.¹¹⁵ Pritrkovalci namreč, v primerjavi z drugimi kulturnimi

¹¹³ Simboličnost zvoka zvonov je najmočnejša v času velikonočnega obredja. V obdobju od velikega četrtega do velike sobote veljajo strogi predpisi o molku v znamenje žalovanja. Takrat utihnejo cerkveni zvonovi, zvončki in orgle. Četrtekovo zvonjenje signalno in simbolično pomeni začetek žalovanja, sobotno pa zaključek žalovanja in veselje ob vstajenju Odrešenika. Ljudje pravijo, da so v tem času »zvonovi zavezani« ali da so »šli v Rim«, oziroma »odleteli k svetemu očetu po blagoslov« (več o simboliki zvonov, zvonjenja in pritrkavanja glej Kovačič 2006).

¹¹⁴ V Srednji vasi pri Bohinju pritrkavajo tudi ob rojstvu otroka v župniji.

¹¹⁵ V Porabju so nekoč ob smrti pritrkavali tudi sovaščanom, v zameno pa so zahtevali liter vina; viri s konca 19. stoletja pričajo o pritrkavanju ob smrti v Bistrici ob Sotli (Kumer 1983: 36), do nedavnega

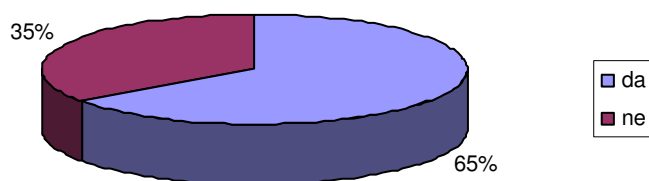
skupinami v lokalni skupnosti ali z drugimi liturgičnimi sodelavci v cerkvi (ministranti, bralci beril, pevci, orglarji), niso deležni toliko pozornosti in priznanja sovaščanov, saj so njihovim očem praktično nevidni. V zvoniku morajo biti najmanj dvajset minut pred začetkom cerkvenega obreda in zadnji odidejo iz cerkve, med obredom pa v večini primerov pritrkavanje ni v navadi. Jože Mehle, ki si kot referent za pritrkovalce (več o tem glej str. 109) prizadeva za priznanje pritrkovalcev kot cerkvenih glasbenikov ter za priznanje njihovega enakovrednega prispevka k liturgični dejavnosti, razlaga:

»Torej mi smo prej [pred mašo] pa smo potem, pa smo en dan pred praznikom. Čeprav smo čisto v istem kontekstu, ne sodelujemo hkrati z njimi, nismo na očeh ... zato se mi zdi, da je ta služba tako nevidna in nepoznana. Jaz mislim, da je to vzrok« (Mehle 2008a).

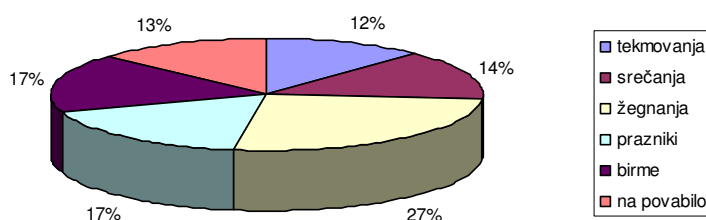
Nekoč je pritrkavanje v religioznem kontekstu izjemoma preseglo meje lokalnega prostora – župnijske skupnosti.¹¹⁶ Redke priložnosti za izvajanje v drugih cerkvah so bili obiski cerkva v okviru romarskih pohodov ter udeleževanje na farnih praznovanjih v sosednjih župnijah, vendar le v primerih, ko so domačini gostom dovolili izvajanje na svojih zvonovih. Danes so stiki in glasbena komunikacija med različnimi skupinami pogostejši: 68 % vprašanih pritrkovalcev odgovarja, da obiskujejo druge župnije, od tega 27 % ob žegnanjih, 17 % ob praznikih, 17 % ob birmah, 14 % ob srečanjih pritrkovalcev, 12 % ob tekmovanjih, 13 % pa jih odgovarja, da se odzovejo vabilu iz drugih krajev (tudi iz krajev, kjer nimajo lokalnih pritrkovalcev in si želijo, da bi določena slovesnost vključevala pritrkavanje).

pa so mrličem pritrkavali tudi v Mozirju in sicer tako, da so »le z večjim zvonom normalno zvonili. Na manjša dva pa je drugi ročno s kembeljni udarjal« (Gregorc 2009: 24), torej so pritrkavali leteče viže.

¹¹⁶ Simbolična meja skupnosti je pogosto izražena z zvokom zvona tudi v ljudskem pesništvu in pripovedništvu; meja seže, do koder se sliši glas župnijskega zvona (več o tem glej Kovačič 2006a).



Graf 7: Pritrkavanje v drugih župnijah



Graf 8: Priložnosti za pritrkavanje v drugih župnijah

Po drugi svetovni vojni je pritrkavanje z obeleževanjem nekaterih državnih praznikov, kot so novo leto, praznik dela in po osamosvojitvi Slovenije dan samostojnosti, prešlo deloma v posvetno sfero. S tem pa se še ne zgodi močnejši preobrat v glasbeni vsebini; pritrkavanje je ob državnih praznikih še vedno v prvi vrsti namenjeno ljudem, župnijski skupnosti, v ospredju ostaja njegova signalizacijska funkcija in zvočno simboliziranje prazničnega razpoloženja, zato se glasbena vsebina bistveno ne spreminja. Spremembe so opaznejše šele, ko (predvsem mlajše generacije) z drugimi oblikami usmerjenega delovanja, poleg signalne in obredne funkcije pričnejo razvijati in izpostavljati glasbeno funkcijo pritrkavanja. Priznanje glasbene vrednosti pritrkavanja in preseganje oznake ljudskosti pa je danes tudi eden od osrednjih namenov usmerjenega delovanja pritrkavanja:

»To je edina pot, da tudi pritrkovalci postanemo cerkveni glasbeniki ... Do takrat pa bomo po mnenju mnogih pritrkovalci, na žalost, še vedno spadali le med ljudske godce« (Mehle 2006: 14).¹¹⁷

¹¹⁷ Tovrstna trditev nakazuje na koncepcijo umetne glasbe kot večvredne v primerjavi z ljudsko. Na problem zapostavljanja glasbene funkcije pritrkavanja in zvonjenja opozarja že skladatelj Fran Ferjančič, ki je v *Cerkvenem glasbeniku* leta 1931 zapisal: »Pozabiti namreč ne smemo, da je glasba zvonov tudi del cerkvene glasbe« (Ferjančič 1931: 113).

5. 2. Novi kontekst, estetske in glasbene spremembe

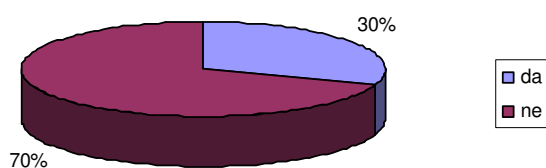
S prehajanjem iz obredne in signalne funkcije v glasbeno pritrkavanje sicer presega kontekst religioznega in deloma preide v posvetno sfero, vendar je meja med obema težko natančno določiti. Nekatero oblike organiziranega delovanja, kot na primer šole ali pritrkovalska tekmovanja, so sicer posvetnega značaja, vendar povezane z verskim pripadništvom udeležencev. Pogosto so tovrstnim manifestacijam priključene verske vsebine, npr. verski obred pred pritrkovalskim tekmovanjem ali verska vzgoja, ki je vključena v poletno pritrkovalsko šolo; danes pa so tudi nekateri državni prazniki ali državne proslave obeležene z mašnimi obredi in s pritrkavanjem (npr. maša za domovino).

Procese, ki danes vplivajo na spremembe različnih prvin ljudske glasbe, lahko opredelimo z antropološkimi koncepti kulturnih sprememb (Nettl 1996: 10), saj so glasbene spremembe navadno njihov del. Pritrkavanje tako poleg inkulturacije kot procesa, v katerem se posameznik uči lastne kulture, najbolj zaznamujejo procesi modernizacije kot spremembe obrobni komponent glasbene kulture z namenom prilagoditve osrednji kulturi in vesternizacije kot prilagoditve glasbenih značilnosti vplivom zahodne umetne glasbe, v nekaterih primerih pa tudi procesi reinterpretacije kot spremembe funkcije brez spremembe glasbene oblike.¹¹⁸ Velik vpliv na vse te procese ima v današnjem času večja dostopnost formalnega glasbenega šolanja; to je osnovano na sistemih zahodne umetne glasbe, zato se estetske, glasbenostrukturne in oblikovne norme, ki določajo te sisteme, danes vidno prepletajo z ljudskimi glasbenimi prvinami.¹¹⁹

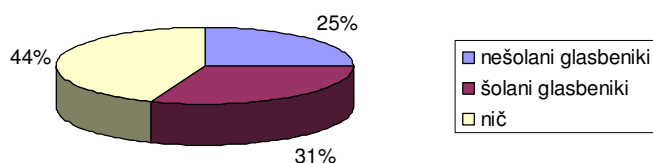
¹¹⁸ Antropološki koncepti razlagajo kulturne spremembe s procesi akulturacije (rezultat stikanja dveh kultur), sinkretizma (akulturacijski mehanizem, pri katerem igra stopnja analogij in razlik med podobnimi komponentami dveh kultur glavno vlogo v določanju smeri sprememb), reinterpretacije (spremembe funkcije brez spremembe oblike), vesternizacije in podobnih konceptov, kot so hinduizacija, sinizacija (spremembe osrednjih kulturnih značilnosti z namenom postati del drugih zahodnih [hindujskih ali kitajskih] kulturnih sistemov), modernizacije (spremembo obrobni komponent kulture z namenom ohraniti integriteto osrednje kulture) (Nettl 1996: 10). Stopnje sprememb v ljudski glasbi so različne, od manjših »kozmetičnih sprememb« do »popolne opustitve« predhodne oblike glasbene tradicije (prav tam: 2).

¹¹⁹ O vplivih umetne in popularne glasbe na glasbenostrukturne spremembe v slovenski vokalni ljudski glasbi glej Šivic (2007).

Iz rezultatov vprašalnikov je razvidno, da 30 % pritrkovalcev obiskuje ali je obiskovalo glasbeno šolo v preteklosti, med ostalimi 70 % brez formalne glasbene izobrazbe pa 25 % pritrkovalcev igra inštrument ali poje v amaterskem pevskem zboru, torej je skupno več kot polovica vprašanih pritrkovalcev angažirana tudi na drugih glasbenih področjih, ki so osnovana na podlagi bodisi formalne bodisi neformalne izobraževalne ravni.



Graf 9: Formalna glasbena izobrazba



Graf 10: Glasbeno udejstvovanje

Sprejemljivost je bila vedno stalnica tako ljudske kot katere koli druge glasbe, zato je njena izvornost »izjemno fluidna in popolnoma relativna« (Ceribašić 2003: 262), in čeprav so v ljudski glasbi morda spremembe v časovnem smislu potekale manj opazno, so bile vendarle vseskozi navzoče. Stereotipno razmišljanje, da je le umetna pesem inovativna in dinamična kategorija (Golež Kaučič 2003: 34) lahko apliciramo tudi na situacijo v pritrkavanju. Starejši pritrkovalci tako zavračajo inovativne pristope, ki jih vnašajo nove generacije in se ob tem ne zavedajo, da so bili tudi ti, čeprav se danes zdijo 'okamenela tradicija' [...], nekoč inovacija (prav tam: 35). Kot lahko danes poslušamo tožbe starejših nad dejavnostjo mladih, lahko o podobnem razkoraku med generacijami sklepamo tudi za preteklost in predvidevamo za prihodnost. Prav tako lahko verjamemo, da bodo današnje (za nekatere nesprejemljive) spremembe kasneje postale del sprejemljive tradicije, saj procesi

prilagajanja spremembam potekajo vse življenje. Selekcija, ki je odvisna »od posameznika, splošnega okusa, družbenih razmer idr.« (prav tam: 36), pa vpliva na kasnejšo podobo družbeno sprejete tradicije. Tako na primer veliko pritrkovalcev navaja, da so nekatere prvine pri pritrkavanju (predvsem tehnika *naokoli*) novost, ki jo je uvedla njihova generacija in je pritrkovalci pred drugo svetovno vojno in tudi kasneje starejše generacije pritrkovalcev niso obvladovale, danes pa jih izvajajo tudi pritrkovalci starejših generacij.

Pri pritrkavanju lahko danes opazujemo tudi povečanje ustvarjalne produktivnosti, spodbujene z novimi oblikami glasbene komunikacije, kot so tečaji, srečanja, tekmovanja, okrogle mize, pritrkovalske šole, spletne strani, spletni forumi in spletni dnevnik (blogi). Našteto organizirano delovanje je usmerjeno predvsem v mlade rodove, ki z veliko vnemo sprejemajo glasbilo kot glasbeno izrazno sredstvo, s katerim razvijajo glasbene spretnosti, sposobnosti in inovacije.¹²⁰ Medtem ko mlajši pritrkovalci na vprašanje o povodu za izjemno produktivnost na področju ustvarjanja novih pritrkovalskih viž odgovarjajo z besedami, kot na primer: »Nam je bilo malo dolgčas vse eno in isto tolčt« (Lesce 2006), pa starejše generacije pritrkovalcev pogosteje zagovarjajo idejo nespremenljivosti tradicije kot merila za 'avtentičnost' oziroma 'neavtentičnost' pritrkovalskih viž.

Starejši negativno vrednotijo inovativnost v dejavnosti, predvsem izvajanje po notnem zapisu in avtorska dela. Spremembe v tradiciji, do katerih so kritične predvsem starejše generacije, so tudi nedoživeta interpretacija pritrkovalskih viž zaradi štetja in izvajanja po notah, zapletenost glasbenih struktur, ki »ne zvenijo tako kot ta stare« in »ne sodijo več k pritrkavanju«, opuščanje dejavnosti starejših pritrkovalcev zaradi prihoda novih generacij, ki se ne zanimajo za tradicijo pritrkavanja lastnega kraja, temveč pritrkovalsko znanje prenašajo iz pritrkovalskih šol ipd. Naštete spremembe, ki se pri pritrkavanju v povezavi z organiziranimi oblikami pritrkovalske dejavnosti v javni sferi odvijajo predvsem zadnjih osem let, so v primerjavi s prejšnjimi desetletji intenzivnejše in zdi se, da imajo te spremembe

¹²⁰ Podatki o številu izvajanih pritrkovalskih viž, ustvarjalnosti posameznikov, predhodni vaji pritrkovalcev in pripomočkov za vajo so po župnijah urejeni in dostopni v okviru interaktivne karte *Pritrkavanje*; glej http://gis.zrc-sazu.si/zrcgis/ewmap.asp?catprj=zrcgis.pritrkavanje_glasbeni_vidiki.

v komunikacijskem smislu tako v času kot v prostoru danes precej velik vpliv na dejavnost.

Če je mladim dolgčas »eno in isto tolčt« in iščejo nove izzive v glasbeni ustvarjalnosti in poustvarjalnosti, pa je zanimivo tudi vrednotenje tradicije enega ustvarjalno najproduktivnejših pritrkovalcev na področju pritrkavanja. Ta ugotavlja, da je po začetnem ustvarjalnem zagonu spoznal glasbeno vrednost »starih viž« in načinov poustvarjanja, pri katerih ceni estetiko minimalističnega izražanja, ki človeka prevzame in zamakne v drugačno psihološko stanje:

»Stare so lepe, izjemno. Imajo ti ta stari v sebi lepoto. To ponavljanje; ima v sebi to moč, da lahko ti drajsaš eno stvar. Jaz včasih pridem v turn, kjer so ta stari pritrkovalci ... tako dobro izberejo zvonove, točno vejo, da se lepo sliši ... in to drajsajo tri, štiri minute. Je dobro ... dobesedno te zapelje v neko zamaknjenost« (Mehle 2008).

In dalje razglablja o njihovi neminljivosti v primerjavi z avtorskimi kompozicijami:

»To se sploh nisi naveličal, to je zanimivo pri tej glasbi, teh ta novih se pa naveličaš. Mi, ko te [nove] melodije igramo, je popularna nekaj časa. Une ta stare pa zmeraj lepo zvenijo. Tisto je prečiščeno. Zakaj neka melodija preživi, neka pa ne, to je zanimivo« (prav tam).

Redkejša poseganja po inovativnih pristopih in manjšo ustvarjalno produktivnost v preteklosti bi lahko povezali tudi s sicer neformalno prepovedjo spreminjanja zvočnega okolja, saj bi odstopanje od ustaljene zvočne slike lahko povzročalo razburjenje v vaški skupnosti. Tako španski raziskovalec tradicije izvajanja na zvonove ugotavlja, da so zvonarji vedno iskali ravnovesje med komunikacijo in umetniškim ustvarjanjem. Glasbenih vzorcev zvonjenja niso smeli preveč spreminjati, da ne bi zmedli vaščanov, a so vendarle delali manjše variacije, da se niso pri ponavljanju enih in istih vzorcev dolgočasili (Llop i Bayo 1998).

Vidnejše delovanje pritrkovalcev v javni sferi, organiziranost dejavnosti, (delni) kontekstualni prehodi in spremenjena funkcija pritrkavanja, ki postavlja v ospredje glasbene vidike dejavnosti, povzročajo spremembe tudi v estetskem doživljanju glasbe;¹²¹ te nadalje vplivajo na glasbenovsebinske spremembe in posegajo tudi v samo strukturo glasbenih sistemov.

5. 3. Pritrkovalska »pravila in olepšave«¹²²


Mercinova knjiga *Slovenski pritrkovavec* je eno temeljnih del, ki je sooblikovalo merila in kriterije za današnje organizirane oblike pritrkavanja. Pritrkovalska pravila je oblikoval predvsem na podlagi strokovnega poznavanja akustičnih in fizikalnih lastnosti zvonov in močno kritiziral načine pritrkavanja, ki bi škodila zvonovom ali zvoniski konstrukciji (imenuje jih *nasilna razvada* ali *divjaško ravnanje*). Z namenom osveščati širši krog pritrkovalcev je knjižici priložil 10 najosnovnejših pravil ali »deset zapovedi za pritrkovalce«¹²³, ki so se prodajali ločeno od knjige in po ugodnejši ceni z namenom, da bi jih pritrkovalci obesili v zvonike, kjer jih v nekaterih krajih najdemo še danes.


V knjigi poudarja, da mora število pritrkovalcev pri izvajanju ustrezati številu zvonov, saj se pri pritrkavanju posameznika na več zvonov kemblje poteguje v

¹²¹ Marjetka Golež Kaučič na primeru slovenske ljudske pesemske tradicije obravnava pojav prehajanja funkcijske dimenzije v estetsko (Golež Kaučič 2005: 177–190).

¹²² Naslov je povzet iz poglavja v knjigi Ivana Mercine *Olepšave v pritrkavanju*, kjer obravnava glasbenoestetske kriterije pri pritrkavanju (Mercina 1926: 43–45).

¹²³ Deset zapovedi: »1. Ne puščajte k zvonovom otrok, pijancev in nasilnikov, 2. Zvonite pravilno. Puščajte zvonilni vrvi prosto dviganje in potegujte jo šele, ko se začne pomikati navzdol, 3. Zvonite zmerno. Zvon mora ostajati v svojem največjem razmahu vedno pod vodoravno lego jarmovih osi, 4. Ko začenjate v zvoniku zvon vihteti (zvoniti), roko proč od kemblja. Zvon sam mora kembelj zavihetiti, 5. Ne dotikajte se zvonov, ko zvonijo, niti ko brenčijo, ne z roko, ne s kakim trdim ali mehkim predmetom. Z zvonovi smejo priti v dotiko s kratkimi udarci le kemblji in urna kladiva, 6. Različna debelost zvonovega okrilja dovoljuje udarjanje le po najdebelejši plasti krila, kakor tolčeta kembelj in urno kladivo. Udarjanje drugod in z drugim orodjem je za zvonove nevarno. Ne pritrkujte torej na dva zvonova ali celo na eden, ampak najmanj na tri, 7. Ne zvonite zvona, ko ima nanj ura biti, 8. Udarjajte – pritrkovajte – kratko, ne pritisnjeno, zmerno, boljše šibkeje kot zvon sam in sicer prav na istem mestu krila, kjer tolče kembelj zvonečega zvona. Udarjanje na stran je drsajoče, nateguje ob straneh jermen, da začne nihajoči kembelj kolovratiti, 9. Kolikor zvonov, toliko pritrkovavcev. En pritrkovavec ne pritrkuj hkrati na dva zvonova, ker ne more udarjati na mestih kril, kjer bijeta zvonova sama, 10. Pomnite, da je bronast zvon nežen in potrebuje zato največje pažnje. [Pripominja še:] Prepis ali ponatis teh zapovedi bi moral viseti na zidu pri zvonovih v vsakem zvoniku« (Mercina 1926: [134–135]).

smeri, ki ni enaka legi udarjanja kemblja pri nihajočem zvonu (tj. naravna lega). S tem se razrahlja os obešenega kemblja, kembelj udarja ob neoglašeno površino zvona in ostri del betice (pri ploščatih beticah) udarja ob rob zvona, »kar ne izvablja zvonu le ostrega, tankega in cvenkastega glasu, ampak ga lahko tudi prekolje« (Mercina 1926: 26). Strogo obsoja izvajanje posamičnih uvodnih in zaključnih udarcev, ki vključujejo postopno dodajanje jakosti in hitrosti udarcev kemblja ob obod zvona, pri čemer naj bi prav pretirana moč udarcev kemblja povzročala škodo zvonovini. 

Ostro kritizira tudi tehniko *lovljenja kemblja* (pri kateri pritrkovalec ulovi kembelj nihajočega zvona z vrvjo), saj ob spustu kemblja ta s pretirano močjo udari ob zvon (prav tam: 15–17). 

Čeprav je pojmovanje estetike zelo neoprijemljivo in predvsem medkulturno ali univerzalno neenotno, lahko (na podlagi koncepta estetskega realizma) izpostavimo nasprotje kot bistven element zahodne umetne glasbene estetike (Siegel v Green 2004). V glasbenem delu se z nasprotji, kot so repeticija in variacija, stabilnost in presenečenje, kontinuiteta in prekinitvev, del in celota, individualno in kolektivno ali s še bolj specifičnimi razmerji med toni v glasbi, kot so nizko in visoko, glasno in tiho, počasno in hitro ustvarja efekt, ki ga poslušalci zaznavamo kot estetsko komponento glasbe. In šele ko posameznik v glasbenem izkustvu zazna nasprotja kot eno, občuti njegovo lepoto (Green 2004). Prav nasprotno pa bi lahko slovenski ljudski glasbi in pritrkavanju (v pretekli podobi) pripisali oblikovno monotonost, interpretativno statičnost in emotivno neangažiranost, pri čemer bistvo ni zavestni namen, da bi ustvarili nekaj estetskega (z vidika zahodnega pojmovanja estetskega), temveč raba glasbe v širšem kontekstu.¹²⁴ Za tovrstni glasbeni izraz pa Mercina ni imel razumevanja; menil je, da je petje »glasbeno neukega pevca« (Mercina 1926: 43) ali brezizrazno ponavljanje pritrkovalskega motiva po več minut potrebno olepšav, ki jih najdemo v merilih zahodne glasbene estetike. Mercinova merila prav tako temeljijo na kontrastnosti glasbenega izraza, mednje namreč prišteva sestavo raznolikih pritrkovalskih sporedov, menjavo letečih in stoječih viž, menjavo števila udarcev na isti zvon in taktovskih načinov, menjavo triglasnega in štiriglasnega izvajanja, dinamične spremembe, spremembe tempa in agogične spremembe.

¹²⁴ Danes lahko tudi na tem področju opazujemo vplive »izvedbenih načinov in meril« (Šivic 2007: 35) performativne estetike, torej zborovskega petja, na izvajalsko estetiko petja ljudskih pesmi ter vplive narodnozabavne glasbe na izvajanje ljudskih godcev.

Na vključevanje zahodnih estetskih konceptov v izvajalsko prakso vplivajo tudi spremembe perspektive poslušanja.¹²⁵ Drugačni tipi percepcije vodijo k drugačnemu ponotranjenju slušnih izkušenj in s tem do drugih pojmovanj in estetskih vrednotenj (Radman 1988: 133). Zahodna glasbena estetika je danes del vsakdanje zvočne percepcije pritrkovalcev in ima (v obliki zahodne umetne in popularne glasbe) največji vpliv na zvočno okolje ljudi. Posredovana je prek zvočnih in vizualnih medijev, je del ljubiteljske dejavnosti posameznikov, njihovega družabnega življenja, del glasbene in splošne formalne izobrazbe ipd.

Danes so tako vse številnejši pritrkovalci, ki povzemajo Mercinove kriterije ali estetska merila zahodne umetne glasbe. Na podlagi pridobljenega znanja s strokovnega vidika nasprotujejo nekaterim lokalnim navadam igre na zvonove, oblikujejo pravila sodelovanja in preko javnih medijev osveščajo ostale pritrkovalce. Tovrstne poglede posredujejo na spletnih straneh in v nadaljevanju podrobneje opisanih organiziranih oblikah pritrkovanja, kot so okrogle mize, pritrkovalske šole, srečanja, tekmovanja, tečajji in revije (*Klenkarski glas, Cerkveni glasbenik*).

5. 4. Organizirane oblike delovanja pritrkovalske dejavnosti

Ivan Mercina v knjigi *Slovenski pritrkovavec* priporoča ustanavljanje šole v okviru vsake župnije, katerih vodstvo bi prevzel »najzmožnejši« pritrkovalec. Nadalje predlaga enodnevne izobraževalne tečaje za »najzmožnejše« pritrkovalce in omenja, da je bil tak tečaj sicer že v pripravi, vendar je bil zaradi nezainteresiranosti pritrkovalcev opuščen (Mercina 1930: 72). Mercina se je prvi spopadel tudi z zapisom melodij, uporabil je številčni zapis in s tem novosti v pritrkovanju približal večjemu krogu pritrkovalcev, ki so bili glasbeno večinoma nenotalni. V knjigi *Slovenski pritrkovavec* je zapisal 243 pritrkovalskih viž in nekatere izmed njih so na področju Vipavske doline še danes del pritrkovalskega repertoarja. Delovanju Ivana

¹²⁵ Kljub velikemu vplivu Mercinove publikacije pa ne moremo trditi, da je samo njegova 'zasluga' za pogosto navzočnost tovrstnih estetskih elementov v pritrkovalski praksi danes. Tudi sam namreč omenja, da nekateri koncepti izhajajo iz pritrkovalske tradicije rodnega kraja: »Tako sem slišal pritrkovati in sem tudi sam sodeloval kot dijak v rojstnem kraju (Goče pri Vipavi), pa nikjer drugje. To mi je bilo vedno v krasen užitek, pa tudi drugim Vipavcem; saj je imenoval pok. dekan – kanonik Erjavec goško pritrkovanje čudež Vipavske doline« (Mercina 1926: 44).

Mercine, ki je podalo prve smernice, so po dolgih letih sledile različne oblike pedagoškega in drugega organiziranega delovanja pritrkovalske dejavnosti.¹²⁶

Pitrkovalski krožek slovenskih bogoslovcev (v nadaljevanju PKSB), ustanovljen v šolskem letu 1982/83, je prva organizirana oblika združenja pritrkovalcev.¹²⁷ Krožek v arhivu hrani informacije o pobudah za ustanovitev in začetni problematiki delovanja. Kot osnovne cilje delovanja navaja: zbuditi zanimanje za pritrkavanje med bodočimi duhovniki, ki naj bi po zaključenem šolanju svoje znanje prenesli v župnije, kjer »ta umetnost še ni razvita ali pa je zamrla« (Vovk 1983); podati osnovne informacije o vzdrževanju, kvaliteti zvonov in ravnanju z njimi (iz razloga, da so cenovno najdražje cerkveno imetje) ter organizirati srečanja pritrkovalcev, s katerimi bi oživili zanimanje za tradicijo. Novi duhovniki bi kot nosilci cerkvenega dogajanja v župniji pridobili spoštovanje do pritrkovalske dejavnosti ter znanje, ki ga potrebujejo za naročilo in oskrbo inštrumenta (tega, po mnenju nekaterih pritrkovalcev, še vedno nimajo).

V začetnih letih delovanja so bile naloge krožka tudi zbiranje podatkov o zvonovih po župnijah,¹²⁸ pisanje prispevkov o pritrkavanju (objave v revijah *Sončna pesem*, *Družina* in *Ognjišče*), povezovanje mladih pritrkovalcev in študij zvonoslovja. V krožek so pridobili 835 zunanjih članov, katerim so bile podeljene pritrkovalske članske izkaznice. Zunanji člani sicer ne delujejo aktivno v krožku, izkaznica pa jim je bila podeljena predvsem z namenom, da »omogoča pritrkovalcu vstop v zvonik po predhodnem dogovoru z župnikom oziroma oskrbnikom cerkve in je hkrati potrdilo, da umetnik pri pritrkavanju zna pravilno ravnati z zvonovi in pripadajočo opremo«. ¹²⁹ Danes pritrkovalci izkaznic ne uporabljajo več, krožek pa je prenehal z izdajanjem le-teh. Krožek se tako posveča le še izvajanju pritrkavanja, organizaciji pritrkovalskih srečanj in okroglih miz. Današnje splošno pomanjkanje študentov bogoslovja vpliva tudi na pomanjkanje zanimanja za vzdrževanje krožka, saj mora

¹²⁶ Podatki o obiskovanju pritrkovalcev drugih župnij, udeleževanju organiziranih oblik pritrkavanja ter organizaciji srečanj v domačem kraju, so dostopni v okviru interaktivne karte *Pitrkavanje*; glej http://gis.zrc-sazu.si/zrcgis/ewmap.asp?catprj=zrcgis.pitrkavanje_manifestacije.

¹²⁷ Zanimiv je podatek, da takratni predsednik, pobudnik ustanovitve krožka, duhovnik in profesor Andrej Vovk, prihaja iz iste vasi kot Ivan Mercina – iz kraja Goče pri Vipavi.

¹²⁸ V okviru krožka je bilo popisanih veliko število zvonov na Slovenskem. Rezultati so del knjige Matjaža Ambrožiča, *Zvonarstvo na Slovenskem*, 1993.

¹²⁹ Prepisano besedilo s hrbtne strani članske izkaznice.

tovrstno dejavnost voditi nekdo, ki je vsaj delno seznanjen s pritrkavanjem in dejavnost kot enakovredno vrednoti z drugimi liturgičnimi službami. Drugi dejavnik za vprašljivost obstoja krožka pa naj bi bilo ustanavljanje društev s strani laične skupnosti. Bogoslovci naj bi bili »na začetku proti, da bi laiki to v svoje roke prevzeli [...], zdaj pa so z rok spustili. Zdaj hočejo pa čisto ven iti, stran, saj drugi to delajo. In to je tisto, kar je narobe« (Mehle 2008a).

Na **okroglih mizah** so navzoči večinoma pritrkovalci, ki se udeležujejo pritrkovalskih srečanj in tekmovanj, tako da sem se v nekaj letih terenskega raziskovanja seznanila skoraj z vsemi skupinami, ki bolj javno in globalno delujejo na tem področju. Z leti obiskovanja različnih pritrkovalskih prireditev so te skupine izoblikovale podobno razmišljanje in oblikovale standarde, ki se tičejo tehnik pritrkavanja, vzdrževanja in ohranjanja zvonov in glasbenoestetskih kriterijev. Med seboj si izmenjavajo tudi pritrkovalske vzorce, tako da so si skupine repertoarno in v načinih igre na zvonove danes precej podobne.

Iz zapisnikov začetnih poročil okroglih miz je razvidno, da je bilo največ razgovorov namenjenih ideji spremembe srečanj v tekmovanja (tema, ki še danes povzroča deljena mnenja). Spremembo so 'privrženci' tekmovanj zagovarjali z razlogom, da bi lahko le tako dosegli določeno stopnjo kvalitete pritrkavanja, medtem ko so zagovorniki srečanj tekmovanjem nasprotovali, ker bi ta ustvarjala nepotrebna rivalstva med skupinami, saj je pritrkavanje »umetnost, kar ne moremo vrednotiti kot športna tekmovanja« (Planinc 1984). Ostale polemike so se nanašale na vprašanja o številu, načinu financiranja in organizaciji srečanj, pristojnosti ocenjevalcev morebitnih tekmovanj (predlagajo določitev škofijske in medškofijske skupine ocenjevalcev), kriterijih za ocenjevanje ter načinih obveščanja javnosti o dogodkih. Na okrogli mizi so se dogovorili tudi za enoten (številčni) notni zapis pritrkovalskih viž in pozvali pritrkovalce, naj zapišejo vse viže, ki jih poznajo, in tako omogočijo, da se te predstavijo tudi ostalim.¹³⁰

Tudi danes je namen okroglih miz dogovarjanje o lokaciji pokrajinskih srečanj in vseslovenskega srečanja, pogovori pa se tičejo aktualnih problematik v zvezi s

¹³⁰ Podatki so vzeti iz arhiva PKS B (kopija je shranjena v arhivu GNI).

statiko zvonovja, vzdrževanjem in nakupom zvonov, sodelovanjem z lokalnimi duhovniki ipd. Krajše predavanje vsakokrat pripravijo tudi nekateri strokovnjaki s področja pritrkavanja ali zvonoslovja ali vidneje delujoči pritrkovalci (npr. Matjaž Ambrožič, Andrej Vovk, Julijan Strajnar, Peter Hribernik).

PKSB je že prvo leto svojega delovanja organiziral pokrajinska **srečanja pritrkovalcev**, in sicer v Crngrobu na Gorenjskem, Budanjah na Primorskem in Vidmu ob Ščavnici na Štajerskem. Organizacijo srečanj je s poglobitno idejo »poživiti pritrkavanje po vsej Sloveniji« (Vovk 1983) ohranil do danes. Organiziranost dejavnosti posledično vodi k oblikovanju pravil; ta so se izoblikovala postopoma od leta 1983 in že nekaj let z redkimi odstopanji¹³¹ nespremenjena veljajo tudi danes. Pravila so naslednja: največ pet pritrkovalcev v skupini; največ tri melodije za posamezen nastop oz. časovna omejitev od treh do petih minut za nastop ene skupine; enako razmerje števila zvonov do števila pritrkovalcev; prepoved igranja s kladivi¹³² in še nekatera organizacijska pravila. Srečanja so z določevanjem pravil izvajanja zajela širši krog uporabnikov; s selekcijo skupin glede na kvaliteto glasbene izvedbe so pri izvajalcih sprožila željo po zadovoljevanju kriterijev in meril organizatorja ter željo po približevanju glasbeni podobi uspešnejših skupin. Izvedba izbranih skupin, ki se na podlagi izbora na regionalnem srečanju uvrstijo na državno srečanje (imenovano *vseslovensko srečanje pritrkovalcev*), postane merilo in del družbeno sprejete glasbene podobe pritrkavanja. Tako udeleženec srečanj opisuje vrednotenje načina *pritrkavanja naokoli*: »Takrat v osemdesetih letih – na tistih tekmovanjih – če tega nisi znal, nisi prišel v špico ... na teh revijah, kjer se je ocenjevalo« (Ambrožič 2008).

Na okrogli mizi želijo izbrati vsako leto drugo župnijo za lokacijo srečanja. Poglobitno vodilo je, »da so zvonovi in kakšni so zvonovi« (Podržaj 2005), tudi če v župniji ni pritrkovalcev. Organizacijo srečanja si delita krožek in župnija (ob pomoči lokalnih pritrkovalcev), v kateri poteka srečanje. Nastopi pritrkovalcev se v zvoniku

¹³¹ Pravila so oblikovana tudi na podlagi lokalne tradicije pritrkovalcev kraja, v katerem poteka srečanje. Tako na primer načelno prepovedano samostojno pritrkavanje na tri zvonove izvajajo v krajih s tovrstno tradicijo tudi na srečanjih (npr. pritrkovalsko srečanje v Rogatcu, 11. 6. 2006).

¹³² Igranje s kladivi sem zasledila samo na srečanju pritrkovalcev v Vuhredu na Koroškem, kjer je ta način izvajanja pogosto v rabi, vendar je srečanje organizacijsko pokrival JSKD; to pa je tudi edini primer vključevanja JSKD v pritrkovalsko prakso, vendar brez strokovnega poseganja.

vrstijo po vnaprej določenem vrstnem redu. Skupina, ki je naslednja na vrsti, čaka nadstropje niže, ostali pred cerkvijo. Ponavadi prireditev pred cerkvijo vodi tudi napovedovalec, saj so poslušalci le tako seznanjeni z vrstnim redom nastopajočih pritrkovalcev. Pred začetkom pritrkovanja skupina naznani svoj nastop z dvema udarcema na veliki zvon in konec s tremi. Kjer je organiziranost srečanja večja (ponavadi je tam prijavljenih tudi več skupin), skupine pred nastopom izpolnijo prijavnico in vanjo vpišejo svoje podatke ter program, ki ga bodo izvajali. Ob koncu srečanja predsednik krožka razglasi skupine, ki se bodo udeležile vseslovenskega srečanja, vsem pa podeli tudi priznanja za sodelovanje. Kriterij za izbor za vseslovensko srečanje je, poleg kvalitete glasbene izvedbe, tudi uvrščanje skupin, ki se vseslovenskega srečanja še nikoli niso udeležile (z namenom spodbuditi nove skupine k sodelovanju in udeleževanju na srečanjih). Za vseslovensko srečanje izberejo približno 15 skupin, kar je lahko manj kot na pokrajinskih srečanjih, najbolj pogosto zastopani pokrajini pa sta Gorenjska in Dolenjska. O datumih srečanj obvešča krožek na spletni strani Rimokatoliške cerkve v Sloveniji, v tedniku *Družina* in reviji *Ognjišče*. Udeleženci na srečanjih so »večinoma eni in isti« (Podržaj 2005), in ker na nekaterih območjih pritrkovalskih skupin ni veliko, dovolijo, da se pokrajinskega srečanja udeležijo tudi pritrkovalci drugih pokrajin. Pokrajinska srečanja so organizirana za Gorenjsko, Dolenjsko, Primorsko, Belo krajino in Ljubljano z okolico. Najbolj zastopano srečanje je na Gorenjskem, kar predsednik PKSB utemeljuje z dejstvom, da so v zadnjih letih kupili največ novih zvonov, kar naj bi bila močna spodbuda za pritrkovalsko delovanje. V letu 2005 je bilo (po dolgem obdobju) organizirano tudi srečanje za Štajersko. Vzrok, da so srečanja na Štajerskem v preteklosti zamrla, je ustanovitev bogoslovnega semenišča v mariborski škofiji, ki pa organizacije srečanj ni prevzela, saj tudi ni imela dejavnega pritrkovalskega krožka, ljubljansko bogoslovno semenišče pa je od tedaj prevzemalo vodstvo organizacije srečanj le za ljubljansko in koprsko nadškofijo. Ko so leta 2005 tako priredili srečanje tudi na Štajerskem (v nazivu za srečanje je vključeno tudi Prekmurje, od koder ni bilo nobene skupine), večjega odziva ni bilo, saj so se srečanja udeležile le štiri skupine iz te regije.

Srečanja pritrkovalcev (na cerkvenih in miniaturnih zvonovih) so pogosto organizirana tudi na lokalni ravni. Pripravljajo jih bolj organizirane pritrkovalske

skupine, ki delujejo v okviru lokalnih kulturnih društev in so s te strani finančno podprte.

Pritrkovalske skupine vedno pogosteje postajajo del lokalnih kulturnih **društev** ali pa se organizirajo v samostojna društva;¹³³ ta način delovanja jim omogoča uveljavitev v lokalnem in širšem kulturnem območju in financiranje dejavnosti. Že nekaj let najbolj angažirano društvo v Sloveniji – Pitrkovalsko društvo Dolenjske in Bele krajine (v nadaljevanju PDDBK), ustanovljeno leta 2002, šteje okoli dvesto članov, od katerih je jih 60 % mlajših od 26 let in deluje pod vodstvom predsednika društva Marka Česna.¹³⁴ Društvo si je za osnovne cilje zadalo »ohranjanje tradicije pritrkavanja in prenašanje te edinstvene slovenske umetnosti na mlajše generacije« (Česen 2000: 8), načrtno poučevanje pritrkavanja v okviru poletnih, zimskih in rednih (celoletnih) šol, organizacijo strokovnih predavanj, pritrkovalskih srečanj, tekmovanj in strokovnih ekskurzij, nastopov v Sloveniji in tujini, promocijo pritrkavanja, skrb za ohranitev kulturne dediščine zvonov (z zbiranjem in arhiviranjem zgodovinske in tehnične dokumentacije o cerkvenih zvonovih) ter določitev časovnih terminov pritrkavanja v okviru cerkvenega koledarja. Društvo je izdalo tudi štiri številke revije *Klenkarski glas* (leta 2000, 2001, 2002, 2006), v katerih seznanja širšo javnost s strokovnimi članki s področja zvonoznanstva, poročili o pritrkovalskih dejavnostih in obvešča o pritrkovalskih dogodkih; v treh revijah pa je tudi notna priloga s pritrkovalskimi vižami.

Poletna **pritrkovalska šola** deluje v okviru društva PDDBK, ki sistematično izobražuje predvsem mlade generacije pritrkovalcev. Ti v šoli poleg praktičnega znanja pritrkavanja pridobivajo tudi teoretična znanja s področja zvonolivarstva, zgodovine in elektrifikacije zvonov, statike zvonikov in glasbene teorije. V PDDBK se že dalj časa pojavlja tudi želja po priznanju pritrkavanja s strani formalnega glasbenega šolstva.¹³⁵ V ta namen so razvili svoj izobraževalni sistem s stopnjami

¹³³ Samostojna pritrkovalska društva so: Pitrkovalsko društvo Dolenjske in Bele krajine, Pitrkovalsko društvo Ivan Mercina (Ajdoščina) in Društvo pritrkovalcev Rogatec.

¹³⁴ Podatki so danes neažurirani, saj nekateri pritrkovalci opozarjajo, da so v seznamu še navedeni, čeprav članarine ne plačujejo več in v društvu niso aktivni.

¹³⁵ Medtem ko je ponekod v svetu vključenost tradicionalne glasbe v formalne sisteme vzgoje in izobraževanja že ustaljena praksa, so se v Sloveniji pod predmete izobraževalnega programa v šolskem letu 2003/2004 uvrstila le nekatera ljudska glasbila, in sicer citre, tamburice in diatonična harmonika.

izobrazbe in začeli z zahodnim sistemom notnega opismenjevanja (vključno z uporabo pritrkavanju prilagojenega sistema notnega zapisovanja; več o tem v poglavju *Glasbeni prenos*, str. 112). Posamezni pritrkovalci so si v preteklih letih prizadevali in se dogovarjali, da bi se pritrkovalsko šolanje vključilo v program Orglarske šole Hugolina Sattnerja v Novem mestu, vendar ideja ni zaživela.

SHEMA NAPREDOVANJA ČLANOV DRUŠTVA PDDBK

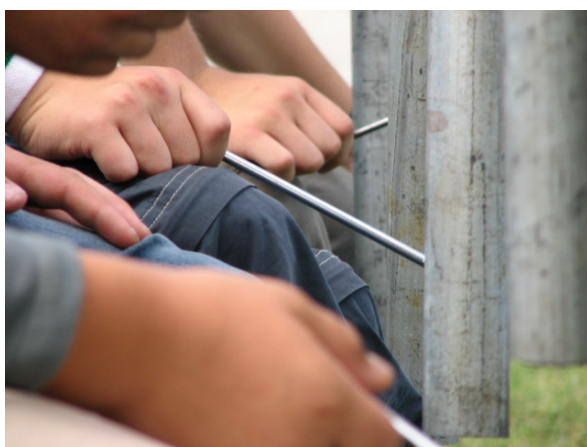
REDNI ČLANI	ČASTNI ČLANI	PODPORNI ČLANI
<u>IZŠOLANI</u>		<u>SAMOUKI</u>
MOJSTER III. STOPNJE 21 - 25 LET ŠOLE	MOJSTER II. IN III. STOPNJE VODITELJ, UČITELJ ZVONOSLOVEC PRITRKOVALEC	NAJVEČ MOJSTER I. STOPNJE PRITRKOVALEC UČITELJ
ŠOLA	MOJSTER II. STOPNJE NAD - 15 LET ŠOLE	SAMOUKI
<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg); font-weight: bold;">PRIDOBIMO</div> <div style="text-align: center;"> ZNANJE PRAKTIČNO TEORIJA IZPITI </div> <div style="text-align: center;"> OBISK ŠOLE REDNE IZREDNE SEMINARJI </div> </div>	MOJSTER I. STOPNJE NAD - 10 LET ŠOLE SAMOUKI NAD 15 LET PRAKSE	IZVAJALCI UČITELJI UPOŠTEVAMO PO AKTIVNIH LETIH PRITRKAVANJA
III. STOPNJA	ZVONAR STAROSTA NAD - 61 LET STAROSTI	III. STOPNJA
10. RAZRED - MOJSTER	ZVONAR 51 - 60 LET STAROSTI	UČITELJ - MOJSTER 15 - LET PRIT.
9. RAZRED - VODITELJ SKUPIN	GLASNIK 36 - 50 LET STAROSTI ČLANI	II. STOPNJA
II. STOPNJA	OZNAVJEVALCI 26 - 35 LET STAROSTI ČLANI	VODJA SKUPINE
8. RAZRED - P. UČITELJ	ZNANILCI 19 - 25 LET STAROSTI STAREJŠI MLADINCI	I. STOPNJA
7. RAZRED - VODJA SKUPINE	KLICARJI 14 - 18 LET STAROSTI MLADINCI	PRITRKOVALEC
6. RAZRED - VODJA SKUPINE	ZVONARČKI 0 - 13 LET STAROSTI OTROCI	
5. RAZRED - VODJA SKUPINE		
I. STOPNJA		
4. RAZRED - P. VODJA SKUPINE		
3. RAZRED - UČENEC		
2. RAZRED - UČENEC		
1. RAZRED - UČENEC		

Slika 14: Izobraževalni sistem PDDBK – shema napredovanja članov društva PDDBK (Česen 2006: 61)

Poletne pritrkovalske šole se udeleži povprečno 50 učencev, dijakov ali študentov, večinoma mlajših od 20 let. Dejavnost poteka vsako leto v drugi župniji, kjer jim

omogočijo bivanje ter primeren prostor za učenje in vajo v zvoniku. Poučevanje na poletni šoli je razdeljeno med najaktivnejše člane PDDBK, na povabilo pa se odzovejo tudi vabljeni predavatelji (uveljavljeni pritrkovalci, strokovnjaki s področja zvonolivarstva, statike, elektrifikacije zvonov, raziskovalci z GNI). Obiskovalci šole so glede na predznanje razvrščeni v štiri razrede. Teoretična predavanja potekajo posamezno po razredih, vaje v skupinah (štirje učenci v eni skupini), skupinske vaje in izredna predavanja pa v večjih skupinah (dva razreda ali vsi razredi skupaj). Na društvu vsako leto izdelajo tudi podroben načrt dela z opredelitvijo vzgojno-izobraževalnih ciljev in s predmetnikom.¹³⁶ Hkrati z glasbeno izobrazbo prenaša šola na mladino tudi krščanske, vzgojne in moralne vrednote. Izobraževalni predmeti so: glasbe pritrkavanja, bonton, praksa, veda o pritrkavanju, naše glasbilo, koledar, tehnike motivacije in dihalne vaje, zgodovina.

Učenci šole se sprva učijo pritrkavanja na ušlašene kovinske cevi, kasneje pa znanje preizkusijo tudi v zvoniku. Na šoli se učijo samo sinhronizirane tehnike izvajanja, pri kateri vsak pritrkovalec izvaja na svojo glasbeno cev, vendar pa se pri vlogah glavnih udarcev, odbijanja in gostenja izmenjavajo. Sprva se učijo vzdržljivosti v enakomernem udarjanju na cevi, nato pa izvajanja od preprostejših do zahtevnejših pritrkovalskih viž, ki vključujejo tudi v poglavju *Oblikovni postopki* (str. 67) opisane glasbenooblikovne elemente.



Slika 15: Vaja na ušlašene kovinske cevi; poletna pritrkovalska šola (Zasavska Sveta gora, 22. 7. 2005, Gor., foto: Mojca Kovačič)

¹³⁶ Učni načrt se sicer drži okvirov, ki jih določa standard izdelave učnih načrtov, vendar so v opredeljevanju ciljev in vsebin vidne pomanjkljivosti in nepoznavanje osnov glasbene didaktike in pedagoške metodologije.

Tekmovanja imajo velik vpliv na oblikovanje glasbenoestetskih konceptov, saj imajo sodelujoči možnosti za boljšo uvrstitev le ob upoštevanju ocenjevanih kriterijev. V Sloveniji so bila prva tekmovanja organizirana v letih med prvo in drugo svetovno vojno. Iz poziva pritrkovalcem, objavljenem v *Učiteljskem vestniku* (28. 4. 1932) izvemo, da je eno izmed tekmovanj potekalo v okviru prireditve Prvi slovenski glasbeni festival, ob 60-letnici Glasbene matice, 16. 5. 1932. Pritrkovalci so pritrkavali na štiri nove bronaste zvonove, namenjene cerkvi na Brezjah. V pozivu so bili opozorjeni, da se lahko prijavijo le po štirje v skupini, kar priča o upoštevanju Mercinovega pravila »kolikor pritrkovalcev, toliko zvonov« (Mercina 1926: [135]). Domnevamo lahko tudi, da je Mercina, ki kasneje v *Cerkvenem glasbeniku* podaja tudi krajše poročilo o dogodku, sodeloval pri organizaciji, postavljanju meril pri prijavi in ocenjevalnih kriterijev. Mercina v poročilu meni, da se je s prireditvijo potrdilo, »da je zvonška glasba postala ‘salonfähig’ in se bo mogla sčasoma ob dobrem napredku postavljati enakovredno na stran cerkvene pesmi in sploh cerkveni glasbi« (Mercina 1932: 120, glej tudi Ravnihar in Lovše 1932: 3). Poudari tudi, da je Glasbena matica organizacijo tovrstne prireditve prevzela izjemoma, saj pritrkovanje kot del cerkvene glasbe sodi pod okrilje cerkvene organizacije. Predlaga, da se pritrkovanje vključuje v vse lokalne cerkvenoglasbene prireditve in poda idejo o večdnevnem državnem tekmovanju, ki bi bilo lahko organizirano na velesejmu, kjer razstavljajo zvonove zvonarji domačih livarn (prav tam: 121). O (delni) uresničitvi te ideje lahko sklepamo, saj se tudi pritrkovalec iz Šentvida pri Stični spominja omembe tekmovanja, ki naj bi bilo med obema vojnoma na Gospodarskem razstavišču v Ljubljani, medtem ko pritrkovalec iz Šmartnega pod Šmarno goro omenja, da je bilo kmalu po prvi svetovni vojni tekmovanje, prirejeno v parku Tivoli v Ljubljani (*TZ IC 2* 1988: 118).

V sedemdesetih letih 20. stoletja so organizacijo tekmovanj začeli zamejski Slovenci v Italiji, v cerkvi svetega Roka v Gorici. Tekmovanja, ki so se kasneje prevrstila v srečanja,¹³⁷ še danes, poleg furlanskih, obiskuje veliko slovenskih pritrkovalskih skupin. Kriterije za tekmovanja je izoblikoval predsednik sodniške komisije, takratni dekan iz Kanala ob Soči in kolavdator goriške škofije, Srečko Šuligoj. Organizator se

¹³⁷ Organizator in udeleženci tekmovanj omenjajo nezadovoljstvo furlanskih skupin zaradi neuspešnih uvrstitev. Zato so kasneje zanje podeljevali priznanja v ločeni kategoriji, nazadnje pa so se odločili, da tekmovanja spremenijo v srečanja.

spominja, da so ocenjevali »vzorec ... tisti, ki je bil najbolj ugleden, bolj lep, ... ker so imeli vsak svoje ... in kdo je bil bolj precizen, ... dinamika, cajt, če je bilo kaj faljeno« in hkrati potrjuje, da so kriteriji vplivali na mnoge pritrkovalce: »Potem, ko je bilo tako, potem so začeli vsi [tako pritrkavati]« (Štakul 2007). Tudi pritrkovalec iz Prevoj pripoveduje, da so v upanju na boljšo uvrstitev kmalu po prvih udeležbah na tekmovanjih pritrkavanju pričeli dodajati okraske. Dinamični in agogični potek okrašene viže opisuje z besedami:

»Počas, potihoma, hitrejše, bolj gor, pohiteva se, glas se poviša, greš nazaj dol pa počasi pa močno, takrat tudi za spremembo ... pa spet na brzino, gor pa potihem ... to je še težje ..., dostikrat mora iti to naokrog za par minut, da čimveč dinamike uporabiš ta čas, na koncu pa fajn na moč pa na brzino pa din dan dong pa fertik« (prav tam).

Pripoveduje tudi, da so štirinajst dni pred tekmovanjem dobili obvezno skladbo, ki so jo, vključno z dvema po svoji izbiri, morali vključiti v program za tekmovanje.

Od leta 2000 dalje je organizacijo tekmovanj začelo društvo PDDBK, v zadnjih letih pa tudi nekatera druga društva ali posamezne pritrkovalske skupine.¹³⁸ Predsednik PDDBK in urednik revije *Klenkarski glas* je podrobno določil pravila tekmovanja, ki vključujejo sestavo komisije in njene naloge, kriterije ocenjevanja, potek tekmovanja, časovne omejitve v izvajanju posameznih viž in omejitve v številu izvajanih viž.

Komisijo naj bi sestavljali trije ali štirje člani, ki naj bi znali pritrkavati in naj bi svoje izkušnje pridobili z večletnim šolanjem v pritrkovalski praksi. Dopušča se tudi možnost, da so sodniki glasbeno izobraženi na drugih področjih, primerni so tako npr. organisti in zborovodje.¹³⁹ Komisija se med tekmovanjem odmakne v prostore, kjer lahko samo slušno zaznava izvajanje, s čimer je zagotovljena nepristranskost sodniške komisije. Sodniki samostojno ocenjujejo skupine na ocenjevalne liste, na

¹³⁸ Tekmovanja so bila organizirana tudi v Ajdovščini, Novem mestu, Brjah, Vačah, Vrhpolju in na Zasavski sveti gori.

¹³⁹ Člani komisije so bili pogosto tudi uveljavljeni pritrkovalci, v sodniško komisijo pritrkovalskega tekmovanja na Brjah pa sem bila povabljen tudi jaz (čeprav nepritrkovalka).

katerih imajo označene samo zaporedne številke skupine, ki izvajajo. Menjavanje skupin je signalizirano z zvočnim signalom (npr. število udarcev na zvon ustreza zaporedni številki skupine ali pa dva udarca za začetek izvajanja nove skupine in trije za zaključek) ali komunikacijskimi napravami (ročnimi postajami, mobilnimi telefoni). Naj naštejemo le nekaj kriterijev, ki jih upošteva sodniška skupina pri ocenjevanju: jasnost začetka (negativno so ocenjeni vsi udarci, ki so zaigrani pred začetkom tekmovalnega sporeda, negativno je ocenjeno ponavljanje začetka, ustavljanje in ritmično neenakomerni začetki), ritmična enakomernost izvedbe, kvaliteta udarcev (negativno sta ocenjeno dušeno igranje, tj. predolgo časa držani kembelj na obodu zvona ali premočni udarci), primerna hitrost izvajanja, uporaba dinamike in agogike, uporaba poudarkov na težkih in lahkih dobah (pozitivneje so ocenjeni dodani poudarki na lahke dobe), dodajanje trilčkov, solističnih vložkov, enakomerni prehodi med različnimi ritmičnimi vzorci, jasen in sočasen zaključek, avtorski repertoar (najvišjo oceno prejmejo skupine, ki izvajajo novo avtorsko delo), težavnost in pravilnost ustvarjene viže ter natančnost njenega zapisa. Skupine, ki predložijo notne ali številčne partiture avtorskih skladb, so deležne višjega točkovanja, vendar je izvajanje po notah ocenjeno negativno. Kriteriji, ki so izraziteje v nasprotju z nekaterimi lokalnimi tradicijami pritrkovanja, so: pozitivno ocenjeni skupni udarci, prepoved zaključnih udarcev (razen kadar je to predpisano v partituri), prepoved pritrkovanja enega pritrkovalca na več zvonov in izvajanje letečih viž.

Opisani kriteriji jasno kažejo na vdor nekaterih novih glasbenih in estetskih elementov v pritrkovanje, ki imajo svoj izvor v glasbeni tradiciji zahodne umetne glasbe. Če večina izvajanih pritrkovalskih viž, ki so del tradicije predhodnih generacij, še ne vključuje elementov, kot so trilčki, solistični vložki, poudarki na lahke dobe, dinamične in agogične spremembe, in avtorskih kompozicij, pa pozitivno vrednotenje tovrstnih glasbenih elementov vsekakor spodbuja (predvsem mlajše) pritrkovalce k uvrščanju le-teh v svoj repertoar bodisi na način, da preoblikujejo starejše viže bodisi ustvarijo nova, avtorska dela. Udeležba na tekmovanjih (s predvidevano željo po visoki uvrstitvi) spodbuja tudi nastanek stalnih zasedb, skupinsko vadbo, učenje novega repertoarja in rabo notacijskih sistemov.

Člani PKS B so sprožili potrebo po enakovredni obravnavi pritrkavanja z ostalimi liturgičnimi aktivnostmi, in tako je bil v letu 2005 v odbor za liturgične sodelavce¹⁴⁰ ljubljanske nadškofije sprejet **referent za pritrkovalce** Jože Mehle, pritrkovalec iz Šentvida pri Stični. Odbor si prizadeva, da bi vse škofijske slovesnosti pri oblikovanju programa vključevale dejavnosti, ki jih predstavljajo v odboru, vključno s pritrkavanjem, »ki je v preteklih letih pogosto izpadlo« (Mehle 2006: 14). Kasneje je pritrkavanje prešlo iz odbora za liturgične sodelavce v odbor za cerkveno glasbo¹⁴¹, kjer pa ima, po mnenju referenta, pritrkavanje manjšo vlogo kot v prejšnjem odboru, saj je cerkvena glasba preveč »obremenjena sama s seboj ... pritrkavanje sploh na vrsto ne pride« (Mehle 2008a). Referent za pritrkovalce, ki je pri odločitvah »čisto prepuščen samemu sebi« (prav tam), si je kot osnovno nalogo zadal povezovanje pritrkovalcev pod okriljem škofije. Tovrstno povezovanje, v obliki organiziranih izletov in srečanj, ki so delno financirani od škofije, po njegovem mnenju daje občutek pripadnosti škofiji in priznanje pomena dejavnosti v okvirih liturgije. Referent pomaga tudi PKS B pri organizaciji vsakoletne okrogle mize, zbira podatke o dejavnosti na območju škofije in skrbi za objavo člankov v reviji *Cerkveni glasbenik*, kjer so si uspeli »izboriti eno stran ali dve strani teme o zvonovih in pritrkavanju« (prav tam).

Neizogibna odvisnost pritrkovalske dejavnosti od vaške skupnosti pripelje tudi do velikih razlik v organiziranosti dejavnosti v posameznih vaseh. Igranje na inštrument, ki je last cerkvene in s tem simbolično vaške skupnosti oz. faranov, pripelje ponekod do trenj med izvajalci in 'varuhi' inštrumenta, posledično pa celo do opuščanja izvajanja dejavnosti. Kot problematične vzroke pritrkovalci najpogosteje navajajo župnikovo ali cerkovnikovo neodobravanje njihovega delovanja, premajhno priznanje njihovega prispevka v dobro vaške ali cerkvene skupnosti, pomanjkanje finančne podpore pri ureditvi dostopa do zvonila¹⁴² in pri vzdrževanju ali nakupu kvalitetnega zvonila z vso potrebno opremo, pomanjkanje

¹⁴⁰ Odbor vključuje bralce beril, ministrante in cerkvene pevce.

¹⁴¹ Odbor za cerkveno glasbo, ki je del škofijske liturgične komisije, sestavljajo: referent za teološki pregled besedil pesmi, referent za ljudsko petje, referent za otroške pevske zборе, referent za mladinske pevske zборе, referent za odrasle pevske zборе, referent za zvonarstvo, referent za orglarstvo, referent za pritrkovalstvo in referent za umetniško vrednost glasbe.

¹⁴² Ponekod je dostop do zvonila z ozkimi, strmimi, razmajanimi in dotrajanimi stopnicami, razmajano ograjo ali stopnicami brez ograje ter umazanijo resnično naporen podvig, medtem ko drugod (sicer redkeje) najdemo izjemno urejene zvonike.

zanimanja mladine za priučitev dejavnosti ipd. Omenjene težave vplivajo na motivacijo pritrkovalcev, kvaliteto glasbene izvedbe, ustvarjalnost in družbeno emancipacijo. Dejstvo je, da z muzikalnega vidika najkvalitetnejše skupine uživajo veliko podporo cerkvene in vaške skupnosti. Njihovi zvoniki so urejeni, čisti, pogosto so jim omogočeni posebni vadbeni prostori in ponekod vaja na miniaturne zvonove (katerih nakup pogosto financirajo župnije), imajo opremljene in urejene prostore v nadstropju pod zvonilom, ki so ponekod ogrevani ali opremljeni z zvočnim ali video prenosom poteka mašnega obreda, podporo imajo pri organizaciji pritrkovalskih srečanj ali tekmovanj, finančno podporo pri udeležbah na prireditvah v Sloveniji in tujini, ustanavljajo lastna društva za pridobitev finančne podpore od občine ali se priključujejo že obstoječim kulturnim društvom. Z aktivnejšim delovanjem v posvetni sferi pritrkovalci tako pridobivajo tudi drugačno družbeno pozicijo v okvirih vaške skupnosti.

Večjo angažiranost v posvetni in javni sferi pritrkovalcem omogočajo tudi miniaturni zvonovi (slika 16). Ti poleg tega, da predstavljajo kvalitetnejše pogoje za vadbo pritrkovalskih viž, ki so namenjene izvajanju na cerkvene zvonove, omogočajo vključevanje skupin v druge kulturno-umetniške programe, kot so nastopi na javnih prireditvah, televizijski nastopi, sodelovanje z različnimi glasbenimi zasedbami.



Slika 16: Miniaturni zvonovi (Vuhred, 12. 5. 2007, Kor., foto: Mojca Kovačič)

Kadar pride do nastanka homogenih skupin, so lahko te v svoji dejavnosti in ustvarjalnosti zelo močne. Takšne skupine delujejo tudi na globalnejši ravni in organizirajo srečanja, tekmovanja, pritrkovalske tečaje in šole, ustanavljajo pritrkovalske forume na internetu, pritrkovalske spletne strani, aktivno delujejo v pritrkovalskih društvih. Homogenost skupine je pogojena s podobnimi vrednotami in življenjskimi stališči, ki pogosto sovpadajo tudi s cerkvenimi načeli. Razpad skupnih vrednot, ki pripelje do razpada pritrkovalske skupine, se zgodi najpogosteje v času študija, ko mladi večji del časa preživljajo v urbanem okolju in »jim je že malo nerodno ..., pri vrstnikih jih je strah priznati« (Mehle 2008). Torej je čas adolescence najbolj ugoden za razvoj moči skupine, pri čemer pa ima najpogosteje močno vlogo tudi član skupnosti, ki pripada starejši generaciji in mladim posveča veliko časa. Njegovo vodenje, avtoriteta in vzor bistveno vplivajo na homogenost takšne skupine.

6. Glasbeni prenos

S spremembami konteksta in funkcije pritrkavanja so povezane tudi spremembe v načinu in oblikah prenosa glasbenega sporočila, ki se kažejo predvsem v potrebi po večji organizaciji sistemov glasbenega prenosa. Glasbeni prenos lahko v glasbenokomunikacijskem procesu¹⁴³ razumemo širše, v smislu vedenja in družbene interakcije, ter ožje, kot sistem prenašanja glasbenega sporočila, pri čemer slednje obravnavamo s štirih dimenzij: tehnične, socialne, kognitivne in institucionalne (Rice 2007).¹⁴⁴

Tehnična dimenzija glasbenega prenosa pritrkavanja se osredotoča na oblike in strukturne značilnosti prenesenega glasbenega sporočila; socialna dimenzija pa vključuje družbene vidike glasbenega prenosa, kot so spolne, generacijske in druge značilnosti ali norme, ki določajo akterje v glasbenem prenosu. Kognitivne dimenzije, ki obravnava strukturo procesov učenja in s katero se etnomuzikologi tudi sicer še niso veliko ukvarjali (prav tam), samostojno v nalogi ne obravnavam, vendar je zaradi interakcije vseh vključena v preučevanje ostalih dimenzij pri pritrkavanju. Institucionalna dimenzija, katere raziskovalno področje je institucionalna organizacija glasbenega prenosa, pa je bila obravnavana že v prejšnjem poglavju.

6. 1. Tehnična dimenzija

Tehnično dimenzijo z vidika prenosa glasbenega sporočila delimo na dva nasprotna pola: ustni in pisni prenos. Razlika med ustno in pisno tradicijo je bila

¹⁴³ Komunikacija je v sociološkem diskurzu opredeljena na tri poglobitve dimenzije: vsebino, smer in obliko. Vsebinsko je opredeljena z jezikovnega vidika in zajema dejanja izjavljanja, razglašanja vednosti, spoznanj in izkušenj, dajanja nasvetov, ukazov in postavljanja vprašanj, smer je določena s ciljem sporočila (druga oseba, druga skupina), oblika pa zajema družbene znake in signale, geste (neverbalna komunikacija, kot sta znakovni in telesni jezik), pisanje, verbalno govorjenje ter zvok in glasbo (Scott in Marshall v Verbuč 2007: 8).

¹⁴⁴ Glasbena komunikacija – kadar se nanaša izključno na prenos glasbenostrukturnih sporočil – že sama po sebi sodi v področje neverbalne komunikacije, v primerih, ko prevzame nekatere družbene simbolne elemente, pa postane njena sporočilnost širša. Obliko neverbalne komunikacije, pri kateri zvok inštrumenta predstavlja simbole, ki nadomestijo govorno izražanje, imenujemo »inštrumentalni jezik« (Carrington, 1949 in Seboek, 1976 v Ellingson 1992: 154).

dolgo časa glavna definicijska paradigma tudi na področju etnomuzikologije. Mnogi etnomuzikologi so na podlagi načina prenosa pogosto opredeljevali celotno področje svojega preučevanja – ustno tradicijo, v nasprotju z muzikološkim področjem preučevanja pisne tradicije, čeprav so v realnosti pri obeh vedah ti okviri pogosto preseženi in prepleteni. Tovrstno opredeljevanje pa je pomanjkljivo tudi, če upoštevamo danes vse pogostejše oblike glasbenega prenosa z uporabo tehnoloških sredstev, kot so radio in raznovrstni zvočni nosilci.¹⁴⁵ Komunikacijski proces bi bilo, upoštevajoč smer poteka glasbenega sporočila od izvajalca, ki je hkrati njegov oddajnik, do poslušalca, ki je njegov prejemnik, tako najbolje opredeljevati na dva načina: ustno in njegovo nasprotje pisno, gledano z vidika izvajalca, ter slišno v nasprotju z vidnim, gledano z vidika poslušalca.¹⁴⁶

Pomemben sestavni del slišne komunikacije je poleg izvedbe 'oddajnika' tudi spomin 'prejemnika'. Ker pa je spomin pomanjkljiv in nezanesljiv prenosnik glasbene informacije, glasbeno delo ni fiksno in je stalno podvrženo spremembam (namernim ali nenamernim) (Hood 1971: 76).¹⁴⁷ Zato v glasbenem prenosu ljudske glasbe prehod iz ustne v pisno komunikacijo prav gotovo pomeni prelomnico, saj »od številnih načinov stabiliziranja sprememb v ustni tradiciji nobeden ni bolj efektiven kot pisna tradicija« (Bohlman 1988: 28).¹⁴⁸ Pisno komunikacijo v glasbi povezujemo s konceptom notacije, ki je v svoji osnovni definiciji opredeljena kot »vizualna analogija glasbenega zvoka« (Bent 2007) ali kot »sistem znakov za zapisovanje« (SSKJ 1997). Zahodni svet jo še danes pripisuje pretežno (jezikovno)

¹⁴⁵ Tudi nekateri pritrkovalci omenjajo tovrsten način glasbenega prenosa; pravijo, da so »viže kradli« oz. s kasetofonom skrivaj posneli pritrkavanje iz drugih krajev in se vižo nato na podlagi posnetka naučili.

¹⁴⁶ Curt Sachs je že leta 1948 razširil koncept na štiri oblike prenosa glasbe: slišno, pisno, tiskano in posneto, kar pomeni premike v razumevanju prenosa tradicije ob prodoru in vplivu radijskih in televizijskih sprejemnikov na vsakodnevno življenje (Nettl 2005: 292). Dejansko pa te štiri oblike komunikacije s perspektive prejemnika v komunikacijskem procesu lahko prevrstimo v samo slišno in vidno, saj mora biti posneto pri prenosu slišano, pisno ali tiskano pa videno.

¹⁴⁷ Nasprotno pa obstajajo tudi primeri, pri katerih je zaradi namena ohranitve magične moči, pri ustnem prenosu pomembno, da je neko delo strogo posnemano (npr. zagovori in uroki v slovenski ljudski pesemski tradiciji).

¹⁴⁸ Funkcija pisne notacije tudi v indijskem prostoru dosega popolnoma nasprotne učinke kot v zahodnem svetu. Zahodni svet verjame, da je naš spomin kratkoročen, sposoben pomnenja krajših enot in zato uporaba pisne komunikacije zagotavlja »dolgoročnost in zanesljivost«, medtem ko v Indiji obratno menijo, da se lahko s spominskim prenosom ohranja kompleksnost in natančnost tradicije, pisanje pa vodi h »korupciji, pozabljenosti in zlorabam«. Guruji menijo, da je pisnost »škodljiva, v najboljšem primeru koristna le kot mnemotehnični pripomoček za učenje osnovnih struktur« (Widdess 1996: 391).

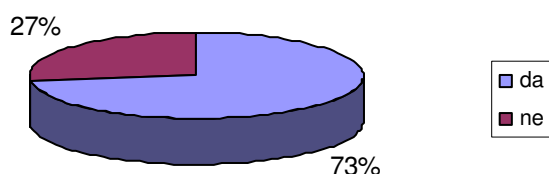
pismenim družbenim skupnostim, vendar upoštevanje načinov glasbenega prenosa v svetovnih glasbenih tradicijah dokazuje, da so njeni nosilci tako pismene kot nepismene družbene skupnosti (tudi v primerih prenosa v ljudski glasbeni tradiciji zahodne kulture). Raba glasbene notacije ni nujno pogojena z jezikovno pismenostjo njenih uporabnikov, obratno pa vemo, da tudi ustni prenos glasbe oz. ustna glasbena komunikacija ni nujno praksa samo nepismenih družb ali nepismenih razredov znotraj neke družbe. Obe obliki komunikacije namreč obstajata v »kontinuiteti in ne dihotomiji« (Finnegan v Golež Kaučič 2003: 23).

Danes pogosto merilo za glasbeno pismenost je poznavanje in uporaba zahodnega notnega sistema, ki je tudi sicer najpogostejši sistem za zapisovanje glasbe v svetovnem merilu. Vendar lahko med glasbeniki najdemo tudi drugačne oblike glasbene pismenosti oziroma rabe drugačnih sistemov glasbenega prenosa, ki ustrezajo posameznim specifikam izvajane glasbe. Notacijski sistem ni nujno vezan samo na sistem zapisovanja znakov, temveč poteka tudi na ustno/slišnem nivoju, kot sistem slišnih znakov (ti so najpogosteje mnemotehnično sredstvo pri glasbenemu izvajanju).

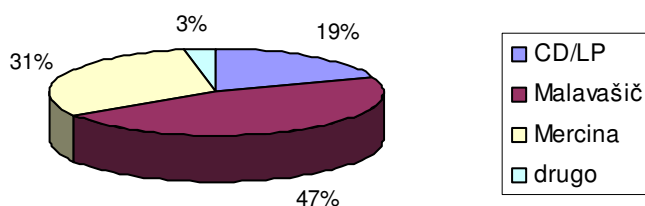
Čeprav je glasbena komunikacija pri pritrkavanju danes še vedno najpogosteje slišna, so različni pisni sistemi vedno bolj vidna in integrirana oblika prenosa glasbenega sporočila med pritrkovalci. Skozi stoletje so pritrkovalci razvili različne oblike pisnih sistemov, ki temeljijo na širše razumljivem (pritrkovalskem) glasbenem jeziku in izhajajo iz zvočnih in tehničnih karakteristik glasbila in dejavnosti. Pisni prenosi potekajo v obliki znakov, ki so urejeni v sisteme, za razumevanje teh pa je potrebno predhodno poznavanje slišne tradicije.

Osnovni motivacijski dejavniki rabe notacijskih sistemov pri pritrkavanju so potreba po mnemotehničnem pripomočku, potreba po ustvarjanju in potreba po komunikaciji. Notacija kot mnemotehnični pripomoček omogoča pritrkovalcu izvajanje obširnejšega repertoarja v količinskem smislu in izvajanje kompleksnejših oblikovnih struktur posameznih viž; notacija pa je v tem primeru bodisi pripomoček za branje glasbenega dela ali pa pripomoček pri osvežitvi spomina na glasbeno delo. Notacija je za avtorje viž kompozicijsko sredstvo,

omogoča prezervacijo glasbenih del in izvedbo tistim, ki niso v stiku z njihovimi ustvarjalci; še širši komunikacijski spekter pa pisna komunikacija ustvarja s publikacijami glasbenega gradiva. Pritrkovalci so danes namreč v veliki meri seznanjeni z objavljenimi deli, iz katerih pa črpajo tudi gradivo za svoj repertoar, saj vsa omenjena literatura vsebuje zapise (v različnih notacijskih sistemih) pritrkovalskih viž:



Graf 11: Poznavanje literature o pritrkovanju



Graf 12: Navedba že znane literature

O veliki integraciji notacijskih sistemov v pritrkovalsko dejavnost pričajo tudi rezultati vprašalnika: 73 % vprašanih pritrkovalcev¹⁴⁹ pozna vsaj eno objavljenih del o pritrkovanju, od katerih je delo Ivana Malavašiča *Pesem slovenskih zvonov* s številčnim zapisom 254 pritrkovalskih viž najbolj poznano (47 %). Vinilno ploščo *Pitrkovanje* ali kasneje ponatisnjeno izdajo na zgoščenki pozna 19 % vprašanih, medtem ko je z delom Ivana Mercine seznanjenih 31 % vprašanih.

Prva oblika notacije za pritrkovanje je v Sloveniji znana od izida knjige Ivana Mercine *Slovenski pritrkovelec* (Gorica, 1926). V njej je objavljenih 243 primerov pritrkovalskih viž v obliki številčne notacije. Mercina ob upoštevanju karakteristik pritrkovanja pri lastnem notacijskem zapisu izključuje melodično komponento, saj

¹⁴⁹ Ker je vprašanje o poznavanju literature prešlo v vprašalnik kasneje, se procentni rezultat ne nanaša na skupno število (189 vprašanih) sodelujočih v anketi, temveč na del tistih, ki so na vprašanje odgovarjali (63 vprašanih).

meni da je »število zvonских glasov prepričlo proti številu glasov drugih glasbil« (Mercina 1923: 24). Tudi tonska trajanja so v vseh vižah, ki jih predstavlja v knjižici, enakovredna, kar utemeljuje z besedami: »trajnost zvonских glasov ni v naši oblasti, zato nam ni prav nič treba dotičnih znamenj« (prav tam: 25). Tako je Mercina izključil potrebo po uporabi zahodnega notacijskega sistema za zapisovanje pritrkovalskih viž in se odločil za sistem zapisovanja s številkami. Mercina deli zapis na navpične stolpce, od katerih vsak predstavlja udarce na posamezni zvon (trije stolpci za triglasna, štirje za štiriglasna zvonila). Na vrhu vsakega stolpca je z rimskimi številkami označeno, na kateri zvon se dotični stolpec nanaša (najnižje število označuje največji in intonančno najnižje uglašeni zvon in obratno, najvišje število pomeni najmanjši in intonančno najvišje uglašeni zvon). Vsaka vrstica v stolpcu predstavlja posamezni takt, številka v vrstici pa označuje dobo, na katero se izvede posamezni udarec. Takšen zapis primora pritrkovalca, da je osredotočen na štetje dob, in mu omogoča, da sledi samo svoji vlogi, ki jo ima v viži.¹⁵⁰

I.	II.	III.
1	3	2 4

Primer 1: Zapis viže *V en žvek* po sistemu Ivana Mercine

Čeprav Mercinovo knjigo pozna dokaj širok krog pritrkovalcev, so zaradi kompleksnosti zapisa njegove viže redko izvajane. Mercina je tudi sam nekako priznal neuspeh in v naslednjih letih kar dvakrat na pobudo uredništva *Cerkvenega glasbenika* pisal podrobnejša pojasnila, namenjena razlagi zakonitosti notacijskega sistema (glej Ivan Mercina, *Nekaj pojasnil k pritrkovavcu*, 1927 in *Še enkrat nekaj pojasnil k Pritrkovavcu*, 1935). Pritrkovalci iz Šentvida pri Stični, ki je nekatere viže priredil v svojo obliko notnega zapisa in jih z lokalno skupino tudi izvaja, meni, da veliko Mercinovi viž zahteva visoko stopnjo izvajalske spretnosti, in dvomi, da bi jih Mercina ali kateri koli drugi pritrkovalci v tistem času v celoti izvajali.

¹⁵⁰ Po mnenju nekaterih pritrkovalcev starejši pritrkovalci ne znajo prevzeti vloge drugega zvona, saj znajo izvajati samo svojo vlogo v pritrkovalski viži.

Naslednja objavljena literatura za pritrkovalce je knjižica *Slovenski pritrkovalec* avtorja A. Gabra¹⁵¹ iz leta 1946. V njej avtor predstavlja obliko številčne notacije, ki je za razumevanje in izvedbo enostavnejša od Mercinove in je zelo podobna kasneje objavljeni in zelo priljubljeni notaciji Ivana Malavašiča. Zaporedje številčk ustreza zvonovom po velikosti, npr. 1 za največji zvon in 4 za najmanjši zvon. Gaber vloge gostenja ni zapisoval, saj je menil, da je »že samo po sebi razumljivo, da manjkajoči zvon prevzame to nalogo [gostenja]« (Gaber 1946: 19). Večina viž je oblikovana tako, da se vloge udarcev delijo na glavne udarce, odbijanje in gostenje, pri čemer gosti navadno najmanjši zvon, nekatere viže pa so oblikovane po oblikovnih zakonitostih kanona, pri katerem manjša zvonova z zamikom ponavljata glasbeno strukturo večjih zvonov (v tem primeru so notacijsko izpisane vse vloge udarcev).

1 3 2 3

Primer 2: Zapis viže *V en žvek* po sistemu A. Gabra

V terenskih zvezkih Radoslava Hrovatina iz Goriških brd (*TZ RH 10/3 1953: 15–17*) najdemo zapise pritrkovalskih viž z onomatopoetičnimi zlogi *din*, *dan*, *don*, ki so tudi sicer najbolj splošno razširjeni glasovni zlogi za oponašanje zvonjenja zvonov (poleg *bim*, *bam*, *bom*). Prav verjetno je Hrovatin povzel način zapisa na podlagi ustne komunikacije s pritrkovalci, saj imam sama podobno izkušnjo s pritrkovalcem iz Goriških brd in pritrkovalcem iz Gorice, ki sta viže verbalno ponazarjala z onomatopoetičnimi zlogi. Pri Hrovatinu posamezen zlog ustreza velikosti oziroma intonaciji posameznega zvona: *don* za največji zvon, *dan* za srednji zvon in *din* za najmanjši zvon.



don, *din*, *dan*, *din*

Primer 3: Zapis viže *V en žvek* z onomatopoetičnimi zlogi

¹⁵¹ Edina ohranjena knjižica v Sloveniji je kopija izvirnika, ki jo hrani GNI ZRC SAZU. Znani podatki so priimek in začetna črka avtorjevega imena ter pod podpisom pripis »v domovini župnija Stara Loka« (Gaber 1946: 35), zaradi česar lahko domnevamo, da je avtor Ante Gaber (Škofja Loka, 1883–Ljubljana 1954), publicist in umetnostni zgodovinar. Knjižica je bila leta 1946 izdana v begunskem taborišču Lienz und Peggez pri Lienzu. Verjetno je, da je Gaber v tistem času organiziral tudi tečaj pritrkavanja, o čemer priča objava vabila k tečaju pritrkavanja v časopisu *Novice*, ki so ga v času objave Gabrove knjige o pritrkavanju izdajali v begunskem taborišču (Švent 1992: 23).

V knjigi *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem* je Zmaga Kumer pritrkovalske viže zapisala na štiri različne načine. Prvi trije zapisi so v zahodnem notacijskem sistemu, kjer je upoštevana tudi dejanska melodična uglasitev zvonov, zadnji pa v številčnem sistemu:

1. zapis v triglasni partituri, pri kateri vsak part ustreza posameznemu zvonu:



Primer 4: Triglasni notni zapis viže *V en žvek*

2. zapis v dvoglasni partituri, pri kateri so udarci odbijanja in gostenja zapisani v zgornjem partu, glavni udarci pa v spodnjem:



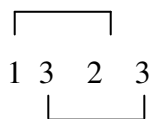
Primer 5: Dvoglasni notni zapis viže *V en žvek*

3. zapis v enoglasni partituri, kjer so vsi udarci zapisani v enem sistemu:



Primer 6: Enoglasni notni zapis viže *V en žvek*

4. številčni zapis, imenovan *formula*, pri katerem so povezane številke, ki označujejo glavne udarce in odbijanje ter številke, ki označujejo gostenje:



Primer 7: Številčni zapis viže *V en žvek*

Julijan Strajnar je ob izdaji vinilne plošče *Pritrkavanje* objavil transkripcije sedemintridesetih pritrkovalskih viž v zahodnem notacijskem sistemu. Notno črtovje ima toliko črt, kot je zvonov, s čimer poudari relativnost pomena uglastitve zvona za pritrkavanje (uglastitve navede v ločenem seznamu na koncu knjižice). Pred notnim črtovjem so s številkami označene posamezne črte, ki predstavljajo zvonove po velikosti: najnižja notna črta ustreza največjemu in hkrati najnižje uglašenemu zvonu, najvišja pa najmanjšemu oz. najvišje uglašenemu. Zapis je opremljen tudi z metronomskimi, dinamičnimi in agogičnimi oznakami. Glavni udarci so označeni s četrtinkami, odbijanje z osminkami, gostenje z osminkami ali šestnajstinkami, celinka ali polovnika pa označujeta *leteči zvon*. Pod notnimi zapisi so tudi številčni zapisi viž, s čimer je gradivo približal številnim nepoznavalcem zahodne notacije. Pri številčnem zapisu številke ustrezajo posameznim zvonovom – največja številka najvišje uglašenemu zvonu in najmanjša najnižje uglašenemu zvonu. Pavze so zapisane s črticami ob številki (npr. 2₋), gostenje pa z manjšimi številkami nad črto (3̇). Obkrožena številka označuje *leteči zvon*, križec ob številki pa udarec s kladivom.



Primer 8: Notni in številčni zapis viže *V en žvek*

Ivan Malavašič, pritrkovelec iz Podlipe, se je pri izdaji knjižice *Pesmi slovenskih zvonov* (1987), ki je nastala v sodelovanju s sodelavci GNI, odločil za številčni zapis. Ta je enak zapisu A. Gabra, le da je *leteči zvon* označen s podčrtano številko. Poleg številčnega zapisa, ki ga je uporabil za zapis 257 viž, je v knjižici predstavil tudi možnost črkovnega in znakovnega zapisa pritrkovalskih viž.

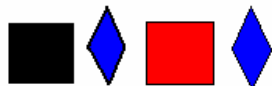
1 3̇ 2 3̇

Primer 9: Zapis viže *V en žvek* po Malavašičevem sistemu

V rokopisni knjižici z naslovom *Slovenski pritrkovelec* (1977) je pritrkovelec Jaka Zadnikar z Jezerskega predstavil barvni grafični zapis. Zapis je ponazorjen z

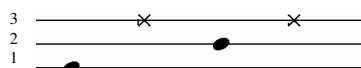
barvnimi geometrijskimi liki, pri čemer vsak lik ponazarja različno velikost zvona

(■ = 1. zvon, ■ = 2. zvon, ◆ = 3. zvon in ○ = 4. zvon):



Primer 10: Grafično-barvni zapis viže *V en žvek*

Člani Pritrkovalskega društva Dolenjske in Bele krajine uporabljajo poleg zahodnega sistema notnega zapisa še t. i. poenostavljen notni zapis. Zapis sestavljajo notno črtovje, pri katerem število črt ustreza številu zvonov, in grafični znaki. Grafični znaki v obliki kroga predstavljajo glavne udarce in odbijanje, gostenje pa je prikazano s križci. Takti so ločeni s taktnicami, pavze, dinamika in tempo pa so zapisani z enakimi znaki kot v zahodnem notnem sistemu zapisovanja:



Primer 11: Poenostavljen notni zapis viže *V en žvek*

Leta 2003 so pritrkovalci župnije Šmarje - Sap izdali knjigo *Zbirka pritrkovalskih melodij*, v kateri je predstavljenih nekaj tradicionalnih viž iz lokalnega okolja ter številne avtorske viže. Viže so zapisane v notno črtovje tako, da število prostorov med črtami ustreza številu zvonov, zvonovi pa so oštevilčeni pred notnim črtovjem. Glavni udarci in odbijanje so označeni s črnim kvadratom, v katerem je zapisana številka dobe v taktu, gostenje pa je označeno s križci:



Primer 12: Notni zapis viže *V en žvek* po sistemu pritrkovalcev župnije Šmarje - Sap

Pitrkovalci v Destrniku pišejo viže z grafičnimi znaki, pri čemer pobarvani krog pomeni udarec na zvon, prazni krog pa pavzo. Viža je zapisana v triglasni partituri,

pri izvedbi ima vsak pritrkovelec pred seboj svoj part oziroma svojo palico z notnim zapisom:

• o o o
o o • o
o • o •

Primer 13: Grafični zapis viže *V en žvek*



Slika 17: Zapis pritrkovalske viže na lesene palice (Destrnik, 25. 12. 2007, Štaj., foto: Mojca Kovačič)

V Lescah združujejo številčni zapis z barvami. Posamezna številka in barva ustrežata posameznemu zvonu, pri čemer je gostenje izpisano z manjšimi številkami. Pri vižah, ki posnemajo melodično predlogo, so v notaciji natančno označene tudi pavze, in sicer s sivo pobarvanim krogom:

1 3 2 3

Primer 14: Številčni zapis viže *V en žvek*

V knjigi Ivana Malavašiča sta predstavljena še dva zapisa, katerih v praksi nisem zasledila (Malavašič 1987: 16–17). Prvi z grafičnimi znaki (+ = prvi zvon, - = tretji zvon, ○ = drugi zvon), drugi pa s črkami (A = prvi zvon, B = tretji zvon, C = drugi zvon) ponazarja različne tonske višine zvonov:

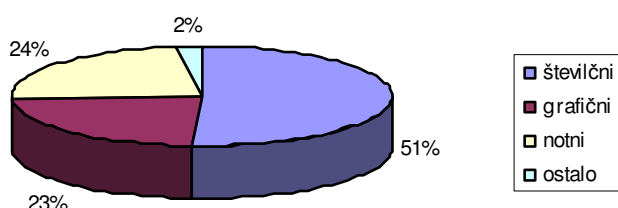
+ - ○ -

Primer 15: Grafični zapis viže *V en žvek*

A C B C

Primer 16: Črkovni zapis viže *V en žvek*

Rezultati vprašalnika prikazujejo, da je med pritrkovalci najbolj v rabi številčni zapis¹⁵² (51 %), 24 % pritrkovalcev pozna notni zapis, 23 % grafični, 2 % pa se jih je opredelilo za druge zapise (ritmični, tabulature):



Graf 13: Poznavanje notnih sistemov

Glasbeni notacijski sistemi znake najpogosteje povzemajo iz drugih komunikacijskih sistemov in jih prilagajajo svojemu namenu. V glasbeni enciklopediji *Groove Music Online* so notacijski sistemi okvirno razdeljeni v dve skupini: akustični ali fonetični sistemi, ki prevzemajo znake iz jezikovnih komunikacijskih sistemov (črke, zlogi, besede in fraze), in grafični, ki prevzemajo znake iz vizualnih komunikacijskih sistemov (številke, grafični znaki, barve). Na podlagi tovrstne klasifikacije opredeljujem v spodnji tabeli notacijske sisteme, ki so v rabi pri pritrkavanju.¹⁵³ Vsi predstavljeni primeri zaradi preglednosti in lažje primerjave prikazujejo enako vižo (*V en žvek*), razen v primeru besedne fonetične notacije, pri kateri je besedilo mnemotehnični pripomoček za izvajanje točno določene viže.¹⁵⁴



¹⁵² V slovenski ljudski glasbi je sistem številčnega glasbenega zapisa v rabi tudi med godci na diatonične harmonike.

¹⁵³ Za podrobnejše razumevanje spodnje opredelitve glej Ian D. Bent in drugi (2007).

¹⁵⁴ Medtem ko pritrkovalci uporabljajo verze kot mnemotehnični pripomoček pri izvedbi viže, pa navadno ljudskim pevcem melodija služi kot spominski pripomoček pri izvedbi besedila.

SISTEM	PODSISTEM	VIZUALNA ALI SLUŠNA PODOBA	OPIS
ŠTEVILČNI		a) I II III 1 3 2 4 b) 1 3 2 3 c) 1 ³ 2 ³ d) 1 ³ 2 ³	Arabske številke označujejo zaporedno število dobe v taktu, rimske številke pa velikost zvonov oz. tonsko višino (primer a). Številke v primerih b, c in d označujejo zaporedje zvonov po velikosti oz. tonski višini, velikost številke pa vlogo zvona pri izvedbi (primera c in d).
FONETIČNI	črkovni	A C B C	Zaporedje črk v abecedi je enako zaporedju velikosti zvonov (A = prvi, B = drugi in C = tretji zvon).
	zlogovni	a) dan, din, don, din b) bam, bim, bom, bim c) don-ga, dan-ga	Sistem uporablja različne onomatopoeične zloge za različne tonske višine. Ta sistem imenujemo tudi akustično-ikonični sistem ¹⁵⁵ , saj z vokalom odraža relativno višino tona (npr. za najnižji zvon bo ponavadi uporabljen vokal <i>a</i> , za najvišji <i>i</i>). V zadnjem

¹⁵⁵ Akustično-ikonični sistem (Bent 2007) je sistem, pri katerem so samoglasniki in soglasniki v zlogu, v skladu z njihovimi akustičnimi značilnostmi, odražajo relativno višino tona, trajanje, resonanco in podobno (npr. zlog z *a*-jem se uporablja najpogosteje za dolge, glasne in metrično pomembne tone).

			primeru (c) zlog odraža tudi vlogo zvona (<i>ga se uporablja za zvon, ki gosti</i>). Sistem sodi v področje ustne komunikacije.
	besedni	<i>Bejž baba, bejž baba, cigani gredo, zakaj bom bežala, k špeha neso.</i> ¹⁵⁶	Ritmizirano besedilo ali krajša peta pesem služi kot mnemotehnični pripomoček pri izvajanju. ¹⁵⁷
GRAFICNI	geometrijski liki	a) + - O - b) • o o o o o • o o • o •	Različni geometrijski liki ponazarjajo različne zvonove. V primeru b je viža ponazorjena v obliki večglasnega sistema.
HIBRIDNI	zahodni notni sistem	a)  b) 	Pri prvem sistemu število notnih črt ustreza številu zvonov, (relativna) višina tona pa je določena s pozicijo note na črtovju. Ostali sistemi ustrezajo zahodnemu sistemu notnega zapisa, vendar je tudi tu zapis višine tonov relativen.

¹⁵⁶ TZ RH 2/1, 1949, str. 64.

¹⁵⁷ Ljudje so nekoč pogosto pretvarjali zvočno podobo zvonjenja in pritrkavanja v jezikovno govorico. Z ritmiziranimi besedili ali peto obliko ljudskih pesmi so oponašali zvok zvonjenja domačih zvonov ali zvonov sosednje fare, v besedilih pa so se najpogosteje norčevali iz sovaščanov, cerkovnika ali prebivalcev sosednjih vasi (glej Kumer, *Od Ribnice do Rakitnice*, zvočni primer št. 24).



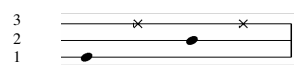
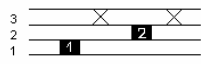
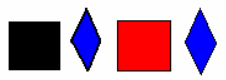
		<p>c)</p>  <p>d)</p> 	
	<p>kombinacija zahodnega notnega sistema, geometrijskih likov in številk</p>	<p>a)</p>  <p>b)</p> 	<p>Višina tona je določena s položajem v notnem sistemu, vloga zvonov pa je označena z grafičnimi znaki; drugi primer (b) ima oštevilčene tudi dobe v taktu.</p>
	<p>kombinacija barv in geometrijskih likov</p>		<p>Barva in oblika geometrijskega lika ponazarjata posamezni zvon.</p>
	<p>kombinacija barv in številk</p>	<p>1 3 2 3</p>	<p>Barva in številka označujeta posamezni zvon.</p>

Tabela 2: Sistematizacija notiranja pritrkovalskih viž

Opisani pritrkovalski notacijski sistemi v prvi vrsti označujejo zaporedje tonov v horizontalni časovni liniji, medtem ko sta ritmična in melodična komponenta postranskega pomena. V primerih, kjer so zvonovi označeni s številkami, vrstni red zvonov določa tudi relativno višino tona (npr. najnižji ton s številko 1), medtem ko drugod višino tona določa postavitev v notno črtovje. Pogosto je izpostavljena tudi vloga zvona, ki gosti; na tistih mestih je grafični prikaz pogosto nekoliko drugačen (npr. pomanjšana številka ali osminka, čeprav je tudi trajanje tona relativno in odvisno od lastnosti posameznega zvona). Dva sistema (v številčni in hibridni kategoriji) prikazujeta tudi vrstni red dob v taktu.

Na podlagi predstavljenih notacijskih sistemov lahko opazimo, da vsi sistemi, ki so jih v pritrkovalsko domeno uvedli pritrkovalci (na tem mestu izključujem zahodni notni sistem, ki je v etnomuzikološki stroki v rabi za transkripcijo), izhajajo iz glasbenih karakteristik pritrkavanja in vsebujejo samo tiste znakovne kode, ki so nujno potrebne za poustvarjanje pritrkovalske viže. Če so prvi sistemi s preprostimi grafičnimi znaki ali številkami označevali samo zaporedje udarcev na posamezne zvonove, pa se danes sočasno s kontekstualnimi spremembami in spremembami funkcije pritrkavanja pojavlja potreba po bolj povednih ali natančnejših oblikah zapisa. Tako so sistemi PDDBK in sistem pritrkovalcev župnije Šmarje - Sap (ki so vidnejši na področju pritrkovalske ustvarjalnosti) metrično urejeni s taktnicami, slednji pa zapisu dodajajo tudi dinamične in agogične oznake, povzete iz zahodnega notnega sistema. Člani PDDBK pa so se zaradi želje po vključenosti pritrkavanja v formalno glasbeno izobraževanje pričeli vzporedno posluževati tudi zahodnega notnega sistema in pritrkovalce na šolah poučujejo o zakonitostih le teh.

Pritrkovalci zaradi narave izvajalskega okolja za komunikacijo med izvajanjem pogosto uporabljajo tudi različne oblike **telesne komunikacije**. Verbalno komunikacijo med izvedbo onemogoča glasnost zvoka zvonov, pritrkovalci pa si pogosto zaščitijo sluh tudi s slušalkami, ušesnimi čepi ali vato. Usklajevanje skupinske igre na zvonove s telesno komunikacijo je navzoče in najbolj potrebno pri sinhroni skupinski igri, torej kadar je razmerje pritrkovalcev enako številu zvonov, s telesnimi znaki pa najpogosteje nakazujejo: zaključek viže (zamah z dlanjo v vodoravni smeri ali udarec z nogo ob pod), dinamične spremembe (dlan obrnjena

navzdol za decrescendo ali navzgor za crescendo) in menjavo viže (viže, ki imajo številčno strukturo, nakažejo z ustreznim številom razprtih prstov, za ostale viže imajo unikatne znake, npr. palec med zaprtim kazalcem in sredincem pomeni vižo, imenovano *Figa*).¹⁵⁸



Slika 18: Nakazovanje pojemanja glasnosti,
(Desternik, 25. 12. 2007, Štaj., foto: Urša Šivic)

6. 2. Socialna dimenzija

Zmaga Kumer je v že omenjeni knjigi (1983) opisala različne načine ustnega/slišnega prenosa pritrkovalske večšine, ki so ga raziskovalcem v drugi polovici 20. stoletja opisovali pritrkovalci. Ti so se najpogosteje pritrkavanja pričeli učiti v otroštvu, ko so bili stari od dvanajst do petnajst let, nekateri tudi prej, vendar nihče pred osmim letom starosti. Nekateri pritrkovalske skupine otrok do določene starosti v zvonik niso pustile, drugod pa so lahko otroci v zvoniku starejše pritrkovalce le opazovali. Pritrkovalske skupine večinoma niso imele strogih starostnih pravil za vstop v njihov krog, vendar pa otroci pred določenim letom še niso imeli dovolj fizične moči za pritrkavanje ali zvonjenje. Skupine so sestavljale različne generacije, znanje pa je navadno prehajalo iz roda v rod v okviru sorodstvene skupnosti, tako da so imeli npr. sinovi, nečaki pritrkovalcev prednost

¹⁵⁸ Pri pritrkavanju lahko opazimo tudi telesne znake, ki sicer niso namenjeni komunikaciji, to so: odprta usta ob izvajanju (s čimer najverjetneje nezavedno izenačujejo tlak zunanje in notranje strani ušesnega bobniča), neslišno štetje udarcev, gibanje celega telesa ali dela telesa v ritmu tistih udarcev, ki jih izvaja pritrkovalec sam ali njegov soizvajalec (pritrkovalec, ki izvaja gostenje, pogosto telesno nakazuje ritem glavnih udarcev in odbijanja in si s tem pomaga pri izvedbi sinkopiranega ritma).

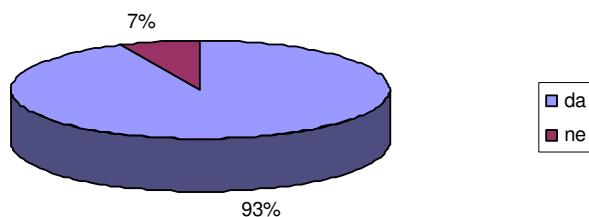
pred ostalimi otroki. Pogosto so morali otroci v zvoniku veččino že obvladati, zato so vadili na stare konjske podkve, krampe, kose, obroče od pesti pri vozovih, prazne topovske tulce, ostanke granat, steklenice, napolnjene z različnimi količinami vode. Nanje so igrali s kladivi¹⁵⁹ ali kovinskimi predmeti in po posluhu posnemali igranje izkušenih pritrkovalcev. Redkeje so otrokom dovolili, da so vadili z udarjanjem s kamenčki po obodu zvona. Takšno igranje je bilo izven zvonika neslišno, saj se pritrkavanje izven kontekstov cerkvenih praznikov ni smelo izvajati. Ko so pritrkovalci sprejeli novega člana v skupino, je ta sprva opravljal lažjo izvajalsko vlogo – zvonjenje zvona pri letečih vižah. S tem se je začetnik, po njihovem mnenju, priučil ritmično enakomernega igranja, ki je ena najpomembnejših komponent dobre izvedbe. V drugih primerih so pritrkovalci sprva prevzeli izvajalsko vlogo odbijanja, najkasneje pa najtežjo vlogo v skupini – vlogo gostenja s sinkopiranim ritmičnim izvajanjem. Izkušeni pritrkovalci so novincem pogosto odstopili zvonik za prvo izvajanje na zvonove v mesecu maju, ko je bila navada, da se je v okviru praznovanja šmarnic pritrkavalo vsak večer, včasih pa so si začetniki čas za pritrkavanje odkupili z žganjem, ki so ga podarili starejšim pritrkovalcem (Kumer 1983: 44–46).

Danes je predhodna vaja skoraj obvezna sestavina pritrkovalske dejavnosti. Vaja v cerkvenem zvoniku izven konteksta cerkvenih praznikov ali drugih organiziranih manifestacij najpogosteje ni dovoljena, zato imajo pritrkovalci v ta namen posebne vadbene prostore v župniščih ali doma. V vprašalnikih je kar 93 % vprašanih odgovorilo, da pritrkavanje vadijo, od tega jih 39 % za vajo uporablja kovinske cevi, 26 % miniaturene zvonove, 22 % pa jih vadi neposredno na cerkvene zvonove.¹⁶⁰ Tisti, ki vadijo na cerkvene zvonove, za udarjanje ob zvonove ponavadi uporabljajo predmete, ki ne povzročajo močnega zvoka (lesena kladiva, golf žogice na leseni paličici, kamenčke, kovance), vadijo pa ob sobotah ali v cerkvah izven vaškega okolja. Nekateri pritrkovalci ob sobotah popoldan ali nedeljah obiskujejo cerkve na okoliških hribih, kot so na primer Šmarna gora nad Ljubljano, Jošt nad Kranjem ali

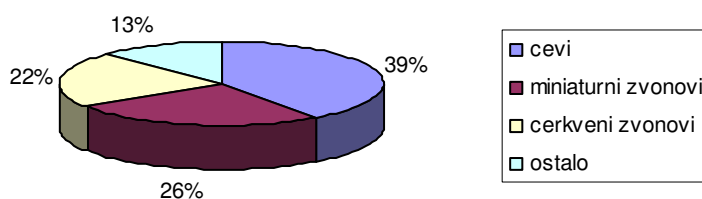
¹⁵⁹ Veliko zvonov je bilo med prvo ali drugo svetovno vojno odvzetih v vojne namene. Tradicija pritrkavanja se je zato marsikje prekinila ali pa so pritrkavanje prilagodili številu preostalih zvonov v zvonikih (npr. pritrkavanje s kladivi na en zvon). Ponekod so pritrkovalci nadomestili zvonove v zvonikih z najrazličnejši kovinskimi predmeti (npr. ostanke granat, deli železniških tračnic) in s tradicijo pritrkavanja nadaljevali.

¹⁶⁰ Pitrkovalci pri tem pogosto navajajo, da vadijo na dva ali več načinov, npr. na cevi in na cerkvene zvonove.

Sveti Primož nad Kamnikom, saj jim je tam omogočeno neomejeno izvajanje na zvonove tudi izven konteksta cerkvenih praznikov.

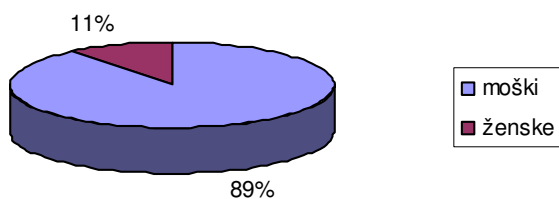


Graf 14: Vadenje pritrkavanja

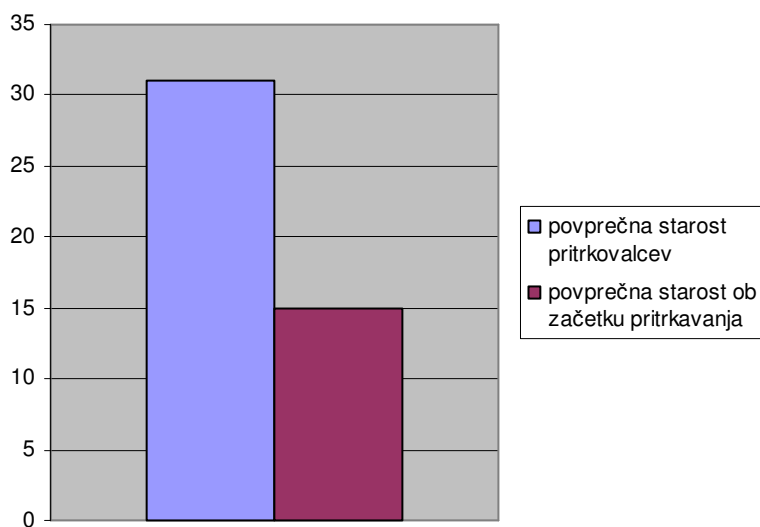


Graf 15: Pripomočki za vajo

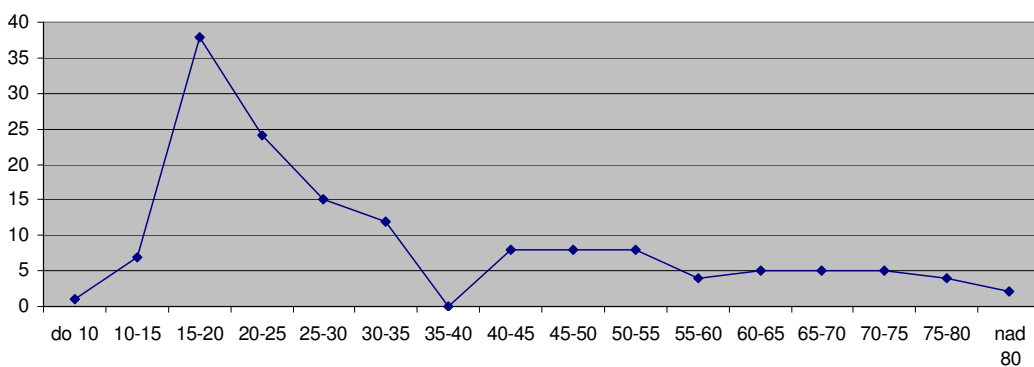
Tudi starostna meja in spolna struktura pritrkovalcev sta danes nekoliko drugačni. Pritrkavanje je namreč po eni strani zaradi številnih priprav (vzvodi na zvonovih, pregibni kembliji) fizično omogočeno tudi mlajšim in šibkejšim (ženske in otroci). Med vprašanimi je 11 % pritrkovalk, predvsem deklet povprečne starosti 18 let. 47 % vseh pritrkovalcev in pritrkovalk je pričelo pritrkavati med desetim in petnajstim letom starosti. Povprečna starost vprašanih je 31 let, od tega jih je največ starih med 15 in 20 let. Graf prikazuje močno upadanje udejstvovanja pri pritrkavanju po 25. letu starosti, kar večina pritrkovalcev utemeljuje s prezaposlenostjo v zasebnem življenju (službene obveznosti, zakonski stan, skrb za otroke). Skupine se danes na javnih prireditvah pojavljajo generacijsko ali spolno ločeno – ponavadi nastopajo pod imenom kraja, z dodatnimi oznakami, kot so: starejši, mlajši, otroci in dekleta. Takšne ločnice med skupinami nastajajo predvsem v okviru župnij, kjer so pritrkovalci številčno močneje zastopani.



Graf 16: Struktura pritrkovalcev glede na spol



Graf 17: Povprečna starost pritrkovalcev in povprečna starost ob začetku pritrkavanja



Graf 18: Starostna struktura pritrkovalcev

7. Razmerja med spoloma v glasbenem prostoru

Eden od določevalcev osebne identitete je spol, zato je tudi za razumevanje glasbene identitete pri raziskovanju določenih glasbenih pojavov potrebno raziskovanje odnosov med spoloma, ki so vidni znotraj glasbenega ali širše, družbenega konteksta. V družbi se spolna razmerja izražajo v obliki razmerij moči in vplivajo na hierarhična razmerja tudi v glasbenem diskurzu. Spolna razmerja determinirajo tudi raziskovalna področja; prepoznavanju razmerij med spoli v glasbenih kulturah so se etnomuzikologi in etnomuzikologinje pričeli intenzivneje posvečati šele v sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih letih 20. stoletja, danes pa te raziskave predstavljajo eno vidnejših mest v etnomuzikoloških raziskavah (Nettl 2005: 404). S tematiko razmerij moči med spoloma, ki je navadno obravnavana z ženske perspektive, se zaradi svoje biološke pozicije v glasbenih okvirih ukvarjajo predvsem ženske. Zaradi sorodnosti v spolu se lažje vzpostavlja enakovredna pozicija med raziskovalko in žensko, vključeno v raziskavo, kar ustvarja tudi zaupljivejše raziskovalno ozračje. Ženske pa morda v naši navzočnosti pozabijo na konfliktno situacijo in spregovorijo o interesih in izkušnjah, ki se razlikujejo od interesov in pričakovanj moških (Anderson in Jack v Hladnik Milharčič 2003: 51).

Medtem ko je spol biološka danost, je razmerje med spoloma družbena konstrukcija, osnovana na družbeni ideologiji (Koskoff v Nettle 2005: 405). Vzdrževanje nasprotja med kategorijami spola in ustvarjanje spolnih vlog omogoča predvsem vzdrževanje moške superiornosti in hierarhičnega binarnega spolnega sistema (Butler 2001: 25 v Hofman 2006: 196). Marginalna vloga ženske je v slovenski družbi povezana s socialnim položajem ženske, vzporedno s spremembami njene pozicije v družbi pa lahko opazujemo spremembe razmerij med spoloma tudi v glasbeni kulturi.¹⁶¹

¹⁶¹ V etnomuzikološki reviji *Ethnomusicological Forum* (2008) je bila na podlagi štirih študij primerov iz različnih glasbenih kultur predstavljena kompleksnost razmerja med glasbenimi inštrumenti in (družbenim) spolom (angl. *gender*). Gostujoča urednica Veronica Doubleday ugotavlja, da so spolne karakteristike zvonovom pripisane tudi s poimenovanjem in tako našteva (moška) imena nekaterih največjih evropskih zvonov (Big Ben in Great Paul v Londonu, Great Tom v Oxfordu). Na ta način njihova »moška identiteta podpira koncept moške avtoritete in reda« v družbi (Doubleday 2008: 12). Zvonovi so tudi v slovenskem prostoru v večini primerov poimenovani po svetnikih moškega spola.

7. 1. Ženska – godka

Pretekla (vidna) podoba slovenske ljudske glasbene tradicije kaže dokaj jasno delitev vlog v glasbenem diskurzu: ženske prevladujejo na področju vokalne glasbe, medtem ko so moški dejavni na inštrumentalnem in vokalnem področju. Vendar pa tovrstna delitev odraža le javno podobo delitve spolov v glasbi in dominantno pozicijo moških v javnem življenju; vpogled v privatno sfero pa nam v resnici odstira manj ostro delitev in prepletenost obeh. Navzočnost žensk je v slovenski ljudski inštrumentalni glasbi javno manj izražena in zato tudi manj opažena. Situacijo lahko do neke mere primerjamo s stanjem na Hrvaškem, kjer Naila Ceribašić ugotavlja, da je njihova, sicer marginalna navzočnost, nevidna tudi zaradi raziskovalnih pristopov v etnomuzikologiji in ideologije medijev, ki se je osredotočala bolj na pevce in reprezentativne lokalne inštrumentaliste (Ceribašić 2001: 26–27). S spremembami v spolni ideologiji družbe postajajo ženske na tem področju sicer vidnejše, vendar pa se v družbi še vedno borijo nasproti kanonom, podedovanim iz preteklosti (prav tam: 37). Tudi slovenska etnomuzikološka stroka, ki se je v preteklosti usmerjala na raziskave glasbe kot produkta in manj na družbeni profil njenih nosilcev, do nedavnega žensk v ljudski glasbi ni izpostavljala, razen s tekstološkega vidika, z odkrivanjem življenjskih razmer žensk v besedilih ljudske pesmi.¹⁶²

Dodaten vzrok, da še o tistih primerih udejstvovanja žensk v inštrumentalni glasbeni dejavnosti, ki so obstajali, nimamo dovolj podatkov, je podcenjujoča percepcija lastne aktivnosti s strani žensk samih ali »sindrom skromnosti« (Lukšič Hacin 2005). Samopodoba žensk je izhajala iz patriarhalnih odnosov, prežetih s spolno dihotomijo, in iz ponotranjenih stereotipnih predstav. Velik del dejavnosti v svojem življenju so imele za nepomembne, zato so jih zanikale in potisnile v pozabo (ista 2003: 104). Kot problem v raziskovalnem procesu se lahko izkaže tudi, da ženske pripovedovalke pogosto ne razumejo našega zanimanja za njihove življenjske izkušnje (Hladnik Milharčič 2003: 50). Za odkrivanje teh v pozabo odrinjenih

¹⁶² V raziskovalnih okvirih slovenske ljudske glasbe je bila ženska obravnavana predvsem z vidika njene pozicije v vsebinski podobi ljudske pesmi in kot nosilka baladnega repertoarja (Kumer 1986: 165–179, Kumer 2004). Na potrebo po drugačni obravnavi ženske kot nosilke tradicije je opozorila Marjetka Golež Kaučič v članku *Odsev pravnega položaja in življenjskih razmer žensk v slovenskih ljudskih družinskih baladah* (2001). V prvem delu obravnava pravni položaj in življenjske razmere žensk z odkrivanjem njihove pozicije v besedilih družinskih balad, v drugem delu pa opozori na potrebo po opazovanju ženske kot nosilke pesmi (Golež Kaučič 2001: 157–174).

vidikov je zato s strani raziskovalca potrebno veliko več truda in vztrajnosti, pridobivanje zaupanja je dolgotrajnejše in potreben je čas, da naše pozitivno vrednotenje njihove družbene vloge ženske tudi same ponotranjijo. Dodaten pojav, ki vpliva na družbeno percepcijo spolnih vlog, je »sindrom časti in sramu« (Magrini 1998), pri katerem je enako opravilo, ki je pri moškem priznано kot častno, pri ženski obravnavano kot sramu vredno.¹⁶³ Takšno razmerje pogojujejo družbene norme, ruralne tradicionalne vrednote in patriarhalni kulturni vzorci, ki so se v drugi polovici 20. stoletja, na prehodu iz tradicionalne v sodobno kulturo sicer počasi spreminjale, a vendar še vedno ne docela spremenile.

Slovenska ljudska glasba dolgo časa ni uporabljala ženske oblike pojma *godec*, v današnji strokovni literaturi uporabljen izraz *godka* pa tudi danes ni vključen v besedišče slovenskega jezika. Na nekatere zanimive izsledke o vlogi žensk v ljudskem godčevstvu je opozorila šele etnomuzikologinja Urša Šivic; na podlagi terenskih raziskav v Šmartnem ob Paki ugotavlja željo žensk po glasbenem udejstvovanju, ki pa se v javnem življenju zaradi družbenih norm ni mogla uresničiti (Šivic 2003: 161–189). Tudi povojno socialistično obdobje in politika enakopravnosti, ki je družbene normative precej spremenila, v binarno pozicijo spolov v ljudski glasbi ni drastično posegla.¹⁶⁴ Šele institucionaliziranje spolnih vlog, ki je pogosto »ključen dejavnik v legalizaciji sprememb hierarhije spolov« (Hofman 2007: 203), daje ženskam priložnost za uveljavitev v godčevstvu; le-to so našle v postsocialističnem obdobju v okvirih odrskih nastopov na srečanjih ljudskih pevcev in godcev, torej izven primarnega konteksta ljudskega godčevstva.

Vseeno pa o popolni nenavzočnosti žensk v slovenski ljudski inštrumentalni glasbi v preteklosti ne moremo govoriti. Večina žensk je prišla v stik z glasbili v otroštvu, ko delitev vlog med spoloma še ni močnejše posegala v njihovo življenje. Ženske inštrumentalistke so bile družbeno bolj sprejemljive tudi v okvirih družinskega muziciranja (tudi v javni sferi), v privatnem okolju in v okviru formalnih kulturnih

¹⁶³ Koncept »časti in sramu« avtorji najpogosteje pripisujejo oblikam družbenega reda v skupnostih mediteranskega prostora; glej Magrini (1998), Moxnes (1996) in Gilmore (1985).

¹⁶⁴ Ana Hofman pri opazovanju razmerja med odrsko reprezentacijo in pozicijo pevk iz Niškega Polja v Srbiji ugotavlja, da čeprav so ženske z odrskimi nastopi v socialističnem obdobju prestopile meje dotedanje pozicije v družbi, jih niso razdrle in razmerja moči niso bila prekoračena, temveč le izzvana (Hofman 2007: 161).

manifestacij. Emancipacija žensk na področju instrumentalne glasbe se je okrepila z nastopom glasbenih šol kot institucij, ki so odprte vsem znanja željnim, ne glede na spol. Ženske so na ta način legalno pričele igrati na inštrumente, »ne glede na njihove predhodne družbene restrikcije« (Marty 2008). Vendar je tudi v glasbenih šolah opazno ločevanje na 'ženske' in 'moške inštrumente'.¹⁶⁵ Med inštrumenti, ki so iz ljudske glasbene tradicije prešli v formalno glasbeno izobraževanje, tako večina deklet (94 %) igra na citre in večina fantov (75 %) na diatonično harmoniko.¹⁶⁶ Poseben in precej nov pojav so ženske skupine, ki ob petju ali igranju na harmoniko izvajajo na priložnostna ljudska glasbila (plastična rokavica, kosa, ribežen, steklenica ipd.). Nanje navadno izvajajo preprosto ritmično spremljavo melodiji, tako da je njihova želja po manifestaciji v godčevstvu zadovoljena že z malo izvajalske spretnosti. Vendar zaradi kontradiktornosti tovrstnega muziciranja osnovnemu načelu srečanj (predstavljanje izvorne ljudske glasbene tradicije)¹⁶⁷ njihov pojav ni odobran s strani stroke, ki oblikuje merila za 'avtentičnost' javnih predstavitev ljudske glasbe v širšem kulturnem prostoru. Tovrstna glasbila namreč tudi v preteklem ljudskem glasbenem kontekstu niso vrednotena kot 'prava' glasbila: »S temi inštrumenti se ni igralo za denar, to niso bili cenjeni inštrumenti. Igrali so moški in ženske, kdorkoli, na primer, če ni imel kdo para, lahko tudi otroci« (Janeževski vrh 2006).

7. 2. Ženska – pritrkovalka

Razloge za marginalen položaj žensk v pritrkavanju in njihovo preteklo neangažiranost za emancipacijo na tem področju lahko (ob ostalih, prej opisanih

¹⁶⁵ Naila Ceribašić na podlagi Kuhačevih opisov situacij (iz leta 1887), v katere so bile vključene ženske instrumentalistke, ugotavlja, da so ženske ponavadi igrale na inštrumente, namenjene specifični rabi (npr. kozje rogove, ker so bile kozje pastirice večinoma dekleta); inštrumente, ki so bili popularni v družbeno, starostno, spolno, etnično in regionalno različnih skupinah (diple, gusle in kitara) in inštrumente, ki so v skladu z njihovo popularnostjo prispevali k utrjevanju enotne nacionalne identitete (tamburice) (Ceribašić 2001: 24). Svanibor Pettan podobno razločevanje opaža pri rabi inštrumentov med kosovskimi Romi; moški so igrali pretežno na aerofone in kordofone, ženske membranofone, torej nemelodične inštrumente; ti pa so kasneje (po letu 1990) prešli tudi v področje moškega glasbenega udejstvovanja (Pettan 2003: 287–305).

¹⁶⁶ Podatki so povzeti iz statistične obdelave podatkov vpisanih učencev v program ljudska glasbila v šolskem letu 2005/2006 (glej *Učenci* 2006).

¹⁶⁷ Navodila za pevce in godce vsebujejo opozorilo, da strokovni spremljevalci srečanj »odklanjajo 'mačjo muziko', razen če gre za izvorna, ne le ritmična, ampak tudi melodična iskanja« (Knific 2008: 137).

razlogih) razlagamo tudi z vidika dominacije moških v religiji; ta je v večini svetovnih religij tesno povezana z ideologijo spola, ki »predstavlja modele in merila za spolno pravilna vedenja« (Koskoff 2007–2008). V cerkveni družbeni red posegajo tudi sociološki vidiki delitve dela med spoloma. Tovrstna delitev je bila vidnejša v preteklosti, vendar je v nekaterih primerih navzoča tudi danes. Ženske, ki so vključene v cerkvena opravila, najpogosteje skrbijo za praznično podobo v cerkvi (čistočo, rože, sveče), medtem ko so moški ključarji (nekoč tudi določeni s socialnim statusom, saj so bili ponavadi iz bogatejših družin, t. i. gruntarji), ministranti (danes tudi dekleta), cerkovniki, zvonarji ali pritrkovalci. Od glasbenih udejstvanj je bilo tako samo petje v cerkvenih zborih tisto, ki je bilo za žensko družbeno sprejemljivo, v vlogah organistk in pritrkovalk pa so se pojavile kasneje.

Na podlagi ustnih virov in dveh prispevkov v dnevnem časopisu ugotavljam, da so bile ženske v pritrkavanju le nekoliko pogosteje dejavne, vendar redkeje vidno izpostavljene. Ženske so si 'pravico' do te dejavnosti ponavadi pridobile po družinskih vezeh, saj so bile v večini primerov zvonarke in pritrkovalke cerkovnikove hčere ali žene.¹⁶⁸ 'Mežnarjenje' je bilo kot cerkveno opravilo uradno v moški domeni, vendar pa so njihovo delo (trikrat dnevno zvonjenje ob določeni uri je bilo najbolj zavezujoče opravilo) zaradi drugih obveznosti pogosto opravljali tudi žene ali otroci.

Na primeru ženske pritrkovalke predstavljam emancipacijo ženske v pritrkovalski dejavnosti v času, ko je bila ta še izjemna, in razkrivam kompleksnost odnosov med spoloma na tem področju. Pitrkovalka Marija Oblak (roj. 1929) je pred poroko in po njej živela v neposredni bližini cerkve v Smledniku, kar je bilo tudi ključno za njeno udejstvovanje pri zvonjenju in pritrkavanju. Kot otrok je sodelovala pri vseh cerkvenih opravilih, kjer ji je bilo dovoljeno. Skromno opiše svoje prve stike z inštrumentalno glasbo, ki izvirajo še iz otroških let, ko je igrala na bratovo kitaro, pri čemer ji je brat pokazal nekaj osnov igranja, včasih pa je v prazni cerkvi skrivaj zaigrala na orgle:

¹⁶⁸ Nekaj primerov o delovanju žensk v pritrkovalski dejavnosti v preteklosti je poznanih iz ustnih virov (Zbilje, Kopanj), terenskih raziskav (Spodnji Dolič, 1. 2. 2007, Štaj.; Smlednik, 25. 5. 2005, Gor.), časopisnih virov (Jakše 2001: 18 in Jerman 2008: 5) ali elektronskih virov (Česen 2008).

»Včasih ni bilo takih možnosti. Sem poskušala, samo nisem kaj dost. Brat je imel kitaro. Prej ... sem šla uro navijat, pol sem pa v cerkvi na orgle. Ne, sej nisem dost, tako da bi rekli, da kaj prida znam« (Oblak 2005).

Njena mama je v mladih letih zvonila in morda tudi pritrkavala¹⁶⁹ v cerkvi na Kopanju, nad rojstno vasjo Račna na Dolenjskem, oče pa je več let z mlajšo skupino fantov pritrkaval v smledniški cerkvi. V otroških letih se je Marija pogosto pridružila očetu in pritrkavanje starejših le opazovala. Kot otrok je pritrkavanje z vrstniki in vrstnicami oponašala v otroški igri; s »šaflo« (lopato za odstranjevanje snega), ki jo je držala v eni roki, je zamahovala naprej in nazaj, s polenom, ki ga je imela v drugi roki, pa udarjala na različne dele lopate in tako proizvajala različne zvoke. Pogosto so zraven zapeli pesem *Bobej mamo*, s katero so oponašali pritrkavanje v smledniški cerkvi.

S pričetkom druge svetovne vojne je bila marsikje prekinjena tudi tradicija pritrkavanja. Kot pravi Mira Omerzel Terlep, je »druga svetovna vojna povzročila kulturni stres, ki ga velik del ljudske kulture iz predvojnih dni ni preživel ali po vojni ni imel pogojev za oživitev. Omotica povojne svobode je zavračala vse staro in povzročila tudi veliko materialno in duhovno škodo v varovanju kulturne dediščine, zlasti ljudske, ki je pripadala staremu in ne več sprejemljivemu svetu« (Omerzel Terlep 1991: 11). Tudi v Smledniku se po vojni ni več pritrkavalo; nekateri pritrkovalci so odšli k vojakom, drugi pa si zaradi prepovedi povojne oblasti niso upali pritrkavati; to zatišje pa je bila prva priložnost za Marijo:

»Moški so kar mrknili, takrat ni bilo nobenega. Saj veste, kar je oblast sforsirala. Fantje so začeli ..., to je bilo takoj po vojski, ko je tista svoboda nastala. Potem sem pa začela zvonit pa pritrkavat, vse skupaj« (Oblak 2005).

Zvonjenje in pritrkavanje je bilo v začetnem povojnem obdobju uradno časovno omejeno na pet minut, vendar kot pritrkovalci v večini drugih slovenskih krajih na

¹⁶⁹ Marija Oblak je omenila, da je mama hodila na Kopanj »klenkat«, kot so pritrkavanju pogosto rekli na Dolenjskem, vendar ne ve, če je to pomenilo pritrkavanje.

podeželju, tudi Marija pravi, da so omejitve pogosto prekoračili; vaška skupnost je namreč zvonjenje in pritrkavanje odobraval, zato nikoli niso imeli težav.

Marija Oblak je prvič zvonila in pritrkavala januarja 1945, stara 16 let. Sprva je pritrkavala z očetom, ki pa je zaradi starosti in bolezni kmalu odnehal. Z njo sta kasneje pritrkavala organist in cerkovnik, saj sta bila za pritrkavanje potrebna najmanj dva izvajalca. Cerkovnik, ki večšine ni obvladal, je največkrat zato zvonil na veliki zvon, sama pa je pritrkavala leteče viže na dva zvona: »Glih za silo sva včasih sama naredila. On je zvon gonil, jaz pa sem pritrkavala, eden je bil pa tih« (prav tam 2005). Včasih so se ji za zvonjenje velikega zvona pridružila tudi dekleta, ki so pela z njo na koru. Čez nekaj let so ob večjih praznikih v Smlednik začeli prihajati pritrkovalci iz drugih podružničnih cerkev in kmalu dejavnost tudi prevzeli.

Prelomnica v njenem udejstvovanju je pomenila tudi poroka leta 1957, kar veliko žensk tudi v drugih primerih navaja kot vzrok za prekinitev glasbene aktivnosti. Obdobje njenega najaktivnejšega delovanja lahko vzporejamo z družbeno-politično situacijo v povojni Jugoslaviji, ko so ženske na formalni ravni – z ustavno odločbo, izenačene z moškimi in pridobijo zakonsko zaščito na nekaterih področjih družbenega življenja. Vendar je bila politika enakopravnosti, ki se je sicer na nekaterih nivojih uresničevala, dvoumna. Povojni ideal je žensko postavljal v pozicijo delavke in matere, pri čemer naj bi bila ženska »vztrajna in samozavestna, a hkrati požrtvovalna, skromna in preprosta« (Vodopivec 2001: 71). Marija ni bila nikoli zaposlena, tako da ključna oblika emancipacije žensk v povojnem obdobju ni posegla v njeno privatno življenje, prežeto s patriarhalnimi vzorci.¹⁷⁰ Svojo »vztrajnost in samozavest« je, ob siceršnjem odobravanju domače družine, izkazovala do spremembe njenega zakonskega stanu, ki jo je postavil v pozicijo »požrtvovalne, skromne in preproste« matere, podrejene družinskim obvezam: »Pol, ko se pa enkrat poročiš, pa počasi odpadeš. Saj veste, delo pa otroci pa vse pride, pol pa ne moreš« (Oblak 2005).

¹⁷⁰ Ti vzorci so bili še močnejše vkoreninjeni v podeželski družbi, ki ji je Smlednik v tistem času še pripadal.

Tudi Marija navaja kot razlog za opustitev glasbene aktivnosti po poroki (na kateri so ji lokalni pritrkovalci pritrkavali, kar dokazuje družbeno priznanje njene pritrkovalske vloge v vaški skupnosti) skrb za otroke in moža, kmetijo in gostilno, v njeni pripovedi pa je mogoče razbrati tudi neodobravanje njene glasbene aktivnosti s strani družine, h kateri se je priženila. Kljub temu je Marija na prošnjo cerkovnika še nekajkrat pritrkavala in zvonila, največ v obdobju njegove bolniške odsotnosti. Ko se redni in praznični mašni obredi v podružničnih cerkvah smledniške župnije niso več izvajali, so pritrkovalci iz sosednjih vasi popolnoma prevzeli aktivnost v župnijski cerkvi, tako da Marija v moški glasbeni dejavnosti ni več našla mesta, čeprav je želja po pritrkavanju ostala:

»Pa sem se že dostikrat prištimovala, da bi šla. Pa saj veste, kmetija, pa maš delo v štal pa sem rekla da bom pozna pa še to je zdaj, je zaklenjeno, včasih ni bilo, zdaj pa tale župnik, ... tako se mi zdi, ko je šel gor ta pritrkavat, je za seboj zaklenil. Dolgo sem še mislila, zdaj sem pa že skoraj obupala. Sem bila enkrat zmenjena s Francetom, da bi šla na ta male [zvonove] pritrkovat. Ne vem pa kar nimam korajže [...]. Mi je kar žal, da je tako prišlo, da nisem potem več mogla. Saj tolko cajta sem še prej, [...] ko so tele pol, potem jaz nisem več. En mal sem pa še« (prav tam 2005).

Dobra organiziranost in homogenost skupine smledniških pritrkovalcev v okvirih cerkvene in posvetne sfere je (sicer neuradno) dodatno zapirala vstop pritrkovalke v njihov krog. Priložnost za pritrkavanje je nazadnje 'izkoristila' v njihovi odsotnosti, ko je z bratom in nečakom pritrkavala na predvečer plebiscita, smledniški pritrkovalci pa so takrat pritrkavali na Dunaju.

Še en aspekt, ki pripomore k razumevanju udejstvovanja ženske v pritrkavanju, je, da pritrkavanje lahko le deloma umestimo v področje javnega glasbenega izražanja, saj je zaradi prostora izvajanja nevidno očem javnosti. Tako je pri pritrkavanju javno izpostavljen le zvok, ne pa tudi osebne specifikke (spol) njegovega (pro)izvajalca. Zato se je Marija kot pritrkovalka lahko uveljavljala le v domačem kraju. Pritrkavanju izven domače cerkve – na Šmarni gori (kjer so se zbirali pritrkovalci iz okoliških vasi) je prisostvovala le enkrat, vendar ni pritrkavala, saj je menila, da bi jo kot žensko »postrani gledali« (prav tam 2005). Tudi leta 2003, ko je bilo v

Smledniku regijsko srečanje pritrkovalcev, po njenih besedah zaradi velike želje vseh navzočih po pritrkavanju ni pritrkavala, saj »jih je bilo toliko, so si kar podajali pa se nisem silila« (prav tam 2005).

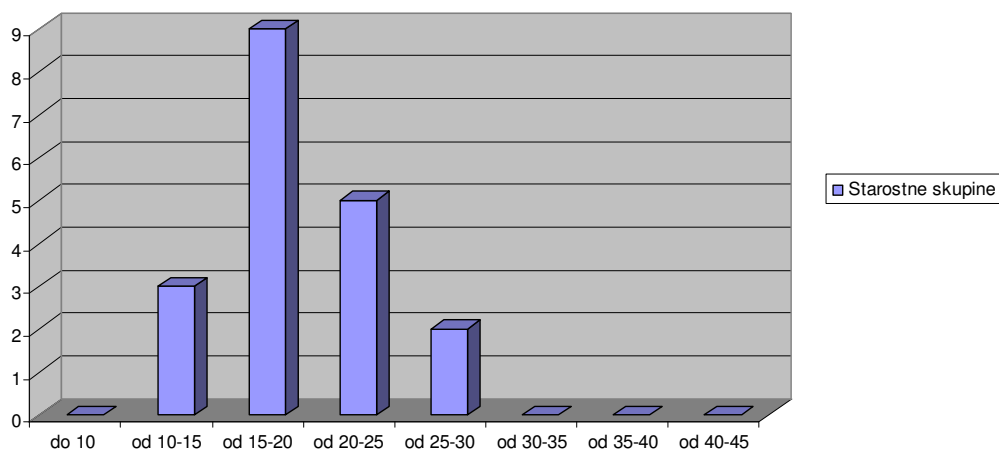
Poleg družinske kontrole so bile pomembno sredstvo družbene kontrole nad pozicijo ženske v družbi tudi govorice. Preveč samostojne in ambiciozne ženske so bile namreč vedno bolj podvržene govoricam (Vodopivec 2001: 75) in s tem družbeno označene, zaradi česar je veljala previdnost: »Veste, kot žensko me je vsak malo tako bolj pogledal, potem se pa nisem zraven silila. Jaz se nisem silila nikamor« (Oblak 2005). Vendar so nekatere pohvale sovaščanov, pritrkovalcev ali zvonarjev odtehtale njeno delovanje: »So potem rekle ženske takole, ko so šle v cerkev: 'Takoaj vemo, če si ti zraven'. Ne vem, men je to lafal« (prav tam 2005).

Udejstvovanje na inštrumentalnem glasbenem področju je bilo za Marijo Oblak kot žensko v očeh nekaterih opravičeno zgolj zaradi nuje, saj drugih (moških) pritrkovalcev ni bilo in bi bila drugače tradicija prekinjena. Marija je tako dobila priložnost za pritrkavanje v času, ko je bila zaradi političnih nazorov tedanje oblasti dejavnost manjvredna in nečastna, in se je, ko je ta postala častna in so moški zopet prevzeli dejavnost, umaknila in pritrkavala ali zvonila le še ob priložnostih, ko so jo za to izrecno prosili, tj. kadar je primanjkovalo pritrkovalcev.

Najzahtevnejše pri raziskovanju je pogosto odkrivanje nekonvencionalnih pozicij sogovornika, ki včasih privede do vprašanja etičnosti v raziskovalni domeni. Tako je v spoštovanju do sogovornikove pozicije pomembno verbalno neposeganje v neizrekljivo, naše razumevanje položaja sogovornika pa omogoča interpretacijo neizrečenega. Tudi moja pozicija ženske raziskovalke je z razumevanjem pritrkovalkega položaja v družbi in občudovanjem njene, za tedanji čas nenavadne vloge v pritrkovalski dejavnosti prispevala k njeni postopni subjektivizaciji pripovedi. Marija se je sprva predstavljala v luči družbeno sprejete pozicije ženske v glasbi in je svojo dejavnost predstavljala kot manj pomembno in nevredno moje pozornosti. S pogovorom in zaradi mojega zanimanja za tematiko je njena pozicija pritrkovalke pridobila pomen in podprla njen občutek delovanja kot pomembnega prispevka k družbenemu življenju. Morda je pogovor celo prispeval k ponovni

potrditvi njene vloge pritrkovalke, ko se ji je leta 2007 uresničila želja in je ponovno pritrkavala v domačem cerkvenem zvoniku.

Po letu 2000 so se hkrati s spremembami delitve vlog v sodobni družbi odvijale spremembe v generacijski in spolni strukturi mnogih pritrkovalskih skupin, saj so bile dekliške skupine in otroci v njih vse pogostejše dejavni. Nekoč moško opravilo, ki ga šibkejši (otroci in dekleta) pred določenim letom starosti tudi fizično zaradi teže kembljev niso mogli opravljati, je nedavno postalo dostopnejše tudi zaradi lajšanja teže kemblja z vzvodi ali novimi, lažjimi vrstami kembljev – pregibnimi kemblji. Spremembe v spolni strukturi pritrkovalcev prikazuje tudi spodnji graf, ki odraža današnje stanje vključenosti deklet v pritrkovalsko dejavnost in njihovo povprečno starost. Od 181 vprašanih je vprašalnik zajel 11 % pritrkovalk, od tega največ med petnajstim in dvajsetim letom starosti.



Graf 19: Povprečna starost pritrkovalk

PRITRKAVANJE V EVROPSKEM KONTEKSTU

8. Pritrkavanje – nacionalna posebnost?

Temelj identitete je kategorizacija odnosa med jazom in drugim ali, kadar gre za kolektivno identiteto, med nami in drugimi. Nacionalna identiteta tako nastaja na podlagi pozitivnega vrednotenja lastnih (narodovih) zgodovinskih, političnih, kulturnih, gospodarskih, družbenih in drugih dosežkov ter zavesti o njihovi posebnosti ali večvrednosti; »vrednostni standardi« kolektivne identitete se ponavadi oblikujejo s procesi »socialne primerjave« (Vec 2007: 75–89), torej v primeru oblikovanja nacionalne identitete na podlagi primerjav z dosežki drugih narodov.

Tradicija je, poleg skupnega teritorija, jezika, ideologije, kulture, skupnega spomina, simbolov in mitologije, eden od osnovnih dejavnikov nacionalne identitete ali identitete »zamišljenih skupnosti« in se vzpostavlja preko (predvsem medijskih) komunikacijskih praks (Anderson 2007). Da bi narod poudaril vrednost lastne tradicije, v njej navadno išče samobitnost, unikatnost, izvirnost, izvornost ali originalnost in jo primerja s tradicijami drugih narodov. Za oblikovanje kolektivne identitete, kamor sodijo tudi kulturne identitete posameznih skupin, je pogosto značilno sklicevanje na dediščino »davne preteklosti«; ta je onstran »živega spomina« in je del kulturnega spomina širše skupnosti (Holtorf 2000–2007). Za dosego teh ciljev (sklicevanja na avtentičnost in davno preteklost) pa utegne družba izoblikovati tudi izkrivljene predstave o tradiciji in ustvariti »izumljeno« (Hobsbawm 1983: 1) ali »umišljeno tradicijo« (Brumen 2001: 203).¹⁷¹ Nekateri teoretiki ugotavljajo, da so prav tradicije, ki se predstavljajo kot starodavne, pogosto nedavnega izvora (glej Hobsbawm in Ranger 1983). Njihova konstrukcija temelji na

¹⁷¹ Po Hobsbawmu izumljena tradicija [orig. *invented tradition*] »skuša ponavadi vzpostaviti kontinuiteto z ustrezno zgodovinsko preteklostjo [...]; kadar taka referenca z zgodovinsko preteklostjo obstaja, je posebnost izumljene tradicije ta, da je kontinuiranost z njo v veliki meri fiktivna« (Hobsbawm 1983: 1–2). Medtem ko je izumljena tradicija niz obrednih ali simbolnih ter po pravilih vodenih praks (npr. politični rituali), je umišljena tradicija ali »'tradicija dobrih starih časov', uprizoritev fiktivne in imaginarne preteklosti, ki deluje predvsem kot podoba, nastala v imaginarijih socialnih spominov« (Brumen 2001: 203). O konstrukciji naroda kot zamišljeni skupnosti glej Anderson (2007).

prepletu spominov, ki so prilagojeni skupku naših sedanjih zaznavanj (Halbwachs v Golež Kaučič 2007: 79). Pri tem procesu pa je ključen posameznik in njegov individualni spomin, ki se s komunikacijskimi procesi »vključuje v kolektivni« spomin (Golež Kaučič 2007: 79).¹⁷²

Tudi del današnje podobe slovenske ljudske glasbene tradicije je osnovan na za današnji čas že neaktualnih interpretacijah in konceptih, ki so ustvarjeni na preteklih etnografskih podatkih in glasbenonarodopisnih raziskavah ali pa so plod idealizacije, izkrivljenosti ali umišljenosti vezi s 'starodavno' tradicijo. Takšna podoba sčasoma postane kanonizirana, v bolj ali manj verni obliki prehaja v medije, poljudne publikacije, šolske učbenike in postaja celo del uradne kulturne politike ter narodove kolektivne zavesti.¹⁷³

Tudi v podobo pritrkavanja v slovenskem javnem prostoru se vpletata oba zgoraj opisana dejavnika oblikovanja nacionalne identitete: podoba avtentičnosti, posebnosti in izvornosti te slovenske ljudske glasbene prakse ter njena povezava z 'davno preteklostjo'. Tako je pritrkavanje najpogosteje opisano kot slovenska posebnost, ki ne seže preko njenih etničnih meja, njegova dediščina pa naj bi izvirala iz večstoletne ali celo tisočletne tradicije. Naj navedem le nekaj primerov iz časopisnih virov, ki vsebujejo tovrstne trditve: »Zagotovo je to slovenska posebnost, saj klenkajo samo v slovenskih krajih ter v Avstriji in Italiji na območjih, koder živi slovenski rod« (Markelj 2003: 24); »Pritrkavanje je glasba in pesem zvonov, ki jo v naši deželi poznamo že preko 600 let« (Blejc 2004: 15); »jih resno skrbi, da ta več kot tisočletje stara tradicija počasi izginja« (Perme 2005: 15); »K vsakemu večjemu cerkvenemu prazniku in žeganju spada slovenska posebnost – pritrkavanje« (Dolenc 2001: 36).

¹⁷² Izumljeno tradicijo, ki je nastala na podlagi prepleta individualnega in kolektivnega spomina njenih nosilcev, obravnava tudi Marjeta Pisk (2008) na primeru sodobnega praznovanja martinovega v Goriških brdih.

¹⁷³ Ena takšnih trditev, ki se nanaša na glasbo, je javno zelo poznana in močno propagirana fraza Trije Slovenci – zbor! Ta sloni na pretekli postavki, da je ljudsko petje v slovenskem prostoru samo večglasno in ne na danes že močno spremenjeni situaciji, ko je ljudsko petje lahko tudi samo še dvoglasno ali enoglasno (glej Šivic 2008).

Tovrstne trditve lahko zasledimo že v časopisnih virih iz prve polovice 20. stoletja,¹⁷⁴ podobno stališče pa je zavzemal tudi Ivan Mercina. Na podlagi poznavanja tujih glasbenih kultur iz literature in nekaterih osebnih izkušenj ugotavlja, da je pritrkavanje »skoraj izključno last našega naroda« (Mercina 1926: 50), opaženo pritrkavanje pri sosednjih narodih (pri tem ima v mislih Italijane) pa naj bi bila le posledica stika z našo kulturo. A vendar pod svoje trditve dodaja, da je bil pri delu omejen in vezan samo na lastno izkušnjo in na svoje znanje o pritrkavanju, saj tuje literature (predvsem italijanske in nemške) bodisi ni našel bodisi mu je bila nedosegljiva. Na podlagi njegove omembe, da v nemških revijah obstaja članek *Etwas von Beiern* (prav tam) pa lahko sklepamo, da je bil Mercina seznanjen vsaj s pomenom pojma *das Beiern*, čeprav se v raziskavo te glasbene prakse ni poglobljajal. Ta omemba pa je bila ključna za moje nadaljnje raziskovanje pomena pojma *das Beiern*, ki je odkrilo presenetljive podobnosti tovrstne nemške igre na zvonove s slovensko obliko pritrkavanja.

Po Ivanu Mercini se v slovenskem prostoru s pritrkavanjem dolgo časa nihče ni intenzivneje ukvarjal. Ponovno se pritrkavanje v strokovni literaturi kot posebnost, ki se »počasi izgublja« (Ramovš 1968: 3), pojavi leta 1968; Zmaga Kumer v opombi knjige *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem* navaja pritrkavanje v obmejnem kraju Tuhelj na Hrvaškem in ga zaradi bližine slovenske meje označi za »posnemanje« slovenskega pritrkavanja; omeni tudi morebitno pritrkavanje na Šolti in podoben primer med ladinskim prebivalstvom severne Italije, ki »naj bi bil podoben pritrkavanju«, vendar »bo treba to še dognati« (Kumer 1983: 180). Zanimivo je tudi pismo, ki sem ga odkrila v arhivu PKS B, v katerem slovenski študent bogoslovja reške škofije meni, da »se ne bi strinjal s trditvijo, da je pritrkavanje v tem smislu besede samo slovenska posebnost. Veliko sem hodil po naši obali in sem se srečeval z enakim načinom. Oni ga imenujejo nuncijanje, luncijanje, slavljenje, kampananje ... Še posebej v Zadru in okolici obstaja povsem enak način. Npr. v župniji Privlaka pri Zadru pritrkujejo povsem enako kot v Sloveniji. Podobno tudi v župniji Diklo. [...] V Senju sem veliko tudi sam pritrkaval.

¹⁷⁴ »Pritrkavanje, glasbo naših cerkvenih zvonov, gojimo Slovenci že stoletja in je to pritrkavanje prav za prav samo pri nas doma« (Ravnihar in Lovše 1932: 3).

Tudi oni imajo enak način. [...] Tudi v južni Dalmaciji sem na nekaterih mašah prisluhnil pritrkavanju, ki je bolj ali manj slično slovenskemu (Krošelj 1985).¹⁷⁵

Tudi Pavle Merkù se naključno sreča s pritrkavanjem v italijanskem mestu Bardonecchia, v pokrajini Piemonte, kjer ga zvočna podoba sicer spominja na slovensko pritrkavanje: »prebujal sem se ob znanih in čudovitih zvokih [...] in si okoli sebe predstavljal Gorenjsko«, pa vendar nazadnje presodi, da »je bila [razlika] znatna, toliko bogatejše, milejše bolj umetelno, bolj umetniško je slovensko pritrkavanje!« (Merkù 1986: 9). Zelo pomembna in vplivna publikacija, ki je zašla med javnost in se še posebej širila med pritrkovalci, je izdaja že omenjene vinilne plošče in kasneje ponatisa v obliki zgoščenke *Pritrkavanje*, katere strokovni del je pripravil takratni sodelavec GNI, Julijan Strajnar. V spremni besedi k zvočnim posnetkom kratko opredeli, da je bistvena razlika med slovenskim pritrkavanjem in oblikami zvonjenja drugod po Evropi v tem, da je pritrkavanje skupinsko muziciranje na cerkvene zvonove, medtem ko drugod le »en človek igra s pomočjo najrazličnejših mehanizmov, največkrat s klaviaturo na zvonove, ki so obešeni in uglašeni nalašč za to«, omenja pa tudi, da so slovenski pritrkovalci ljudski umetniki, »drugod pa poklicni ali polpoklicni zvonarji« (Strajnar 1985: [1]).

Slovenski etnomuzikologi predpostavk o unikatnosti pritrkavanja v slovenskem prostoru nikoli niso empirično preverjali. Prav zato Kumrova previdneje omenja, da ga imamo »za zdaj še za izvorno domačega« (Kumer 1983: 31) in s tem nakazuje na potrebo po nadaljnjih raziskavah.¹⁷⁶ Vendar pa so se opombe o previdnosti pri

¹⁷⁵ Po podpisu sodeč naj bi pismo spisal Milan Krošelj, bivši študent bogoslovja, ki je v tistem času redno obiskoval in z videokamero snemal pritrkovalska srečanja v Sloveniji. Z njim sem skušala priti v stik, vendar sem bila pri tem neuspešna.

¹⁷⁶ S primerjavami glasbenih parametrov slovenske ljudske glasbe z glasbenimi parametri ljudske glasbe drugih kultur se je v slovenski etnomuzikologiji ukvarjal predvsem Valens Vodušek. Za temeljno vodilo pri etnomuzikoloških raziskavah drugih narodov je imel iskanje morebitnih razlik, tujih vplivov in podobnosti v glasbenem izražanju. Pri številnih in raznovrstnih primerjavah glasbenih parametrov je sam pogosto prišel do sklepa o »davnem skupnem poreklu« (Vodušek 2003: 144). Pri obravnavi sorodnih glasbenih pojavov v »interetničnem okviru med seboj zelo oddaljenih narodov«, ki naj bi presegale »moči glasboslovja«, predlaga interpretacijo le-teh z iskanjem zgodovinskih vzrokov, ki morajo seči »globoko nazaj v preteklost« (prav tam: 33). Sicer pa so v etnomuzikološki vedi znani maloštevilni primeri tovrstnih raziskav. Ena izmed njih je raziskava Jaapa Kunsta o paralelah nekaterih glasbenih in kulturnih prvin indonezijske glasbe in glasbe področja bivše Jugoslavije, na podlagi katere zaključí, da tovrstni pojavi »niso rezultat izposoje, temveč ekspresija naše skupne človeške narave, ukoreninjene v tistih fizičnih pogojih, ki so enaki povsod po svetu« (Kunst 1960: 6).

tovrstnih trditvah v medijih in nadaljnjih objavah v poljudnih in strokovnih publikacijah izgubile. Predpostavka je postala postavka in pritrkavanje je v slovenskem javnem prostoru obveljalo za slovensko posebnost, ki ji ni para zunaj slovenskih etničnih meja; izjava je postala splošno uporabljena in uveljavljena trditev v skoraj vseh člankih o pritrkavanju, na vseh pritrkovalskih prireditvah in v javnih oblikah obveščanja. Pritrkavanje se danes kot del nacionalne kulturne identitete promovira tudi v okviru državnih in drugih nacionalnih kulturnih dogodkov (pritrkavanje na predvečer plebiscita za samostojno Slovenijo, v okviru prireditve Slovenski božični pozdrav Dunaju, na mednarodnem tekmovanju radijskih oddaj Prix Italia, ob otvoritvi prireditve Svetovni glasbeni dnevi v Ljubljani, ob otvoritvi Svetovnega bibličnega kongresa v Ljubljani ipd.), dejavnost pa se poleg tega, da dobiva svoje mesto v posvetnem kontekstu, vključuje v mednarodni oziroma evropski prostor (nekateri pritrkovalci so že bili vabljeni na različne prireditve v tujino, predvsem v Avstrijo in Italijo). Vendar pa je v Sloveniji poznavanje evropskih in svetovnih praks igranja na zvonove danes še premajhno (dostopna literatura pogosto obravnava samo nacionalne prakse igre na zvonove in se kot taka predstavlja tudi v nacionalnem jeziku), da bi postavka o pritrkavanju kot o slovenski posebnosti trčila ob resnejše dileme ali nasprotovanja.

8. 1. Igra na zvonove v Evropi

V evropskem krščanskem kontekstu obstajajo številne oblike muziciranja na zvonove. Nekatere izmed njih so se razvile v profesionalne oblike muziciranja, druge so ostale del glasbenega življenja ljudskih glasbenikov. V obliki profesionalnega koncertnega izvajanja lahko danes predvsem v Belgiji, na Nizozemskem in v Franciji slišimo izvajanje na *carillon*¹⁷⁷, set kromatično uglasenih zvonov, pri katerem je prenos udarca kladiv ali kembeljev ob zvon izveden prek klaviature.¹⁷⁸ Beseda kariljon izhaja iz latinske besede *quatrini*, ki pomeni skupino štirih in s tem dokazuje, da je prvotni kariljon vseboval manjše število zvonov. V Švici tudi danes

¹⁷⁷ Ker inštrumenta *carillon* pri nas ne poznamo in tudi nimamo izraza zanj, v nadaljevanju uporabljam poslovenjen izraz kariljon, kot ga je prvi uporabil že Ivan Mercina (Mercina 1926: 26).

¹⁷⁸ Kariljonisti se lahko izobražujejo v okviru izobraževalnih programov, kot so belgijska kraljeva šola kariljona Jef Denyn, Nizozemska šola kariljona De Nederlandse Beiaardschool, francoska šola Ecole Française de Carillon ipd.

imenujejo *Carillon traditionnel*¹⁷⁹ (tradicionalni kariljon) zvonilo, sestavljeno iz seta treh do osmih zvonov, na katerega se igra neposredno ali preko preprostih vzvodov (vrvi, verige) z udarci kemblja ob obod zvona, medtem ko kariljon s klaviaturo sestoji iz precej večjega števila kromatično uglasenih zvonov.¹⁸⁰ Tak set zvonov na Nizozemskem imenujejo *Klokkenspel* ali *Beiaard*, medtem ko se v nemško govorečih deželah imenuje *das Glockenspiel*, Angleži pa so v 19. stoletju od Francozov prevzeli izraz *carillon* ali *carilyon*. Nekateri opredeljujejo *das Glockenspiel* kot manjši set diatonično uglasenih zvonov, kariljon pa kot večji set kromatično uglasenih zvonov, drugi izraz *das Glockenspiel* enačijo z angleškim *chime*, ki naj bi obsegal do petindvajset zvonov, in *carillon*, ki ima nad petindvajset zvonov v vsaj dveh kromatično uglasenih oktavah (Morris 1951: 55). Že na podlagi teh nekaj predstavljenih primerov lahko ugotovimo, da je raba izrazoslovja na področju zvonoznanstva zelo neenotna, prevodi v druge jezike pa so pogosto protislovni.

Kariljon naj bi se razvil iz »srednjeveške igre s kladivi na cimbale in iz pritrkavanja na velike cerkvene zvonove« (Lehr v Finscher 1998: 1474).¹⁸¹ V evropskih zvonikih danes najdemo vse razvojne stopnje: od neposrednega pritrkavanja na zvonove, izvajanja na zvonove preko vzvodov, pedal in preprostejših oblik klaviatur (slika 19) do kompleksnejše vzvodne povezave klaviature in zvonov (slika 20), kar lahko sugerira njihov morebitni vzporedni razvoj. Posamezno tehniko izvajanja na zvonove pogojuje število zvonov, velikost zvonov ter njihova pozicija v zvoniku. Pritrkavanje je najpogosteje navzoče v krajih, kjer imajo povprečno tri zvonove, medtem ko večje število zvonov zahteva povezovanje le teh z vzvodi, ki pa omogočajo njihovo upravljanje manjšemu številu pritrkovalcev. Kadar je število zvonov večje, so zvonovi pogosto manjši. Če pa so ob tem nameščeni še visoko v zvoniku, so navadno upravljani s klaviaturo.

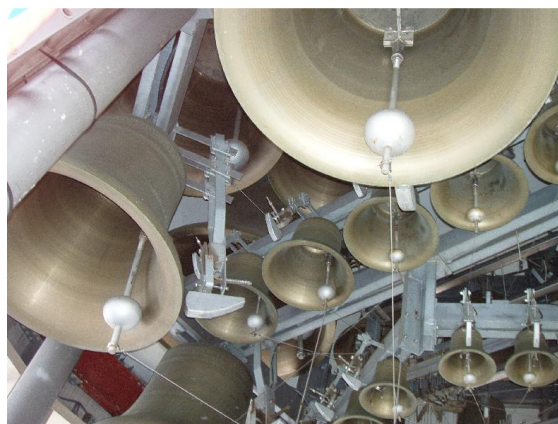
¹⁷⁹ Švicarsko združenje kariljonistov in kampanologov ločuje tradicionalni kariljon, avtomatski kariljon in kariljon s klaviaturo. Pri klasifikaciji je v ospredju tehnika izvedbe in ne število zvonov, saj v seznamu kariljonov lahko vidimo, da imata v nekaterih primerih kariljon s klaviaturo in tradicionalni kariljon enako število zvonov (glej *Guilde des carillonneurs et campanologues Suisses*).

¹⁸⁰ Nemško združenje kariljonistov *Deutsche Glockenspielvereinigung* v svoji definiciji navaja, da je kariljon set najmanj triindvajsetih kromatično uglasenih zvonov, ki so povezani z mehanskim igralnim mehanizmom (Deutsche Glockenspielvereinigung 2002–2008).

¹⁸¹ Od tega mesta dalje uporabljam izraz pritrkavanje tudi v kontekstu igre na zvonove v evropskem prostoru, kar pa teoretično utemeljujem kasneje v poglavju *Primerjave in zaključki*, na str. 182.



Slika 19: Preprosta oblika klaviature¹⁸²



Slika 20: Kariljon¹⁸³

Posamezno tehniko zvonjenja pogojujeta tudi konstrukcija zvonika in zvonila. Tako se nihanje zvona pri rotacijskem zvonjenju izvaja z na jarm pritrjenim kolesom, na katerega je napeljana zvonilna vrv. Ena izmed zelo razširjenih oblik tovrstnega izvajanja na zvonove je angleški *change ringing*, ki temelji na permutacijskih kombinacijah (t. i. *changes*) vrstnega reda zvonečih zvonov. Ti so ponavadi uglašeni v diatonično durovo lestvico, zvonove pa se s potegom vrvi iz sobe pod zvonikom vrti za 360 stopinj. Različne metode rotacijskega zvonjenja izvajajo tudi v Italiji, znane pod imeni *il suono a ditesta*, *sistema Veronese*, *sistema Ambrosiano* ali *sistema Bolonese*.¹⁸⁴

Če se osredotočimo samo na tehnični vidik proizvodjanja zvoka¹⁸⁵ ugotovimo, da tudi ta vidik v svoje okvire vključuje mnogo načinov igre na zvonove, ki se prakticirajo v Evropi.¹⁸⁶ Naj naštejemo le nekatere izmed njih: *zvonit*, ki je tradicija igre na zvonove


¹⁸² Padovani [b. l.].

¹⁸³ Ryan (2000–2008).

¹⁸⁴ Vsaka od teh metod se izvaja v različnih predelih Italije in se nekoliko razlikuje v tehniki. Več o posamezni tehniki glej *Suoni di campane* (2007–2008).

¹⁸⁵ Historični vidik tehnike igranja s kembljem in kladivi je predstavljen v poglavju *Prve oblike muziciranja na zvonove v evropskem prostoru*, str. 22, zato se tu osredotočam na tehnike, ki so v rabi v današnjem času.

¹⁸⁶ Bežen vpogled v razpoložljivo svetovno literaturo izven Evrope ne odkriva podobnih primerov izvajanja na zvonove.

pravoslavne cerkve in se prakticira predvsem v Rusiji¹⁸⁷, *los repiques*¹⁸⁸ v Španiji, *la bataglia di corde, suonata a cordette* () *battagliare, scampanio* ali *scampanotata* ter *toccos* in *repiccoss*¹⁸⁹ v Italiji, *kimning*¹⁹⁰ na Švedskem, Danskem in Farskih otokih, *la coptée campanaire* v Franciji, *le carillonnage valaisan* v Švici, *tribolédje* ali *trippetraien* v Belgiji, *das Beiern* v Nemčiji in *luncijanje, kampananje* ali *slavljenje* na Hrvaškem. V knjigi *Glockenbeiern in Rheinland* (1988) uvršča Alois Döring med države, kjer se prakticira *das Beiern*, poleg skandinavskih držav, Švice, Italije in Belgije tudi Slovenijo ter posamezne kraje, kot so katedrala Svete Nedelje v Sofiji, cerkev Božjega groba v Jeruzalemu in bazilika Jezusovega rojstva v Betlehemu (Döring 1988: 11). Ernest Morris omenja podobno izvajanje na Malti ter v cerkvah svetega Nikolaja in svete Trojice v Atenah (Morris 1951: 139–140). Dejavnost lahko torej z manjšimi razlikami v tehniki in načinih muziciranja opredelimo kot širši evropski pojav, vendar vedenje o tem zaradi premajhne raziskanosti ali prešibkih mednarodnih povezav med raziskovalci ostaja v nacionalnih, regionalnih ali celo lokalnih okvirih.¹⁹¹ Pogosto so omenjene tehnike le del historičnih, socioloških ali zvonoslovnih raziskav in ne vključujejo etnomuzikoloških vidikov, zato je o glasbeni vsebini teh načinov igre na zvonove iz njih ne razberemo veliko. Glasbena vsebina je navadno spregledana ali pa pomanjkljivo oziroma napačno interpretirana. Tudi kadar gre za izrazito ritmični način izvajanja na zvonove, je (zaradi nepozornosti in pomanjkljive glasbene izobrazbe avtorjev) pogosto opredeljena kot melodična igra na zvonove. Manfred

¹⁸⁷ Tehnika *zvonit* naj ne bi izhajala iz srednjeveške tehnike *nollare*, saj so v pravoslavni cerkvi že pred zvonovi v bogoslužne namene uporabljali tehniko ritmičnega igranja s kladivi na leseno ploščo. Tovrsten inštrument se imenuje *bilo*, tolkalo pa je narejeno iz podolgovate lesene plošče, najpogosteje iz bukovega ali javorovega lesa. V pravoslavni cerkvi niso nikoli uporabljali tehnike nihanja zvonov (glej Price 1983: 190 in Krestan 2001: 29–30).

¹⁸⁸ Več o tem v Llop i Bayo (1998) in Bartmann (2004).

¹⁸⁹ Italijani prakticirajo zelo veliko različnih tehnik igranja na zvonove, vendar sem težko prišla do podrobnejših in relevantnih informacij o posameznih tehnikah, podatki pa so pogosto kontradiktorni. Nekatere sem našla v strokovni literaturi (Barbarossa, 2006 in elektronskem viru *Suoni di cempene*, 2004), druge so mi izvajalci in raziskovalci posredovali na internetu (vključila sem se v forum italijanskega kampanološkega društva (<http://campanologia.org/>) in komunicirala po elektronski pošti. V veliko pomoč so mi bile tudi razlage ter zvočni in vizualni posnetki različnih tehnik zvonjenja, ki so mi jih poslali nekateri italijanski raziskovalci in izvajalci posameznih tehnik (naj na tem mestu v zahvalo omenim naslednje: Lucio Barbieri, Luca Dellacasa, Valerio Rasi, Romeo Dell'Erra, Mauro Balma) ter spletne strani tamkajšnjih organiziranih skupin zvonarjev, obogatene z zvočnimi in video posnetki tehnik zvonjenja in pritrkavanja.

¹⁹⁰ Glej Bringéus (1958), str. 57–60.

¹⁹¹ Achim Bursch v članku *Essai sur la coptée campanaire en Europe occidentale* (2008) podaja krajšo primerjalno študijo pritrkavanju sorodnih tehnik v nekaterih evropskih deželah. Vanjo vključuje tudi Slovenijo, študija pa je tudi rezultat najinih raziskav in razgovorov o razširjenosti pritrkavanja v evropskih deželah.

Bartmann, ki enak problem izpostavlja pri raziskavi nemške oblike igre na zvonove *das Beiern*, katero so mnogi napačno umeščali v okvire melodičnega muziciranja, meni, da je tovrstna umestitev odraz zgolj slišne interpretacije zvočne slike in nezainteresiranosti raziskovalcev za razumevanje glasbenomiselnih procesov nosilcev tradicije (Bartmann 1991: 35).

Pomanjkanje literature in v nekaterih primerih jezikovne bariere mi onemogočajo obravnavo vseh načinov igre na zvonove v Evropi, razumevanje le-teh pa bi bilo brez lastne terenske izkušnje v vsakem primeru nepopolno. Zaradi specifičnosti izvajalske prakse namreč ni dovolj, da bi glasbeno delo interpretirali zgolj na podlagi glasbene analize zvočnega ali pisnega gradiva, potrebno je vključiti tudi vizualni vpogled, iz katerega lahko razberemo ključne parametre, ki določajo posamezno prakso. Prav terensko delo v izbranih državah mi je omogočalo razumevanje kompozicijskih elementov in procesa glasbenega (po)ustvarjanja, stik z nosilci dejavnosti pa je bil ključen tudi za razumevanje kontekstualnih vidikov glasbene prakse.

Za terensko raziskavo sem izbrala dve državi – Nemčijo in Hrvaško, katerih oblike igre na zvonove so bile zelo podobne slovenskemu pritrkavanju. Prvotno načrtovana obravnavna glasbenih praks izvajanja na zvonove v Italiji se je izkazala za komparativno neprimerna, saj sem imela v okviru terenskega dela možnost opazovati različne tehnike igranja le na organiziranih javnih prireditvah,¹⁹² pri raziskavi pa me je oviralo tudi nepoznavanje jezika, zato bi bili lahko obravnavani le glasbeni in tehnični vidiki tamkajšnjega pritrkavanja. Terensko delo v Nemčiji in na Hrvaškem je zajemalo tudi kontekstualne vidike glasbene prakse, zato so rezultati raziskave primernejši za primerjavo s slovenskim pritrkavanjem kot glasbeno dejavnostjo, vpeto v družbeno okolje. Zaradi večje glasbenovsebinske in kontekstualne gostote pritrkovalske prakse, možnosti obravnave večjega števila primerov ter nekaterih že opravljenih raziskav pa so podatki o dejavnosti za Nemčijo izčrpnjši kot za Hrvaško.

¹⁹² V Italiji sem se udeležila državnega srečanja zvonarjev in pritrkovalcev (Raduno nazionale di suonatori di campane, Chiari, 29. 4. 2007), kjer sem imela priložnost opazovati številne tehnike igranja – od rotacijskega zvonjenja, izvajanja na klaviaturo, do raznih načinov pritrkavanja.

8. 2. Pritrkavanje v Nemčiji

Das Beiern je poimenovanje načina igre na zvonove, ki se prakticira v Porenju in v severni Nemčiji. Odkritje podobnosti s slovenskim načinom pritrkavanja me je presenečalo že na podlagi internetnih virov, po pregledu nemške literature se je gotovost o podobnosti stopnjevala, po terenskem obisku štirih krajev v Nemčiji pa potrdila. Največja nemška glasbena enciklopedija (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, v nadaljevanju *MGG*) definira *das Beiern* kot »ritmično igro na serijo velikih in/ali malih zvonov. Na kembelj je privezana vrv, ki je preko škripcev speljana do centralne točke v zvoniku. Izvajalec s potegom za vrv proizvaja ritmične zvočne vzorce. Zvonovi običajno niso čisto uglašeni in tvorijo majhno tonsko vrsto. Igranje melodij je zato nemogoče« (Lehr v Finscher 1998: 1474). Vendar pa tovrstna definicija zajema le del v praksi navzočih načinov izvajanja in izključuje nekatere načine, kot so: izvajanje na zvonove z lesenimi kladivi (practicirane predvsem v okolici reke Mosel v Porenju (nem. Rheinland)), kombinacije izvajanja s kladivi in vzvodi ter neposredno izvajanje z udarci kemblja ob obod zvona; ponekod pa glasbeniki z *das Beiern* označujejo tudi izvajanje melodično strukturiranih viž preko klaviature na pet zvonov.

Izraz *das Beiern* se v literaturi uporablja za opis vseh podobnih tehnik tudi zunaj nemškega ozemlja. V *MGG* ga sicer bolj kot z nemškim načinom igre na zvonove povezujejo z igro na zvonove v krščanskih pravoslavniških cerkvah v vzhodni Evropi,¹⁹³ medtem ko švedski raziskovalec Nils-Arvind Bringéus v nemškem povzetku knjige *Klockringningsseden i Sverige* (1958) uporablja izraz *das Beiern* za označevanje švedskega načina igre na zvonove *kimning*. Na tem mestu omenja tudi, da je bila tehnika razširjena v nekoč danskih provincih današnje južne Švedske (zato jo poimenuje tudi »danski običaj«), zasledimo pa jo lahko tudi na Norveškem, Danskem, Farskih otokih, v Nemčiji, na Nizozemskem, v Belgiji, Franciji,

¹⁹³ Tehnika *zvon* je po načinu proizvodnje zvoka podobna slovenski obliki pritrkavanja, saj izvedba prav tako temelji na udarcih kemblja ob obod mirujočega zvona. Tovrstna praksa se ponavadi izvaja na večje število zvonov, vendar v ospredju ni melodična komponenta zvonila, temveč njegova tonska barva ali »kakofonični efekt« (Morris 1951: 163). Zvonila imajo ponavadi velik tonski obseg in velika intervalna razmerja. Kadar sta teža zvonov in njihovo število velika, se na zvonilo igra skupinsko, do sedem zvonov pa pogosto obvladuje en izvajalec – *zvonar*. Za razliko od slovenskega, hrvaškega in nemškega načina pritrkavanja so tu hkratni udarci zelo pogosti. Tovrstna tehnika je v smislu načina solističnega izvajanja na večje število zvonov podobna italijanski tehniki izvajanja *suonata a cordette*.

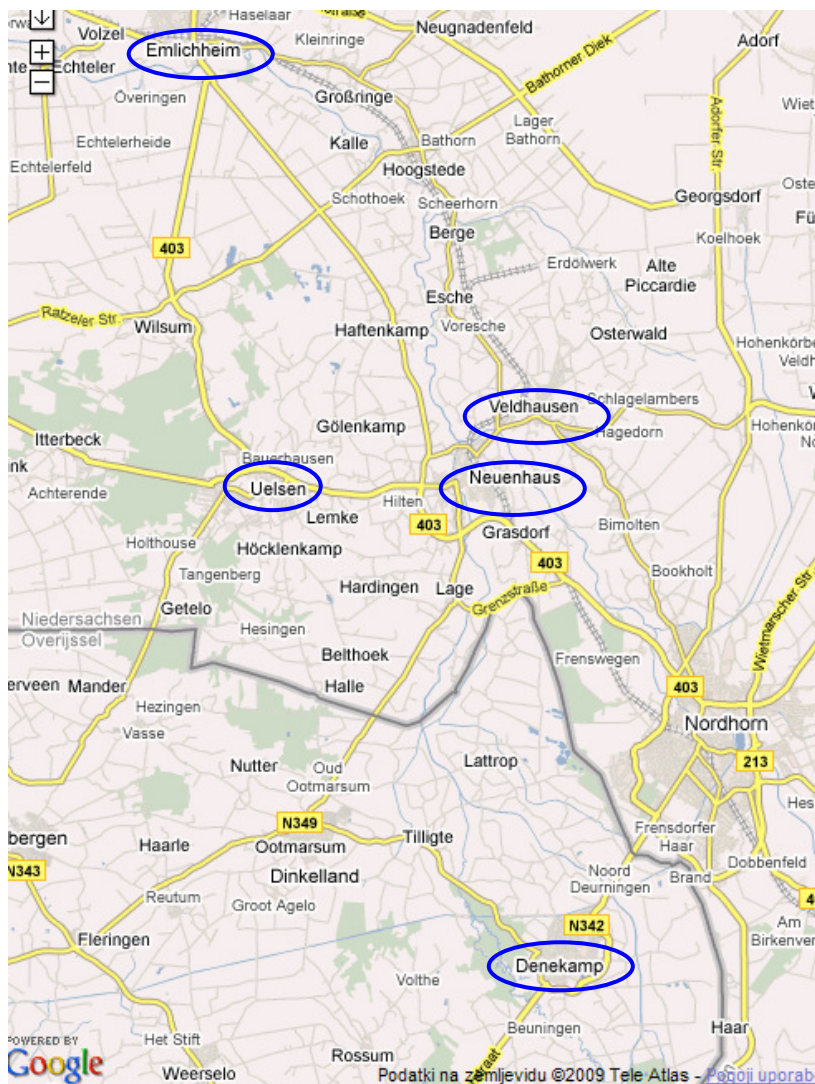
severozahodni Italiji in Angliji, kjer pa je danes že bolj razširjena drugačna oblika igre na zvonove – *change ringing* (Bringéus 1958: 304).¹⁹⁴

Najstarejši pisni viri zgodovinsko umeščajo tehniko *das Beiern* v 12. stoletje (Lehr v Finscher 1998: 1473), oba avtorja ključnih nemških znanstvenih referenc, ki obravnavata to tehniko, pa za prvo omembo tovrstne prakse na območju Porenja, Nizozemske in v celotnem srednjenemškem jezikovnem prostoru navajata 13. in 14. stoletje (Döring 1988: 18–20, Bartmann 1991: 287).

Manfred Bartmann, ki je raziskoval tradicijo *das Beiern* (v nadaljevanju imenovano pritrkavanje) predvsem na območjih severne Nemčije in v obmejnem predelu Nizozemske (v vzhodni Friziji, grofiji Bentheim in obmejnem nizozemskem kraju Denekamp) omenja, da v teh krajih pritrkavajo na različne načine, katerim je skupno, da zvočna slika nastane na podlagi sovpadanja različnih izvajalskih partov. Pri tem zvonovi ne smejo udariti hkrati (izjemoma ob zaključku viže), med posameznimi udarci pa ni premorov (Bartmann 1991: 290). Na tri zvonove navadno izvajata dve

¹⁹⁴ V Porenju, vzhodni Friziji in Skandinaviji je poznana tudi tehnika *das Kläppen* ali *das Kleppen* (Döring 1988: 184). Marc Vernet jo tehnično opisuje kot premikanje zvona na način, da kembelj udarja samo ob eno stran zvona (Vernet v Bursch 2008: 8). Opis ustreza pri nas imenovani tehniki *biti plat zvona*, ki se je uporabljala v primerih alarmiranja zaradi požara ali druge nevarnosti. Döring razlaga, da je *das Kläppen* v omenjenih deželah najbolj razširjen kot mrliško zvonjenje (*das Tottenkläppen* ali *das Zinken*), pojavlja pa se tudi kot klic k molitvi (*das Gebetskläppen*) ali v primeru alarmiranja zaradi nevarnosti (*das Alarmkläppen*). Čeprav Döring meni, da je *das Kleppen* poznan tudi v Skandinaviji, pa Bringéus švedski pojav opisuje na način, ki je tehnično zelo podoben slovenskemu pritrkavanju. *Das Kleppen* razlaga kot obliko zvonjenja, pri katerem se posamezni enakomerni udarci z določenimi pavzami izvajajo bodisi ročno z neposrednimi udarci kemblja ob obod zvona ali preko na kembelj pritrjene vrvi. *Das Kleppen* se v Skandinaviji običajno izvaja v treh setih, ki so izvedeni na največji zvon ali pa se menjaje igrajo na različne zvonove. Tovrstni *das Kleppen* so zabeležili že v srednjeveških virih, medtem ko je *das Alarmkleppen*, za katerega je značilno neurejeno udarjanje na zvon, dokumentirano v virih 13. stoletja. Bringéus v nadaljevanju omenja v skandinavskih deželah zelo razširjeno obliko pritrkavanja (v nemškem prevodu jo imenuje *das Beiern*), ki se od *das Kleppen* razlikuje po tem, da »dopušča veliko možnih variant, pri katerih se izvajalec poslužuje različnih taktovskih načinov in zvonov« (Bringéus 1958: 304). Tovrstno pritrkavanje se izvaja z udarci kemblja ob notranji obod nepremičnega zvona ali z udarci železnih ali lesenih kladiv ob zunanji obod zvona. Sicer pomanjkljivo opredeljena razlika nakazuje, da je *das Kleppen*, ki je sicer tehnično enako izvajan kot pritrkavanje, namenjen signalizaciji s preprostimi in točno določenimi vzorci udarcev na zvon, medtem ko je pri pritrkavanju dopuščena večja izvajalska svoboda in ritmična improvizacija. Sklepamo lahko, da je *das Kleppen* podoben mrliškemu zvonjenju, ki ga na hrvaškem imenujejo *brecanje* in ga izvajajo ponekod v hrvaški Dalmaciji in Primorju ter v Bosni in Hercegovini. Ivan Bosilj razlaga, da se izvaja z udarci kemblja ob obod nepremičnega zvona ali (danes) tudi avtomatsko z elektromagnetnimi kladivi na zunanjo stran zvona (Bosilj 2000: 194). *Brecanje* nima muzikalne funkcije, kot jo ima pritrkavanje, temveč signalno, pri tem pa se s posameznimi seti enakomernih udarcev ob določen zvon nakazuje spol ali starost umrlega (Bosilj 2000: 194 in Neven 2008: 97); ponekod se je na ta način pozivalo tudi ljudi na skupinsko delo (Neven 2008: 97). Iz tovrstnih opisov lahko sklepamo o podobnosti tehnike *das Kleppen* s pritrkavanjem, za potrditev pa bil potreben vizualni ali vsaj zvočni vpogled v pojav.

osebi, pri čemer en pritrkovalec izvaja part na mali zvon, drugi pa na dva, večja zvonova. Kjer izvajajo na zvonove trije pritrkovalci (Uelsen in Denekamp), je zaradi tehnike sinhronizacije »skupno doživljanje napetosti« (prav tam: 291) v ospredju.



Slika 21: Zemljevid s kraji pritrkavanja v vzhodni Friziji, grofiji Bentheim in obmejnem nizozemskem kraju Denekamp¹⁹⁵

Ker Bartmann pojmuje pritrkavanje predvsem kot glasbeno dejavnost, ki jo v prvi vrsti določa telesno gibanje izvajalcev, njegova raziskava temelji na podlagi video analize gibov pritrkovalcev in zvočne analize mesta udarca kemblja ob obod zvona. Tako o sami glasbeni vsebini pritrkovalskih viž ne izvemo veliko, v nekaterih primerih pa lahko glasbene značilnosti razberemo iz besednih opisov. Mestoma omenja (zanimivo za primerjavo s slovenskim pritrkavanjem) delitev vlog

¹⁹⁵ (©) GoogleMaps.

posameznih udarcev v pritrkovalski viži, pri čemer pritrkovalci najpogosteje delijo vloge v dve skupini: glavne udarce dveh zvonov in gostenje najmanjšega zvona.¹⁹⁶

»Pri enakomernem in tekočem ritmu so med posameznimi udarci dodani ritmično-melodični akcenti – tako imenovani ‘off-beat’ [sinkope]. Ti tvorijo vzorec ali mrežo poudarkov, ritmično-metrični sistem, ki je v sebi povezan in se hkrati navezuje na osnovne udarce« (Damm in Heister 1978 v Bartmann 1991: 132).

Tovrstno delitev opaza tudi pri vižah, kjer se vmesni udarci ne pojavljajo enakomerno skozi celotni potek viže, temveč so na določenih mestih izpuščeni, »s čimer dobimo vtis, da se je osnovni ritem končne slišne slike ‘prevrnil’, kar pomeni, da slišimo nastajajoče tritonske melodije kar naenkrat malo ‘obrnjeno’. Pritrkovalci doživljajo to izpuščanje kot neme vmesne udarce, kar dokazuje, da so celo nemi akcenti enoznačno vezani na lasten ‘beat’ [udarec]« (Bartmann 1991: 296).

Aloisa Döring (*Das Glockenbeiern im Rheinland*, 1988) podrobneje predstavlja zgodovinski, kontekstualni in tehnični vidik tradicije, medtem ko glasbenemu vidiku namenja le krajši odstavek (naslovljen *die Melodien*, str. 99) in sklop transkribiranih viž brez glasbenoanalitične obravnave. Döring poudarja predvsem melodičnost glasbene vsebine in pomen števila zvonov. Tega z besedami Jacoba Shaebena povezuje z estetskim vidikom pritrkavanja, s čimer pa se pri slovenskem pritrkavanju ne bi mogli strinjati:

»Glasbeni učinek in možnost variiranja sta odvisna od števila razpoložljivih zvonov in dispozicije njihovih tonskih višin. Več kot je zvonov, bolj ko so karakteristična intervalna razmerja med njimi, bolj učinkovito in izvirno je pritrkavanje« (Schaeben v Döring 1988: 99).

Na Döringovo melodično dožemanje pritrkovalske tradicije kažejo tudi notografije, saj pri transkripcijah ni označil za pritrkavanje zelo značilne delitve vlog, ki so pomembne za razumevanje glasbene oblikovnosti z vidika izvajalcev samih. Iz danih

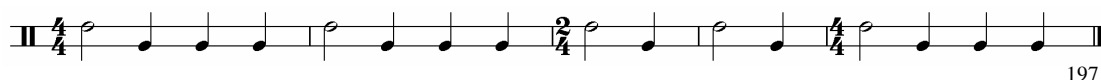
¹⁹⁶ Part malega zvona v grofiji Bentheim je imenovan *das Inschan* ali *das Enschlagen* in pomeni vmesni udarec na najmanjši zvon med dvema udarcema na večja zvonova (Bartmann 1991: 43).

primerov je nemogoče razbrati, ali gre za skupinsko muziciranje v smislu izvajanja tehnike sinhronizacije ali solistično izvajanje, čeprav lahko na tovrsten način muziciranja sklepamo na podlagi na nekaterih mesti citiranih izjav izvajalcev:

»Največji zvon je električno poganjan in med njegovimi udarci pride na sredino srednji zvon ... in med srednjim in velikim zvonom udarja dvakrat majhni zvon ... torej: dang – ding – dong – ding – ding – dang« (Döring 1988: 69).

Na podlagi zgornjega besednega opisa in onomatopoetičnega prikaza glasbenega motiva lahko sklepamo o trojni delitvi vlog udarcev, kot jo poznamo pri slovenskem pritrkavanju: udarci največjega zvona ustrezajo glavnim udarcem, drugi zvon odbija in najmanjši gosti.

Posebno zanimivo je, da so nekateri v Döringovi knjigi objavljeni transkribirani zvočni primeri delno ali v celoti identični slovenskim pritrkovalskim vižam (slovenskim primerom ustrezajo predvsem osnovni udarci in odbijanje). Ti primeri so iz krajev Nettersheim, Breitenbenden, Uedelhoven (prav tam: 101) in Glehn (prav tam: 116–117), iz Kuchenheima (prav tam: 115), iz Weidesheima (prav tam), iz Ripsdorfa (prav tam: 117), primera C in E iz Niederdollendorfa (prav tam: 125). Iz spodnjega primera iz kraja Frenz je razvidno, da je osnovna struktura viže enaka viži s petimi udarci v osnovni tematski enoti (pri nas imenovani *Na pet*, *Petka* ipd.), kot jo pritrkavajo v Sloveniji, vendar je nemški primer brez vloge gostenja:



197

Nekatere viže so oblikovane na principu posnemanja melodične predloge, pri čemer viža ponavadi posnema ritem predloge in je melodiji sorodna le s približnimi intervalnimi razmerji. Težnja po tovrstnem muziciranju se pojavi pogosteje v primerih, ko ima zvonilo večje število zvonov ali kadar uglasitev zvonov omogoča izvedbo uvodnega motiva predloge. Za primer navajam *Sveto noč* iz Seelscheida:

¹⁹⁷ Alois Döring (1988), str. 102. Enako vižo najdemo na spletni strani *Musique traditionnelle du comté de Nice* (glej *Musique* [b. l.]), kjer so predstavljeni nekateri primeri tradicionalne glasbe območja okoli Nice v Franciji. Posnetek (v MIDI obliki) in transkripcija viže sta iz kraja Levens.



198

Posnemanje melodičnih predlog je v Sloveniji redkejše, vendar pa se tovrstna težnja prav tako pojavlja pogosteje v primerih, ko zvonilo vsebuje večje število zvonov.

Tako v Nemčiji kot (sicer redkeje) v Sloveniji je lahko glasbena struktura pritrkovalskih viž povezana z besedilno ali melodično strukturo pritrkovalskih rim (v nemščini imenovane *der Beierreime, die Glockensprache, der Beiervers*) – ritmiziranih besedil ali pesmi, ki oponašajo zvonjenje ali pritrkavanje zvonov in tako povezujejo zvočno komponento glasbene ravni z jezikovno ravno.¹⁹⁹ Z vsebinske plati je zanimivo, da so tako nemški kot slovenski primeri vsebinsko pogosto zasnovani na šaljivih in zabavnih ali samo-ironičnih verzih ter zbadljivih verzih o prebivalcih sosednjih vasi. Pritrkovalske rime so lahko del pesemskega izročila celotne skupnosti ali pa pritrkovalcem služijo kot mnemotehnični pripomoček za izvajanje pritrkovalskih viž. V navedenem primeru iz Erkelenza metrična struktura besedila in melodija sovpadata z ritmično in melodično strukturo pritrkovalske viže:

Bimm,bamm, bei- er,dä Kö-ster schlät de Ei- er,wat well hä dann? Speck en de Pann. Ei,dä är-me Kö-steres- mann.

200

Manfred Bartmann je na podlagi tovrstnih ohranjenih primerov skušal celo rekonstruirati pritrkovalsko tradicijo v krajih, kjer praksa ne živi več. Ugotavlja, da je

¹⁹⁸ Döring (1988), str. 132. Notografija je zapisana v petčrtni notni sistem in z absolutnimi tonskimi višinami, saj je na ta način sorodnost s predlogo bolj opazna.

¹⁹⁹ Nekatere povezave med ritmično-melodično strukturo tovrstnih pesmi in zvonjenjem ali pritrkavanjem v Sloveniji so prikazane v: Kovačič (2006a), str. 98–102.

²⁰⁰ Döring (1988), str. 119.

to do neke mere možno, medtem ko je obraten proces – rekonstrukcija ritma besedila na podlagi igranja, težje izvedljiv. Kot razlog, da je ta proces v obeh primerih dokaj vprašljiv navaja, da so se marsikatera besedila uporabljala tudi v drugih kontekstih, npr. za uspavanje otrok ali kot zbadljivke med vaščani sosednjih vasi (glej Bartmann 289–290).

Kot v Sloveniji tudi pri pritrkavanju v Nemčiji najpogosteje velja pravilo, da se na zvonove ne udarja hkrati. Sočasni udarci so pogostejši le ob zaključku skladb, redki pa so primeri, ko je tovrstno izvajanje navzoče v celotni viži, kot v primeru iz kraja Weeze:²⁰¹

The image shows a musical score for a piece from Weeze. It consists of three systems of staves. The first system has a single treble clef staff with a melody of quarter notes. The second system has a single treble clef staff with a accompaniment of chords. The third system has two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a accompaniment. The piece is in 4/4 time and ends with a double bar line and repeat dots.

202

²⁰¹ Döring v istem sklopu pritrkovalskih viž predstavlja tudi štiriglasno homofono strukturirano skladbo, imenovano *E kölsch Beierlied* (1988, str. 157) pri kateri sicer ne omenja, da gre za vokalno skladbo, vendar bi o tem lahko sklepali na podlagi neobičajne uglasitve zvonila, ki bi bila potrebna za izvedbo navedene skladbe in spodaj podpisanega besedila.

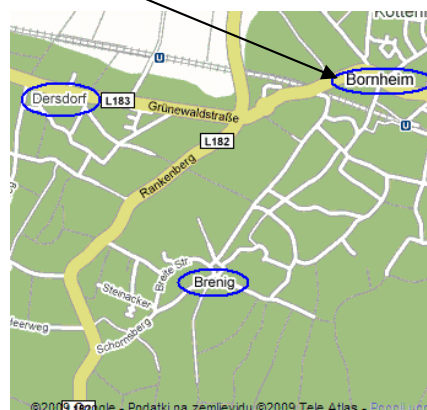
²⁰² Döring (1988), str. 122.

8. 2. 1. *Das Beiern* – študije primerov

V obdobju velikonočnih praznikov v letu 2006 sem obiskala štiri kraje na območju Porenja: Bornheim, Brenig, Dersdorf in Rheinbrohl.



Slika 22: Zemljevid krajev pritrkavanja v Porenju: Rheinbrohl, Bornheim²⁰³



Slika 23: Kraji pritrkavanja v okolici Bornheima²⁰⁴

Cerkev St. Evergislus v **Brenigu** ima tri zvonove, v kraju pa je osem pritrkovalcev. Zvonovi so razporejeni vertikalno: oba večja zvonova spodaj in manjši zgoraj. Kadar na zvonove pritrkavajo trije pritrkovalci, vsak pritrkovalec izvaja na svoj zvon, če pa sta pri pritrkavanju navzoča dva pritrkovalca, eden izvaja na najmanjši zvon, drugi pa na večja dva. Vsi kemblji so upravljani preko vzvodov; večja dva zvonova imata od kemblja, ki je nameščen nekaj centimetrov od oboda zvana, preko škripca do trama speljano žico, kembelj manjšega pa je na podoben način pritrjen z vrvo.

²⁰³ (©) GoogleMaps.

²⁰⁴ (©) GoogleMaps.

V Brenigu pritrkavajo tri različne viže, ki naj bi bile po besedah pritrkovalcev tradicionalne in se nespremenjeno izvajajo že vrsto generacij. Viže se imenujejo *Der Bamm*, *Die Dubbele* in *Der Durcheinander*, slednja pa je sestavljena iz prvih dveh viž in viže, imenovane *Die Vier-Vier*. Viže pritrkavajo v omenjenem vrstnem redu, med njimi pa je od 3 do 5 minut premora. Viža *Der Bamm* (do takta 11) sestoji iz enakomernih izmeničnih udarcev srednjega in velikega zvona, med katerimi zvenijo udarci na najmanjši zvon. Sledjo štirje takti *Die Dubbele* v tričetrtinskem taktovskem načinu in nato zopet v štiričetrtinskem taktovskem načinu in v hitrejšem tempu izvajan *Die Vier-Vier*. Struktura viž *Die Dubbele* in *Die Vier-Vier* je podobna kot pri *Der Bamm*, le da se udarci velikega in srednjega zvona izmenjujejo na dva takta. Kadar izvajajo vižo *Der Durcheinander*, torej kombinacijo treh viž, se celotna viža odigra trikrat, zato zaključka ni potrebno nakazati, kadar pa izvajajo posamezne viže, zaključek nakaže pritrkovalec na malem zvonu z dvigom noge. Vodja skupine pritrkovalcev opredeljuje pritrkavanje na večja zvonova kot izvajanje osnovnega ritma; ta se izvaja enakomerno in nespremenjeno, medtem ko se na manjši zvon improvizira (na mali zvon se poljubno izvaja bodisi četrtno ali dve osminki).



Pritrkovalec iz Breniga slednjo vlogo opisuje z besedami:

»Vedno znova se prakticira, da izvajalec na mali zvon dodaja ali izpušča udarce (kot pri džezu), pri tem pa osnovni ritem srednjega in velikega zvona ostaja že stoletja enak« (Brenig 2007).

Der Durcheinander, Brenig, 7. 4. 2007, Porenje (Nem.)

Vižo *Der Bamm* izvajajo tudi na način leteče viže, ki ga imenujejo *der Bammschläger*. Zaradi tovrstne igre na zvonove se pritrkovalci iz Breniga pogosteje označujejo kot *die Bammschläger* (izvajalci letečih viž) in redkeje kot *die Beierleute*. Letečo vižo izvajajo tako, da medtem ko največji zvon niha na električni pogon, na ostale zvonove pritrkavajo ročno oziroma preko vzvodov. Pri tem izvajajo tudi tehniko *lovljenja kemblja*, ki jo pojmujejo kot lokalno posebnost pritrkovalske tradicije Breniga; zanimivo pa je, da sem pri nekaterih slovenskih pritrkovalskih skupinah, ki so obvladovali to tehniko, naletela na enako prepričanje. Pri *lovljenju kemblja* eden izmed pritrkovalcev (t. i. *der Fänger* ali *lovilec*) zadržuje kembelj, dokler zvon ne doseže enakomerne frekvence nihanja, ga potem izpusti, istočasno pa pričnejo pritrkavati na *stoječe zvonove* ostali pritrkovalci. Ker je nihanje zvona neenakomerno, na obeh straneh na tramovih sedita pritrkovalca, ki z nogo zaustavljata ali pospešujeta nihanje, kadar je to potrebno.

V cerkvi sv. Alberta Magnusa v **Dersdorfu** imajo tri zvonove, aktivni pa so trije pritrkovalci (med mojim obiskom sta bila navzoča dva).²⁰⁵ Na zvonove, ki so v nameščeni linearno, pritrkavata solistično, tako da kemblje upravljata preko vzvodov z obema rokama in levo nogo. Zvonovi so nameščeni visoko, zato imajo pritrkovalci v zvoniku oder, katerega višina je tolikšna, da so roke pritrkovalcev v višini spodnjega dela kemblja. Vzvodi za ročno pritrkavanje so nameščeni tako, da je od kemblja do trama napeta vrv, na sredo katere je privezana krajša vrv s plastičnim ročajem. Pritrkovalec stoji na sredini in ročno pritrkava na srednji in najmanjši zvon tako, da s potegom roke k sebi preko vzvoda sproži udarec kemblja ob obod zvona. Kembelj največjega zvona, ki je nameščen med oba manjša zvonova, je z vrvjo privezan ob tram tako, da je vrv na mestu, kjer stoji pritrkovalec, oddaljena približno 20 centimetrov od tal; pritrkovalec pa s pritiskom leve noge na vrv sproži udarec kemblja ob obod zvona.



V Dersdorfu pritrkavajo dvajset različnih viž,²⁰⁶ nekatere posnemajo melodično predlogo, druge so samostojne ritmično strukturirane viže, mnogo pa je takih, ki se navezujejo na ritmizirano besedilo ali pesem, kot v spodnjem primeru:

v lokalnem dialektu:	v knjižni nemščini: ²⁰⁷	v slovenščini:
<i>En de Waldebbe Jemeen senn de Oaße deheem. Se fresse sich net satt un träcke ävve hatt aan de Jauche, Aan de Jauche.</i>	<i>In der Waldorfer Gemeinde sind die Ochsen zu Hause. Sie fressen sich nicht satt und ziehen aber hart an den Jochen, an den Jochen.</i>	<i>V cerkveni skupnosti Waldorf so voli doma. Jedo ne da bi se najedli, vendar vlečejo močno za jarme, za jarme.</i>

²⁰⁵ Pritrkovalec Achim Bursch (1978), sicer po poklicu filolog in filozof, se ljubiteljsko ukvarja tudi z zvonoslovjem, na njegovo pobudo pa sedaj v skupnem sodelovanju nastaja besednjak s področja zvonoznanstva v nemškem, slovenskem, angleškem, italijanskem in francoskem jeziku.

²⁰⁶ Achim Bursch je po dvakratnem obisku Slovenije in možnosti sodelovanja s pritrkovalci iz Šentvida pri Stični in Cerknega svoj repertoar obogatil z nekaterimi slovenskimi pritrkovalskimi vižami. Tovrstno srečanje ga je spodbudilo, da je obiskal tudi pritrkovalce sosednje vasi Brenig in se naučil tamkajšnjih pritrkovalskih viž.

²⁰⁷ Prevedel Achim Bursch.

Pritrkavanje – nacionalna posebnost?

En de Waldebbe Jemeen, Dersdorf, 8. 4. 2007, Porenje (Nem.)

In de Wal-de - bbe Je-meen senn de Oa - ße de- heem. Se__ fre-ße sich net satt un__ trä-cke ä- vve hatt aan de
 Jau - che, aan de Jau - che.

Achim Bursch tudi sam ustvarja viže, npr. *Steigerungsrythmus*, za katero pravi, da ima »tridelno strukturo, ki glasbeno odraža sveto Trojico«. Posamezni deli (a, b, c) se trikrat ponovijo bodisi v vrstnem redu a a a - b b b - c c c ali a b c - a b c - a b c. Osnovna struktura viže (a), ki je v osminskem ritmu, je v drugem in tretjem delu (b in c) okrašena z vedno gostejšim šestnajstinskim ritmom. Uvodni motiv vsakega dela se sekvenčno ponovi na drugi stopnji, razen v zaključnem taktu posameznega dela:

Steigerungsrythmus, Dersdorf, 8. 4. 2007, Porenje (Nem.)

$\text{♩} = 58$

a

b

c

rit.

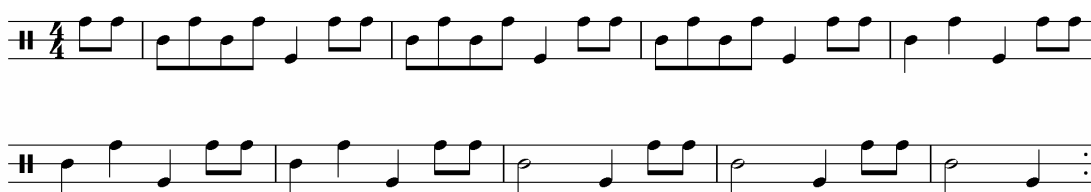
Bornheim ima sicer dva pritrkovalca, vendar je pri pritrkavanju vedno aktiven en sam pritrkovalec, ki pritrkava na tri zvonove. Zvonovi so zaradi ozkega zvonika nameščeni vertikalno. Pritrkovalec ima na vse zvonove nameščene vzvode, tako da so vrvi in žice od kembljev preko škripcev napeljane do obeh rok in nožnega pedala, med pritrkavanjem pa sedi na klopi.



Slika 24: Nameščanje vzvodov, Bornheim, 8. 4. 2008,
Porenje, foto: Nina Plantarič)

Na nasprotni steni od pozicije pritrkovalca je obešena velika ura, po kateri pritrkovalec uravnava čas pritrkavanja posamezne viže. Ta traja eno uro, med posameznimi vižami pa so približno desetminutni premori, tako da v celotni uri pritrkovalec odigra pet pritrkovalskih viž. Pred seboj ima notno stojalo in številčne zapise, po katerih izvaja pritrkovalske viže. Ponavadi pritrkava le dve viži (*Sebbe, sebbe Saaiü* in lastno *Werner's Melodie*), vendar je ob obisku iz Slovenije pripravil še tretjo vižo, katero mu je iz notnega zapisa v številčni zapis prepisal prijatelj. Viža, ki je bila objavljena v knjigi Aloisa Döringa, je iz sosednjega kraja Seechtem in zato tudi naslovljena *Aus Seechtem*. Vse viže so kratke in oblikovno preproste, pritrkovalec pa posamezno vižo večkrat ponovi, tako da izvedba ene viže traja približno štiri minute. Glasbena struktura viže je pri vsaki ponovitvi enaka, saj pritrkovalec strogo sledi številčnim zapisom:

Sebbe, sebbe Säüu, Bornheim, 8. 4. 2006, Porenje (Nem.)



Werners Melodie, Bornheim, 8. 4. 2006, Porenje (Nem.)



Aus Seechtem, Bornheim, 8. 4. 2006, Porenje (Nem.)




Pritrkavanje v **Rheinbrohlu** temelji na vsaj 250 let stari tradiciji, saj so bili pritrkovalci prvič omenjeni v virih leta 1763. Prav tako je precej stara tradicija organiziranega delovanja, o čemer priča ohranjeni statut ceha pritrkovalcev (*die Bemmschläger-Zunft*) iz leta 1923. V njem so opredeljeni pogoji za članstvo in pravila upravno-organizacijskega delovanja ceha: član skupine mora biti katoličan; imeti mora najmanj šestnajst let; izpolnjevati mora svoje obveznosti do katoliške vere; registracija člana se opravi pisno ali ustno pri pristojni upravi (ki jo sestavljajo predsednik, tajnik, blagajnik in dva člana), zadnjo besedo pri potrditvi pa ima župnik; člani so upravičeni do udeležbe na sestankih in lahko glasujejo; prepovedano in strogo kaznovano je kajenje ali pitje alkoholnih pijač v zvoniku; vsakdo, ki ne spoštuje določil statuta, je izključen iz ceha (Döring 1988: 45–46).

Pritrkovalci imajo danes v zvoniku šest zvonov, ki so po dva v vrsti nameščeni v vertikalni poziciji. Čeprav bi bilo na tako zvonilo mogoče izvajati veliko število pritrkovalskih viž, kar jim omogoča tudi številčnost pritrkovalcev v skupini, pa v Rheinbrohlu pritrkavajo samo na tri (vedno iste) zvonove. Za tovrstno odločitev navajajo razlog, da bi morali imeti za pritrkavanje na več zvonov točno določeno glasbeno strukturo viže, saj bi bila potrebna popolna medsebojna usklajenost. Prav

tako pa so trije zvonovi novejšega datuma, kar priča, da pritrkovalci le nadaljujejo starejšo tradicijo pritrkavanja na tri zvonove. Danes sestavlja skupino šest pritrkovalcev, ki nimajo vodje. Tudi strogih pogojev za vstop v skupino ni, poudarjajo le, da otroci ne smejo pritrkavati zaradi njihove telesne šibkosti, glasnosti zvonov in varnosti v zvoniku, sicer pa še nikoli niso nikogar zavrnil pri vstopu v skupino.²⁰⁸ Pritrkovalski repertoar ni obsežen, v osnovi izvajajo le eno vižo z manjšimi variacijami. Menijo, da povsem novih melodij zaradi odvisnosti od takta velikega zvona, ki niha, ni mogoče izvajati, dovoljena jim je le določena mera improvizacije z malima zvonovoma.

Pritrkovalci iz Rheinbrohla pritrkavanje imenujejo *das Bemmschlagen*. Posebnih imen za viže nimajo, ločijo pa dva načina izvajanja:

1. *die Grosse Bemm*, pri katerem veliki zvon enakomerno niha s pomočjo elektromotorja, na manjša dva zvonova pa pritrkovalec preko vzvodov izvaja delno improvizirane ritmične obrazce. 

2. *die Kleine Bemm*, pri katerem se na veliki zvon ročno pritrkava enakomerne udarce, na manjša dva zvonova pa se enako kot pri prejšnjem načinu izvaja ritmične obrazce.

Die Grosse Bemm ustreza pri nas znanemu pritrkavanju letečih viž, medtem ko lahko *die Kleine Bemm* enačimo s pritrkavanjem stoječih viž, glasbenostrukturno pa sta obe viži enaki. Da bi pri načinu *die Grosse Bemm* preprečili neenakomerne udarce ob začetku nihanja zvona, stoji *der Fänger* ali *lovilec* pod zvonom in prestreza kemblj toliko časa, dokler zvon ne doseže maksimalne nihajne hitrosti, nato ga izpusti (enako kot skupina iz Breniga). Manjša dva zvonova, imenovana *die Melodieglocken* oziroma *melodična zvonova*, sta nameščena v vrsti nad spodnjim zvonom in blokirana z verigami, kemblji pa so preko vzvodov nameščeni nekaj centimetrov od oboda zvona. Pritrkovalec, ki igra na manjša zvonova, stoji na lesenem odru obrnjen proti steni zvonika in s potegom vrvi k sebi (ta je preko škripcev napeljana od kembljev do pritrkovalčevega dosega) sproža udarce kembljev ob obode zvonov.

²⁰⁸ Skupina svoje delovanje, zgodovino in omenjeni statut predstavlja tudi na spletni strani <http://www.bemmschlaeger.de/>.

Pritrkovalci se pri večkratnih ponovitvah viže izmenjavajo v vseh vlogah: v vlogi *lovilca* kemblja velikega zvona in v vlogah pritrkovalca na veliki zvon in manjša zvonova. Pri tem se glasbena struktura viže minimalno spreminja; prav vsi pritrkovalci, ki imajo sicer popolno svobodo pri ritmični improvizaciji, na manjša zvonova skoraj dosledno pritrkavajo enako ritmično strukturo viže; posamezni motivi torej ostajajo popolnoma enaki, mestoma se zamenja le vrstni red.



Slika 25: *Melodičar*, Rheinbrohl, 9. 4. 2006, Porenje (Nem.)

Der Melodieschläger oziroma *melodičar* prične igrati po nekaj začetnih udarcih velikega zvona. Zaključek viže pa opiše pritrkovalec z besedami:

»Ko želi *melodičar* zaključiti, odigra ustrezen tonski niz [glej zaključne, v triolah odigrane takte v transkripciji primera viže v načinu *die Grosse Bemm*] in s tem naznani *lovilcu*, da se mora pripraviti na ponovno *lovljenje kemblja*. Tako dosežemo, da se naše pritrkavanje konča in prične točno« (Rheinbrohl 2006).

Pritrkovalci pojasnjujejo, da mora imeti *lovilec* kemblja ali pritrkovalec na veliki zvon (v primeru, ko pritrkava na nepremični zvon, ki ga imenujejo *der Zuschläger*) dobro oko, moč in občutek za ritem, medtem ko mora biti *melodičar* vzdržljiv in imeti glasbeni posluh. Poudarek je na medsebojni odvisnosti obeh izvajalcev, pri čemer mora *melodičar* poslušati enakomeren takt velikega zvona. Opaziti pa je tudi, da imajo pritrkovalci, kadar pritrkavajo na velik zvon, nenehno uperjen pogled na

Pritrkavanje – nacionalna posebnost?

melodična zvonova, saj se najverjetneje prilagajajo morebitnemu ritmičnemu odstopanju v *melodičarjevi* izvedbi.

Die Grosse Bemm, Rheinbrohl, 9. 4. 2006, Porenje (Nem.)

The image displays a musical score for a piece titled "Die Grosse Bemm" from Rheinbrohl, dated 9. 4. 2006, performed in Porenje (Germany). The score is written for a single melodic line on a five-line staff, with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes, often grouped into triplets. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes. The first two staves each contain two measures of music. The third staff contains three measures. The fourth staff contains four measures, with the final two measures marked with a triplet bracket. The fifth staff contains five measures, with the first measure marked with a triplet bracket. The sixth staff contains six measures. The seventh staff contains seven measures, with the final two measures marked with a quarter rest. The eighth staff contains eight measures. The ninth staff contains nine measures, with the final three measures marked with a triplet bracket. The tenth staff contains ten measures, with the final five measures marked with a triplet bracket. The score concludes with a double bar line.

Zanimiva je tudi opomba pritrkovalcev iz Rheinbrohla, da je pri letočih vižah tempo pritrkavanja odvisen od dnevne svetlobe. Pritrkovalci ugotavljajo, da ima elektromotor podnevi večjo moč, zaradi česar je nihajni lok zvona večji in s tem čas med posameznimi udarci kemblja ob obod zvona daljši. Ponoči, ko je v okolici prižganih več luči in je poraba elektrike večja, pa sta moč elektromotorja in s tem nihajni lok manjša. Zaradi tega pa je potrebna tudi prilagoditev hitrosti pritrkavanja na manjša zvonova.

8. 2. 2. Analiza vprašalnikov

Preko spletne komunikacije sem v letu 2006 vzpostavila stike s številnimi župnijami v kölnski nadškofji (ki geografsko zajema območje Porenja). Prek elektronskega dopisovanja sem izvedela za nekaj krajev, kjer ne pritrkavajo več in uspela pridobiti osemnajst rešenih vprašalnikov iz sedemnajstih različnih župnij. Ti prikazujejo tako lokalne posebnosti pritrkavanja kot tudi skupne značilnosti pritrkavanja v Porenju, na podlagi nekoliko večjega vzorca, kot je bil predstavljen v študijah primerov, pa odgovarjajo tudi na nekatera kontekstualna vprašanja.

Z naslednjimi tabelami in grafom prikazujem analitično obdelane odgovore iz vprašalnikov, pri čemer zaradi majhnega števila vprašanih rezultatov ne prikazujem v odstotkih, temveč z realnimi številkami.

Pritrkavanje – nacionalna posebnost?

ženski	1
moški	16

Tabela 3: Spol

ohranjanje tradicije	7
obujanje tradicije	3
drugo	3

Tabela 4: Motiv za pritrkavanje

starost ob začetku pritrkavanja	34
število zvonov	4
število izvajanih pritrkovalskih viž	9

Tabela 5: Izračun povprečnih vrednosti

note	4
številke	3
grafični znaki	1

Tabela 6: Notni sistemi

klaviature, klavir	5
petje	5
flavta	3
orgle	3
drugo	6

Tabela 7: Ukvarjanje z drugimi oblikami glasbe

svobodni ritmi	8
številčne kombinacije	7
melodija	10
ritmizirana besedila	7

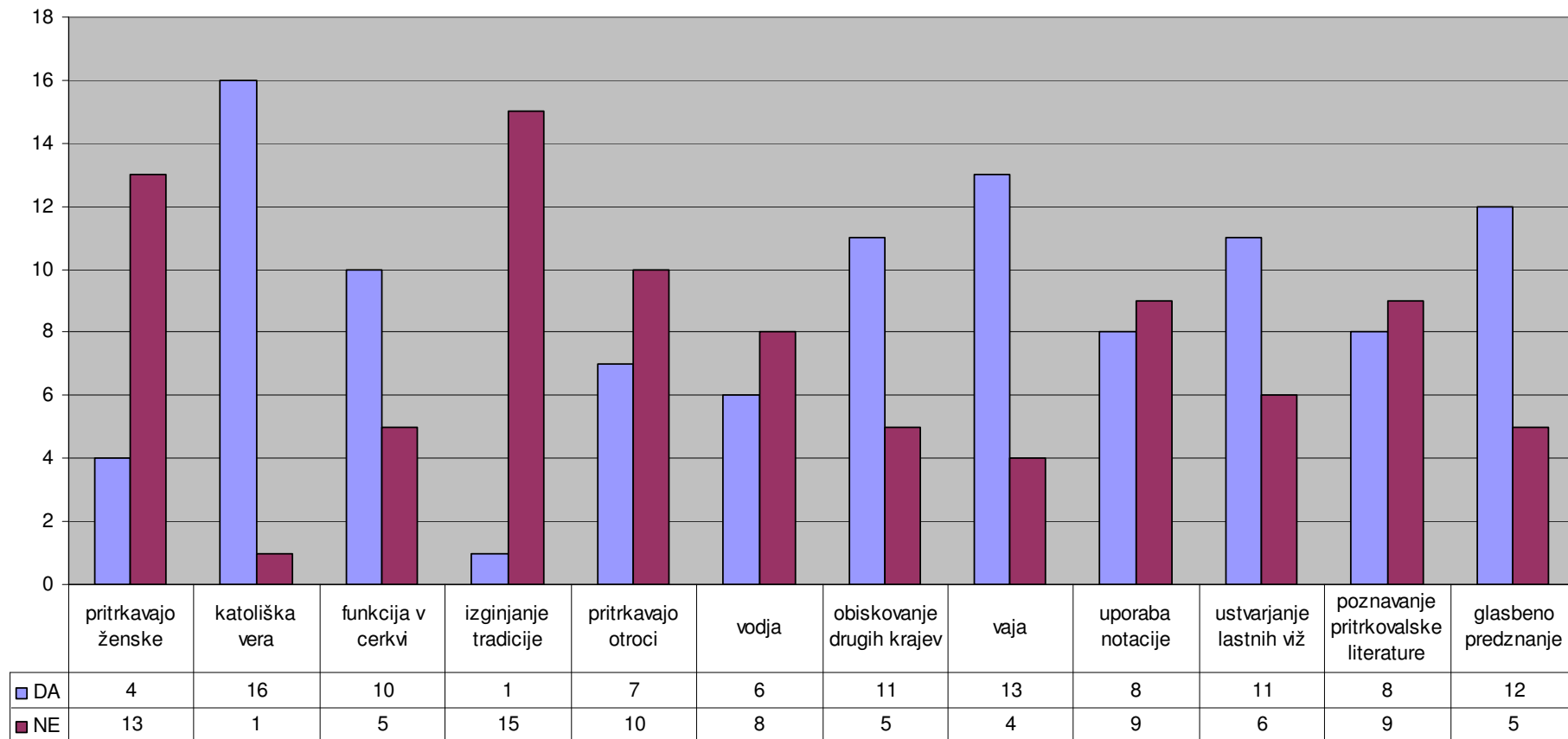
Tabela 8: Struktura pritrkovalskih viž

uporaba vzvodov	12
klaviatura	3
neposredno	1

Tabela 9: Način proizvajanja zvoka

farni praznik	11
velika noč	6
od velike noči do praznika sv. rešnjega telesa	3
od velike noči do binkošti	3
sveto rešnje telo	5
božič	5
obhajilo	4
birma	4
poroka	4
pogreb pritrkovalca	4
krajevni praznik	2
drugo	5

Tabela 10: Priložnosti za pritrkavanje



Graf 20: Prikaz razmerja pozitivnih in negativnih odgovorov na nekatera vprašanja iz vprašalnika

Na vprašalnik je odgovarjalo šestnajst moških pritrkovalcev in ena ženska, vendar štirje od vprašanih vključujejo v svoje pritrkovalske skupine tudi ženske. Po pričakovanjih so bili pritrkovalci pretežno katoličani, razen enega pritrkovalca protestanta, saj tudi v celotnem območju Porenja prevladujejo katoličani. Glede na to, da so Bartmannove raziskave večinoma obravnavale pritrkavanje v protestantskih cerkvah in tudi ker se v nemški literaturi o pritrkavanju ne posveča pozornosti opredeljevanju vere, lahko tega v Nemčiji opredelimo kot dejavnost, ki je sicer pogosteje izvajana v okvirih katoliške cerkve, a se vendar prakticira tudi v protestantskih cerkvah. Na podlagi vprašalnika in raziskav Aloisa Döringa in Manfreda Bartmanna ugotavljam, da pripadnost religiji ne vpliva na specifikne glasbenih ali kontekstualnih vidikov pritrkavanja. Edina razlika je, da protestanti pritrkavajo tudi ob prazniku dneva reformacije. Pritrkovalci sicer najpogosteje pritrkavajo ob farnem prazniku (11 odgovorov) ter vsako soboto v času od velike noči do binkošti ali svetega rešnjega telesa (6 odgovorov), nekateri pa samo za omenjene praznike (11 odgovorov). Pogosto je pritrkavanje ob božiču (5 odgovorov), druge pogosteje navedene priložnosti pa so še obhajila, birme, poroke (najpogosteje jubilejne poroke ali poroke pritrkovalcev) ter pogrebi pritrkovalcev. Edina posvetna priložnost za pritrkavanje je krajevni praznik (2 odgovora), posamezno pa navajajo še pritrkavanje ob beli nedelji, obisku cerkvenega predstavnika, rojstnem dnevu duhovnika, novi maši in zahvalnem dnevu.

Pritrkovalci so večinoma vključeni tudi v ostale cerkvene dejavnosti, najpogosteje kot člani cerkvenega odbora ali cerkveni pevci. Čeprav za mnogo oblik ljudske kulture veljajo predstave o izginjajoči tradiciji, pa odgovori pritrkovalcev v Nemčiji kažejo na njihovo trdno prepričanje o nasprotnem, saj je kar šestnajst vprašanih odgovorilo, da tradicija ne izginja, najbolj pogosto navajani motiv za pritrkavanje pa je prav ohranjanje tradicije (7 odgovorov). Ponekod pritrkavajo tudi otroci, vendar pa že povprečna starost začetka pritrkavanja vprašanih pritrkovalcev, ki je 34 let, priča o vključenosti pretežno starejše populacije v dejavnost (najstarejši pritrkovalec je pričel pritrkavati celo pri 68 letu starosti). Šest skupin ima določenega vodjo pritrkovalske skupine, v povprečju pa so v posamezni skupini štirje pritrkovalci – od posameznikov do največ devetih pritrkovalcev v skupini. Kljub temu da imajo ponekod skupine vsaj tolikšno število članov, kot je zvonov, pritrkovalci v večini

primerov pritrkavajo samostojno na dva, tri ali pet zvonov in se pri izvajanju posameznih viž menjavajo. Tako je samo v dveh primerih število pritrkovalcev enako številu zvonov, vendar pa na podlagi tega podatka ne moremo razbrati, ali se tovrstno pritrkavanje izvaja s tehniko sinhronizacije.

Enajst vprašanih občasno pritrkava tudi v drugih krajih, ker pa organiziranih oblik pritrkavanja, kot jih poznamo v Sloveniji, razen redkih srečanj pritrkovalcev v tem delu Nemčije ni veliko,²⁰⁹ je najpogostejša priložnost za obisk in pritrkavanje v drugih krajih čas praznikov.

Kar trinajst pritrkovalcev organizirano vadi pritrkavanje, in sicer na klavir, steklenice, kozarce, keramične ali porcelanaste posode, na miniaturne zvonove ali kovinske cevi, ena izmed skupin pa vadi na cerkvene zvonove, pri čemer kemblje ovijejo z blagom, da ublažijo glasnost zvoka. Osem pritrkovalcev uporablja notacijske sisteme, kot so klasični notni zapis, grafični zapis ali številčni zapis, prav toliko pa jih pozna tudi pritrkovalsko literaturo.²¹⁰ Dvanajst pritrkovalcev ima formalno glasbeno predznanje in igra inštrumente, kot so klavir, flavta, orgle, ustne orglice, medtem ko jih nekaj poje v pevskem zboru. Deset pritrkovalcev pritrkava manj kot devet viž, ostalih sedem pa tudi do trideset viž. Pritrkovalci so strukture viž v desetih primerih opredelili kot melodične, poleg tega pa izvajajo tudi prosto improvizirane ritme (8 odgovorov), viže, ki so nastale na podlagi ritmiziranih besedil ali pesmi (7 odgovorov) in ritmične obrazce, ki so nastali na podlagi številčnih kombinacij (7 odgovorov).

Tehnična izvedba se glede na način proizvodnje zvoka pri pritrkavanju od kraja do kraja precej razlikuje. Na način neposrednega udarjanja kemblja ob obod zvona pritrkava samo ena skupina, dvanajst vprašanih pritrkava preko vzvodov, medtem ko trije pri pritrkavanju uporabljajo klaviaturo. Eden izmed vprašanih pritrkovalcev, ki je sicer tudi duhovnik, odgovarja, da pritrkava s pritiskanjem na gumbe v zakristiji; ti so mehansko povezani s kladivi, ki udarjajo ob zvonove; drugi pritrkovalec pa ima

²⁰⁹ Po pričevanju urednika spletne strani *Beiern in Rheinland*, dostopne na <http://www.beiern.de/>, so srečanja v nadškofiji Köln organizirana vsaki dve leti (Pfeiffer 2007). Sama sem našla podatke o srečanjih le za leta 1999 (Windeck-Dattenfeld), 2004 (Brenig) in 2007 (Rheinbreitbach).

²¹⁰ Pri obisku pritrkovalskih skupin v Porenju so mi vsi pritrkovalci pokazali lastni izvod knjige Aloisa Döringa *Glockenbeiern in Rheinland*.

poleg izvajanja s klaviaturo tudi možnost avtomatskega valjčnega sistema pritrkavanja (pri katerem se vnaprej s pozicijo čepov v valju določi izvajano melodijo²¹¹).

Pritrkavanje v Porenju večinoma poznajo pod strokovno uveljavljenim terminom *das Beiern*, vendar pritrkovalci ponekod uporabljajo tudi narečne izraze, kot so *das Dingeln*, *das Beiere*, *der Bemmschlagene*, *der Bammschlagen* in *der Bamschlaare*. Slednji trije izrazi se ponavadi uporabljajo v primerih, ko pritrkovalci pritrkavajo leteče viže, medtem ko *das Beiern* pogosteje označuje pritrkavanje stoječih viž. A vendar točna opredelitev ni jasna; tako se na primer pritrkovalci v Rheinbrohlu in Brenigu opredeljujejo za *die Bammschläger*, torej pritrkovalce letečih viž, vendar v svoj repertoar vključujejo tudi stoječe viže. Podobno tudi Döring ugotavlja, da v mnogih krajih označujejo obe tehniki samo z enim izrazom, medtem ko drugod (na primer v krajih Brenig, Sechtem, Kreuzweinigarten, Walberberg in Waldorf) ločujejo med obema izrazoma in tehnikama. Prav tako lahko ponekod z *das Beiere* označujejo pritrkavanje letečih viž in z *das Bam schloon* pritrkavanje stoječih viž ali obratno (na primer v krajih Sieglar, Fritzdorf, Eckenhagen, Wissen) (glej Döring 1991: 66).

²¹¹ Za podrobnejši opis sistema glej Rech (2001).

8. 3. Pritrkavanje na Hrvaškem

Pobuda za mojo raziskavo izvajanja na cerkvene zvonove na Hrvaškem so bili namigi nekaterih slovenskih raziskovalcev na tamkajšnje morebitno pritrkavanje (glej Kumer 1983: 180 in Cvetko 1986: 134–136) ter pripovedi posameznih slovenskih pritrkovalcev, ki so slišali pritrkavanje med letovanjem na hrvaških otokih.²¹² Ker omenjena oblika igre na zvonove na Hrvaškem še ni doživela večjega zanimanja tamkajšnjih raziskovalcev, se raziskava opira predvsem na redke posredne pisne vire in lastno terensko izkušnjo.

Zmaga Kumer v opombi h knjigi *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem* navaja, da gre pri pritrkavanju v obmejnem kraju Tuhelj na Hrvaškem za posnemanje slovenskega pritrkavanja, medtem ko za domnevno pritrkavanje na Šolti svetuje podrobnejšo raziskavo. Natančnejši opis pritrkavanja v Tuhlju lahko najdemo med transkripcijami Vinka Žganca v knjigi *Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja: napjevi* (1950). Tu najdemo poleg transkripcije pritrkavanja v Tuhlju tudi transkripcijo vokalne imitacije zvonjenja za mrtve v kraju Biškupec in še tretjo transkripcijo, tudi iz Tuhlja, ki pa je brez opombe, vendar pa lahko na podlagi glasbene strukture sklepamo, da gre za zvonjenje in ne pritrkavanje (glej Žganec 1950: 431, primeri št. 752, 753 in 754).

Transkripcija pritrkavanja se pričinja z uvodnimi udarci na posamične zvonove, ki jih Žganec poimenuje »ekspozicija teme«²¹³, nato pa se nadaljuje v vižo, pri kateri zaznamo delitev na glavne udarce, odbijanje in gostenje. Žganec izpiše samo začetek pritrkavanja, ki ga imenuje »ritmično prebiranje«, in dodaja, da pritrkovalci v nadaljevanju izvajajo še »druge figure improvizacije« (prav tam). Notni zapis je opremljen tudi z onomatopoetičnimi zlogi, kot so mu jih morda zapeli pritrkovalci:

²¹² Kratek posnetek pritrkavanja na hrvaškem otoku Cres je tudi v etnografskem filmu Roberta Dapita *Iz tišine – moje potovanje skozi čas/Dal silenzio – il mio viaggio nel tempo*, 2002.

²¹³ Tovrsten uvod je značilen tudi za pritrkavanje v nekaterih slovenskih krajih.

♩ = 80
uvod

pritrkavanje

Tin - ga don - ga, tin - ga don - ga, tin - ga don - ga, tin - ga don - ga, tin - ga, itd.

214

Podrobnejša razlaga omenjenih transkripcij je predstavljena šele v izdaji etnomuzikološke študije glasbenih primerov raziskave Vinka Žganca v Hrvaškem Zagorju (*Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja. Etnomuzikološka študija*, 1971). Tu izvemo, da sta v Tuhlju na tri zvonove pritrkavala dva pritrkovalca, in sicer tako, da je prvi »s kembljem udarjal na dva zvona z notranje strani, a njegov pomočnik je udarjal na isti način ob tretji zvon« (Žganec 1971: 197). V Tuhlju naj bi pritrkavanje imenovali *trnačenje*²¹⁵ in poznali dve obliki: »za mrtve« in »paradno«, ki se izvaja ob večjih cerkvenih praznikih (prav tam).

Obliko igre na zvonove, imenovano *kampananje*, je v okolici Reke (Primorsko-goranska regija) raziskoval Krešimir Galin, vendar podrobnejših glasbenih ali kontekstualnih značilnosti *kampananja* ni vključil v študijo *Kampananje na Grobniščini* (1998). *Kampananje* definira kot specifičen način zvonjenja cerkvenih zvonov ob posebnih prilikah, ko se želi poudariti pomembnost cerkvene svečanosti ali posebno nevarnost, ki preti skupnosti. S tehničnega vidika poudarja, da se *kampananje* izvaja na poseben ritmičen način z neposrednim udarjanjem kemblja ob rob zvona. Izvedbo tu sicer pripisuje cerkovnikom, čeprav se tudi sam srečuje z večjimi skupinami izvajalcev, ki niso vedno cerkovniki.

Kampananje je naziv za tovrstno igro na zvonove v Istri,²¹⁶ v hrvaških virih pa najdemo še izraze *igranje sa zvonima* (otok Rab, Baška na otoku Krk), *slavljenje* (Dalmacija, Pučišče, Milna na otoku Brač), že omenjeno *trnačenje*, *zvonjenje na*

²¹⁴ Žganec (1950), str. 431.

²¹⁵ Z enakim izrazom označujejo pritrkavanje na Štajerskem.

²¹⁶ Enak izraz uporabljajo slovenski pritrkovalci v slovenski Istri in v zaledju Trsta.

klenk ali *zvonjenje za mrtve* (Hrvaško Zagorje), *klinkanje* (Vrhovac pri Ozlju), *radovat se* pa imenujejo pritrkavanje v Kolanu na Pagu. V hrvaških slovarjih 17. in 18. stoletja se pojavljajo nekateri nazivi za praznično zvonjenje, kot so *slaviti u zvone*, *klecati* ali *klenuti u zvone*, na podlagi katerih lahko sklepamo o njihovi pomenski sorodnosti z današnjimi oblikami igre na zvonove. O morebitni stari tradiciji muziciranja na zvonove na Hrvaškem pa bi lahko pričala podoba znotraj inicialke črke *E* rokopisnega brevirja iz 15. stoletja, na kateri redovnik s kembljema udarja ob oboda dveh zvonov (Galín 1998: 447–457). Menim pa, da na podlagi tovrstne upodobitve še ne bi bilo smiselno sklepati na obstoj prakse pritrkavanja na Hrvaškem v 15. stoletju, saj je bilo takšno upodabljanje pogosto v evropskem kontekstu (npr. številne iluminacije iz srednjega veka, ki prikazujejo kralja Davida pri igri na cimbele) in ni nujno prikazovalo dejanske situacije za posamezno območje (podobno je potrebna previdnost pri sklepanju na rabo glasbil v določenem območju glede na njihovo upodabljanje na cerkvenih freskah, saj so slikarji pogosto prihajali iz drugih evropskih krajev ali pa se morda le prilagajali slikarskim usmeritvam tistega časa).

V krajih in na otokih srednje Dalmacije izvajanje na zvonove pogosteje imenujejo *slavljenje*. Iz opisa običajev mesta Sepurin na otoku Prvić izvemo, kako je izgledalo tamkajšnje *slavljenje*:

»Ob rednih prazničnih mašah in ob nedeljah se je zvonilo s tremi zvonovi, za večje praznike in mlade nedelje pa se ob tem 'slavilo'. 'Slavljenje' se je izvajalo z vsemi tremi zvonovi, z mrtvim, velikim in malim, tako da je en človek z mrtvim zvonom dajal ritem, drugi pa, držeč v eni roki kembelj od velikega in v drugi od malega zvona, izmenično ritmično udarjal, kar bi, odvisno od znanja izvajalca, bilo posebno ugodje za ušesa. 'Slavilo' se je osem dni pred vsakim večjim praznikom« (Skroza 2008: 96).

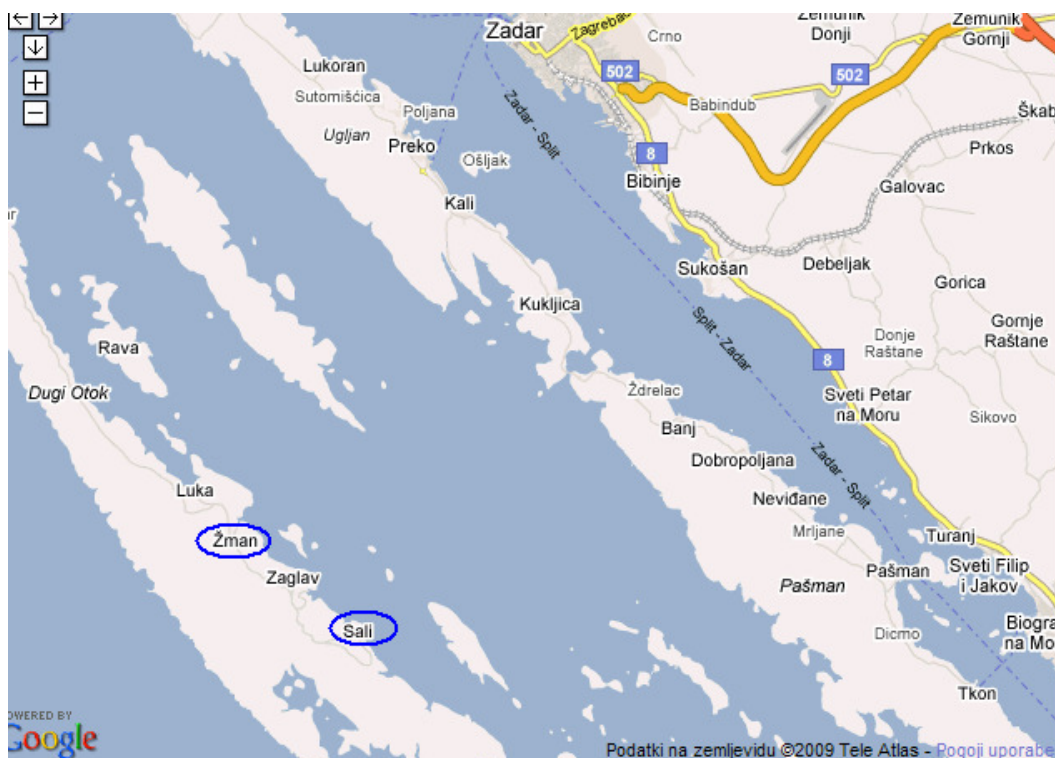
Z »ritmičnim pozvanjem, ki spominja na slovensko pritrkavanje« (Cvetko 1986: 134) se je ob praznovanju velikega šmarna v Velikem selu na otoku Visu srečal etnomuzikolog Igor Cvetko. Ob opisu poteka praznika podaja tudi sedem notnih primerov tamkajšnjega pritrkavanja. V vseh primerih izvaja en pritrkovec na dva

Pritrkavanje – nacionalna posebnost



Slika 26: Zemljevid krajev pritrkavanja v Primorsko-goranski regiji

(©) GoogleMaps



Slika 27: Zemljevid krajev pritrkavanja v Zadrski regiji

(©) GoogleMaps

V **Donjem Jelenju** so na dan svetega Mihovila (29. 9.), zavetnika tamkajšnje cerkve, pritrkavali na tri zvonove. Pritrkavanje imenujejo *kampananje*, tovrstno tradicijo pa naj bi po besedah pritrkovalcev poznali še v nekaterih okoliških krajih, med katerimi omenijo Grobnik, Cernik in Kukuljanovo. V Donjem Jelenju pritrkavajo petnajst minut pred prvim zvonjenjem, ki vabi vernike k maši (tj. eno uro pred mašo). Pritrkavajo za večje praznike, med katerimi omenijo farni praznik, veliko noč in praznik svetega rešnjega telesa. Nekoč so dan prej s pritrkavanjem tudi napovedovali praznik, vendar so navado opustili, saj so danes pritrkovalci ob 16. uri, ko bi morali pritrkavati, večinoma še v službah.

V skupini je pet pritrkovalcev in ker pritrkavajo istočasno le trije, se pri tem izmenjujejo. Pritrkovalci *kampanajo* na način, da vsak neposredno z roko drži za kembelj posameznega zvona in z njim udarja ob obod nepremičnega zvona. Izvajajo eno vižo, ki jo večkrat ponovijo, pri tem pa pritrkovalci večkrat zamenjajo vloge na zvonovih. Na večji in srednji zvon v osnovi izmenično izvajajo enakomerne udarce: na večji zvon v četrtinskem ritmu, na manjšega v osminkem, pri tem pa na najmanjši zvon vseskozi improvizirajo krajše ritmične motive. Struktura viže spominja na način pritrkavanja v Brenigu v Nemčiji, kjer se osnovna tema prav tako izvaja na večja zvonova, na manjšega pa prosto improvizirane ritmične obrazce, le da je tu improvizacija izrazitejša in ritmični obrazci bolj zapleteni. Prikazujem začetne takte primera tovrstnega pritrkavanja; ker pa pri izvajanju pogosto prihaja do sočasnih udarcev dveh zvonov, zaradi preglednosti izpisujem partituro v dveh sistemih:



Pritrkovalska viža, Donje Jelenje, 29. 10. 2006, Primorsko-goranska regija (Hrv.)

$\text{♩} = 126$

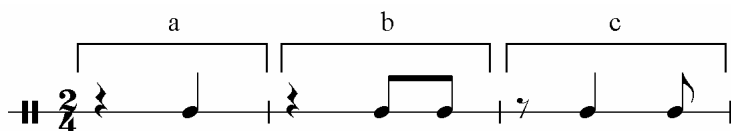
3. zvon

2. zvon

1. zvon

itd.

Na nekaterih mestih improvizira tudi pritrkovalec na drugi zvon in namesto enakomernih udarcev (a ali b) izvaja sinkopiran ritem (c):



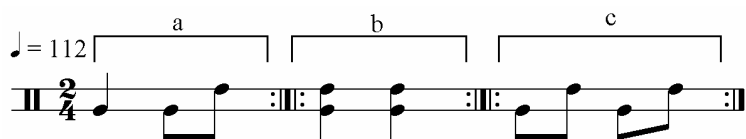
V **Kukuljanovem** so na dan zavetnika cerkve, svetega Frančiška Asiškega (4. 10.), pritrkavali trije pritrkovalci. Pritrkavanje prav tako imenujejo *kampananje*, pritrkovalci pa so *kampanari*. Časovni termin pritrkavanja je enak kot v Donjem Jelenju, takrat ko z zvonjenjem prvič vabijo k maši. Pritrkavajo ob večjih praznikih, za farni praznik, praznik svetega Antona, veliko noč, božič in novo leto. Vsi pritrkovalci so se *kampananja* naučili od starejših pritrkovalcev že kot otroci; v njihovih mladih letih je pritrkavalo veliko vaških otrok, danes pa pritrkavajo samo še trije. Repertoar so prevzeli od predhodnikov, pred leti pa so prvič dodali novo vižo, imenovano *Dva, dva, dva*. Pritrkovalci povedo, da imajo zamisel za novo vižo, katere pa še niso pritrkavali. Viže imenujejo *sonade*; imena za posamezne *sonade* pa odražajo značilnosti glasbene strukture; ta se deli na glavne udarce, odbijanje in gostenje, pri čemer ime označuje število glavnih udarcev (npr. dva) in odbijanja (npr. ena), kot v primeru viže *Dva, jedan*:

Dva, jedan, Kukuljanovo, 4. 10. 2006, Primorsko-goranska regija (Hrv.)



Pritrkovalci pravijo, da izvajajo šest različnih *sonad*, vendar se v glasbeni strukturi razlikujejo le tri; z menjavo vlog na zvonovih namreč z izvedbo iste viže ustvarijo drugačno zvočno podobo in na vprašanje, zakaj menjavajo vloge, odgovarjajo »zdaj bo povsem druga melodija« (Kukuljanovo 2006). Tako na primer pri viži *Dva, jedan*, ki je bila predstavljena v prejšnjem primeru, zamenjajo vloge vsi pritrkovalci:

Pritrkovalska viža, Sali, 1. 11. 2006, Zadrška regija (Hrv.)



V **Žmanu** pritrkavajo na enak način, eden pritrkovalec na dva zvonova. Pritrkovalec poudarja, da so tri »osnovne stvari potrebne za izvajanje: ritem, močne roke in posluš« (Žman 2006). Na začetku v svobodnem (rubatu) tempu izvede uvodne udarce na posamezna zvonova, nato pa sledi ponavljanje ritmično pestrejših obrazcev, pri čemer je število ponavljanja posameznih obrazcev poljubno:



Pritrkovalska viža, Žman, 1. 11. 2006, Zadrška regija (Hrv.)



8. 4. Primerjave in zaključki

Definicije, ki jih najdemo v znanstveni in strokovni literaturi treh držav, ki so bile vključene v raziskavo, igro na zvonove s tehničnega vidika opisujejo na enak način, zato lahko vse pojave poimenujemo s slovenskim izrazom pritrkavanje. Definicije sicer izključujejo način igranja s kladivi, ki je navzoč tako v slovenskem kot nemškem prostoru, čeravno v manjšem obsegu. Kadar koli je omenjen glasbeni vidik pritrkavanja, je poudarjen ritmični aspekt igre na zvonove, čeprav je posebno pri slovenskih in nemških primerih potrebno opozoriti na nekatere primere melodično strukturiranih viž. Posnemanje melodičnih predlog je vezano na število zvonov v zvoniku; to pa tudi pojasnjuje, zakaj do tendenc po melodičnem muziciranju na zvonove ne prihaja pri hrvaškem pritrkavanju. Na hrvaških območjih, kjer sem beležila pritrkavanje, namreč nisem zasledila zvonila, ki bi imel več kot tri zvonove. Iz spodnje tabele so razvidne razlike in podobnosti med nekaterimi najbolj značilnimi tehničnimi, glasbenimi in kontekstualnimi vidiki pritrkavanja v posameznih državah:

Država	Poimenovanje	Tehnika izvajanja	Kontekst izvajanja	Glasbene strukture	Razmerje med pritrkovalci in številom zvonov
Slovenija	<i>pritrkavanje</i>	<ul style="list-style-type: none"> - neposredno ročno udarjanje s kembljem ob obod zvona - vzvodi iz vrvi in verig, preko katerih kembelj udarja ob obod zvona - udarjanje s kladivi ob zunanji obod zvona 	<ul style="list-style-type: none"> - cerkveni: večji cerkveni prazniki skozi vse leto, žegnanja, obhajila, birme, poroke (poroke pritrkovalcev ali jubilejne poroke), pogrebi pritrkovalcev - posvetni: državni prazniki, tekmovanja, koncerti, srečanja pritrkovalcev 	<ul style="list-style-type: none"> - ohranjanje tradicionalnih glasbenih struktur - ustvarjanje novih viž 	<ul style="list-style-type: none"> - vsak pritrkovalec izvaja na svoj zvon - en pritrkovalec izvaja na dva, tri ali štiri zvonove
Nemčija	<i>das Beiern, der Bammschlagen</i>	<ul style="list-style-type: none"> - neposredno ročno udarjanje s kembljem ob obod zvona - vzvodi iz vrvi in verig, preko katerih kembelj udarja ob obod zvona - izvajanje preko klaviature - udarjanje s kladivi ob zunanji obod zvona 	<ul style="list-style-type: none"> - cerkveni: večji cerkveni prazniki (predvsem od velike noči do binkošti), obhajila, birme, poroke (poroke pritrkovalcev ali jubilejne poroke), pogrebi pritrkovalcev - posvetni: novo leto, krajevni prazniki, srečanja pritrkovalcev 	<ul style="list-style-type: none"> - ohranjanje tradicionalnih glasbenih struktur - ustvarjanje novih viž 	<ul style="list-style-type: none"> - vsak pritrkovalec izvaja na svoj zvon - eden pritrkovalec izvaja na dva, tri ali pet zvonov
Hrvaška	<i>kampananje, luncijanje, slavljenje</i>	<ul style="list-style-type: none"> - neposredno ročno udarjanje s kembljem ob obod zvona 	<ul style="list-style-type: none"> - cerkveni: večji cerkveni prazniki 	<ul style="list-style-type: none"> - ohranjanje tradicionalnih glasbenih struktur - ustvarjanje novih viž (redko) 	<ul style="list-style-type: none"> - vsak pritrkovalec izvaja na svoj zvon - en pritrkovalec izvaja na dva zvonova

Tabela 11: primerjava slovenskega, nemškega in hrvaškega pritrkavanja

Na podlagi primerjave lahko zaključimo, da imajo vse tri dežele zelo podobne kontekstualne, izvajalske in glasbenovsebinske značilnosti, le da na Hrvaškem pri pritrkavanju nekateri aspekti niso vključeni. V Nemčiji in v Sloveniji pri izvajanju najpogosteje uporabljajo vzvode, ki lajšajo prenos teže pri udarcu kemblja ob obod zvona; pogosto je tudi neposredno izvajanje s kembljem ob obod zvona, redkeje pa so v rabi kladiva; nekatere skupine v Nemčiji uporabljajo izpopolnjeno vzvodno tehniko, pri kateri so žice napeljane do preproste klaviature (kadar en pritrkovalec upravlja z več kot štirimi zvonovi). Na Hrvaškem so v vseh primerih pritrkavali z neposrednim udarjanjem kemblja ob obod zvona, čeprav zaradi slabše raziskanosti pojava v tej deželi, ne izključujem tudi uporabe vzvodnih tehnik, predvsem kjer je potrebno upravljanje z večjim številom zvonov ali pri bolj nedostopnih postavitvah zvonov v zvoniku.

V vseh treh državah je pritrkavanje v prvi vrsti namenjeno obeleževanju večjih cerkvenih praznikov, le na Hrvaškem je omenjena tudi funkcija pritrkavanja v primeru smrti (Tuhelj) in kot opozorila pred nevarnostjo (v definiciji *kampananja* Krešimirja Galina). Aktivnejše pritrkovalske skupine v Sloveniji navadno pritrkavajo tudi ob manjših cerkvenih praznikih, predvsem pa skozi celo leto (razen v adventnem času pred božičem in postnem času pred veliko nočjo), medtem ko je v Nemčiji najpogostejši čas pritrkavanja od velike noči do praznika svetega rešnjega telesa ali binkošti. V obeh državah se s pritrkavanjem obeležuje tudi farne praznike in nekatere druge priložnosti, kot so birma, obhajilo, jubilejne poroke ipd. Posebnost v Sloveniji je obeleževanje nekaterih državnih praznikov, kot so dan samostojnosti ali dan državnosti, medtem ko se v obeh državah pritrkava za novo leto. Pritrkavanje na Hrvaškem je namenjeno izključno obeleževanju večjih cerkvenih praznikov in se izvaja le nekajkrat na leto.²¹⁸ V Sloveniji imamo že precej dolgo tradicijo organiziranja pritrkovalskih srečanj in tekmovanj, v zadnjem času tudi šolanj. V Nemčiji se pritrkavanje v tovrstnem kontekstu pojavlja redkeje (le nekaj srečanj), medtem ko na Hrvaškem takih primerov nisem zasledila. Pogostost priložnosti za

²¹⁸ Tudi vloga nosilca in prostor pritrkavanja v funkciji cerkvenega obredja je ponekod na Hrvaškem nekoliko drugačna: medtem ko je v Nemčiji, v Sloveniji ter v nekaterih primerih na Hrvaškem pritrkavanje izključno domena glasbenikov – pritrkovalcev, katerih vloga je v okviru obreda natančno določena, pa so mi na otokih Lastovo in Premuda povedali, da *luncijajo* ali *slavijo* naključni otroci in sicer na način, ki ne vsebuje organiziracije glasbenih struktur. Pritrkavanje v tem primeru nima glasbene funkcije, temveč je le zvočna spremljava v širšem kontekstu določenega cerkvenega obreda.

pritrkavanje, ki je v Sloveniji številnejše, zagotovo vpliva na organiziranost skupine, ohranjanje tradicije pritrkavanja, nastajanje sprememb v glasbeni podobi in funkciji dejavnosti in na splošno, na inovatovnost v glasbeni dejavnosti.

Razlike so tudi v časovnih terminih pritrkavanja. Ponekod na Hrvaškem in v Nemčiji pritrkavajo pred prvim vabljenjem k maši (ko eno uro pred obredom zazvonijo vsi cerkveni zvonovi), medtem ko pri nas pritrkavajo pogosteje v času neposredno pred obredom (cca. 20 minut prej). Slovenski pritrkovalci pritrkavajo tudi po obredu, kar v Nemčiji in na Hrvaškem ni v navadi, čas pritrkavanja po obredu pa je pogosto manj omejen in ga pritrkovalci prilagodijo lastnim potrebam po glasbenem izražanju. Pritrkavanje dan pred praznikom je navada slovenskih in nemških pritrkovalcev, na Hrvaškem z *luncijanjem* naznanjajo praznik že nekaj dni prej (po večernem zvonjenju *avemarije*), število dni pa je odvisno od pomembnosti praznika in tega, kateri dan v tednu je praznični dan (najpogosteje osem dni pred praznikom).

Slovenske pritrkovalske viže imajo večinoma kompleksnejšo oblikovno strukturo, predvsem kadar so toni pritrkovalske viže razdeljeni na glavne in stranske vloge – v primerih tehnike sinhronizacije. Kadar pritrkava en pritrkovalec na tri zvonove, lahko tako pri nemškem, kot pri slovenskem pritrkavanju opazimo, da delo s tematskimi enotami (čeprav bi bilo možno) ni oblikovano na enak način kot pri skupinskem pritrkavanju; vloge se najpogosteje delijo le na dva dela: osnovni udarci (izvajani na en ali dva zvonova) in okrasni toni (izvajani na enega ali dva zvonova) in v teh primerih ne prihaja do menjave vlog med zvonovi. Najpogostejši oblikovni postopek je variiranje osnovne tematske enote na tak način, da so posamezni toni okrašeni s krajšimi tonskimi vrednostmi ali pa je njihova vrednost podaljšana. Kot je že ugotovljeno na primerih slovenskega pritrkavanja, je v primerih, kjer posameznik upravlja dva ali več zvonov, uporabljenih veliko manj oblikovnih postopkov kot pri skupinskem muziciranju. Čeprav ravno individualnost omogoča oziroma ponuja vse možnosti za prosto preoblikovanje glasbene viže in improvizacijo, je na primerih pritrkavanja posameznikov vidno, da ta 'svoboda' pogosto ni izkoriščena. Tako ima večina pritrkovalskih viž, ki sem jih imela priložnost slišati v Porenju, trdno strukturirano obliko, ki se ob ponovitvah ne spreminja. Nasprotno je pri nekaterih primerih *luncijanja* na Hrvaškem, saj se v primerih pritrkavanja na dva zvonova

pritrkovalci ne držijo vnaprej določene oblikovne strukture viže, temveč celotna viža temelji na prosti kombinaciji treh ali štirih motivov. Enako ima pri *kampananju* v Donjem Jelenju pritrkovalec na najmanjši zvon popolno svobodo pri izbiri kratkih motivov (čeprav je vključen v skupinsko igro treh pritrkovalcev) in je kombinacija le-teh neodvisna od ritmične osnove, izvajane na oba večja zvonova.

Naj se navežem še na zadnji stolpec v razpredelnici, ki vsebuje najpomembnejšo razliko med vsemi tremi načini izvajanja: v Nemčiji in na Hrvaškem je pogostejši način izvajanja posameznika na več zvonov, medtem ko je tehnika sinhronizacije in s tem povezano enakovredno razmerje števila pritrkovalcev do števila zvonov v Sloveniji najpogostejša praksa. V Nemčiji in na Hrvaškem (razen v kraju Kukuljanovo) zasledimo, da tudi v primerih, ko je število pritrkovalcev veliko oziroma vsaj tolikšno, kot je število zvonov, eden izmed pritrkovalcev izvaja na najmanj dva zvonova. Izvajalci se po določenem času menjavajo, medtem ko v Sloveniji, v primerih tako številčne zasedbe, pritrkovalci najpogosteje primejo vsak za svoj kembelj ter pritrkavajo v načinu sinhronizirane skupinske igre.

SKLEP

Cilj doktorske disertacije je bil osvetliti pritrkavanje z glasbenovsebinskega in kontekstualnega vidika, ga umestiti v procese glasbene ustvarjalnosti in mu določiti mesto v zgodovinskem in prostorskem kontekstu evropske igre na zvonove. Disertacija je vsebinsko široko zastavljena zaradi nezadostne raziskanosti pojava in nasploh zaradi ne vključevanja pritrkavanja v etnomuzikološke raziskave vplivov kulturnih in družbenih pojavov na slovensko ljudsko glasbo. Ker pritrkavanje v slovenskem prostoru tudi z znanstvenega stališča še ni bilo obravnavano, je bila potrebna celovita študija pojava, v kateri sem se oprla predvsem na lastno terensko izkustvo, v interpretacijo pojava pa vključila literaturo širšega področja, ki obravnava sorodne pojave v slovenskem in mednarodnem glasbenem prostoru. Rezultati, ki jih predstavljam v nalogi, so na eni strani odgovorili na nekatera vprašanja, ki sem si jih zadala pred začetkom raziskovanja, po drugi strani pa odgovorili tudi na nekatera nova vprašanja, ki so se odpirala tekom raziskave in so usmerjala moje nadaljnje delo.

Disertacija je umestila pritrkavanje v zgodovinski kontekst evropskega muziciranja na zvonove, katerega tradicija je stara skoraj poldrugo tisočletje. Prvotno muziciranje na majhne zvonove šele v 14. stoletju bolj množično zamenjajo večji zvonovi, ki so jih nameščali v zvonovom namenjene prostore – zvonike, iz tega obdobja pa so tudi najstarejši ohranjeni zvonovi v Sloveniji. Pomembni viri za zgodovinsko umestitev pritrkavanja so podatki o potujočih in kasneje stalnih zvonarjih, ki so delovali na Slovenskem, redki ohranjeni zvonovi in podatki o starosti zvonikov slovenskih cerkva, iz česar lahko sklepamo na množično rabo zvonjenja pri nas v 17. stoletju. Na podlagi trdnih virov pa lahko pritrkavanje umestimo šele v 19. stoletje. Srednjeveški pisni in slikovni viri navajajo, da je bilo izvajanje na zvonove s kladivi ali kembli nekoč povsem običajna oblika igre na zvonove, ki je služila v signalizacijske namene in je bila morda v zvočnem vsakdanu ljudi celo pogostejša kot zvonjenje. Zaradi potrebe po raznoliki zvočni signalizaciji so posamezniki pričeli na zvonove muzicirati, s čimer se je zvočna sporočilnost zvonov povečala. Kdaj je

tovrstna igra na zvonove prešla v rabo za naznanjanje prazničnega razpoloženja ob cerkvenih praznikih, ni znano. Sklepamo lahko le, da se je z avtomatizacijo bitja ure v mestnem okolju umaknila na podeželje, v mestnem okolju pa ohranila predvsem v obliki z muzikalnega in tehničnega vidika najbolj izpopolnjene variante – kariljona.

Ugotavljam, da je ekonomski dejavnik odločilen za pojav različnih tehnik izvajanja v evropskem prostoru; premožnejše (najpogosteje mestne) cerkve so imele možnost nakupa večjega števila zvonov ter mehanizma zanje in s tem posledično možnost tovrstnega razvoja muziciranja, medtem ko so podeželski glasbeniki zaradi slabših ekonomskih pogojev iznašli svojevrstne načine muziciranja na manjše število zvonov. Glasbena analiza primerov pritrkavanja v Sloveniji, Nemčiji in na Hrvaškem pa prikazuje, da število zvonov, ki jih imajo izvajalci na razpolago, bistveno vpliva tudi na glasbeni izraz pritrkavanja. Ta je v primeru večjega števila zvonov melodični, drugače ritmični. Čeprav so v slovenskih cerkvah povprečno trije zvonovi, pa lahko v primeru štirih ali petih zvonov zasledimo podobno težnjo po melodičnem glasbenem izražanju, drugače pa pritrkavanje v prvi vrsti velja za ritmično muziciranje na zvonove.

Ker so v slovenskem prostoru poleg najpogostejše tehnike igranja s kembljem ob obod nepremičnega zvona navzoče tudi nekatere druge oblike glasbenega izraza, ki v preteklih definicijah niso bile upoštevane, postavljam novo definiranje pojava, ki vključuje tudi pritrkavanje z nihajočim zvonom in pritrkavanje s kladivi. Slednje je sicer v evropskem prostoru zabeleženo že v poznem srednjem veku, vendar je kasneje izginilo, medtem ko bi pri nas lahko bilo posledica odvzetih zvonov v vojne namene. Pritrkovalci namreč z izvajanjem z udarci s kladivi na različnih mestih posameznega zvona proizvajajo različne tone in tako nadomeščajo 'odvzete tone' oziroma 'odvzete zvonove'. Na tem mestu pa se pojavi dilema, saj je način izvajanja s kladivi z etnomuzikološkega vidika zelo zanimiva praksa, ki bi bila vredna spodbude in ohranjanja, z zvonoslovnega vidika pa je sporna in bi jo bilo potrebno zavračati; zaradi nje namreč počasi marsikateri zvon (ki ima lahko poleg cenovne, tudi izjemno zgodovinsko vrednost).

Na podlagi glasbene analize ugotavljam, da so nekatere pritrkovalske viže na področju celotne Slovenije glasbenostrukturno dokaj enotne, zato jih je mogoče razvrstiti v naslednje skupine: glede na vloge posameznih tonov v viži, število zvonov, tehnične načine izvedbe in število izvajalcev v razmerju do števila zvonov. Pri tem pa v disertaciji ne zanemarjam izjem, ki se z vidika glasbene strukture pritrkovalskih viž (ki so pogojene s tehniko pritrkavanja) pojavljajo v nekaterih pokrajinah, kot so Štajerska, Koroška in Benečija. Enotnost nekaterih glasbenih struktur pritrkovalskih viž ali, širše, enotnost glasbenega sistema pritrkavanja na območju celotne Slovenije ne preseneča toliko, če upoštevamo današnjo glasbenokomunikacijsko pretočnost med pritrkovalci. Toliko bolj pa preseneča, da tudi skupine, ki po pričevanju še danes (slišno) ne poznajo tradicije pritrkavanja drugih skupin, podobno strukturirajo viže, zanimivi pa so tudi nekateri primeri enako strukturiranih viž v širšem evropskem prostoru.

K razumevanju strukture tematske enote je veliko pripomoglo tudi upoštevanje številčnega poimenovanja viž. Na podlagi tovrstnega poimenovanja sem odkrila zakonitosti osnovne strukture viže kot tudi nadaljnjega oblikovanja posamezne viže. Neupoštevanje nosilčeve miselne organizacije glasbenih sistemov bi namreč v več primerih prineslo drugačne rezultate. Izkazalo se je, da številčno poimenovanje najpogosteje označuje število glavnih udarcev v viži, v nekaterih primerih število dob v viži, pridevnik, ki stoji poleg osnovnega poimenovanja (npr. *Šestica naokoli*, *Petka s taktom*, *Škofova počasna*, *Ta gosta u sedem*, *U ena mešana z ustavljanjem*) pa razkrije tudi druge oblikovne ali interpretativne karakteristike viže. V primerih tehnike sinhronizacije je najbolj navzoče strogo sledenje oblikovnim sistemom viže, saj skupinska igra onemogoča posameznikovo odstopanje od ustaljene oblike. Dopuščene so le manjše variacije, kot so npr. izpuščanje udarcev na nekaterih mestih ali dvakratna ali trikratna (tj. triole) ponovitev osnovnega udarca. Rezultati analize primerov, kjer je opazovano razmerje med številom pritrkovalcev in številom zvonov, kažejo na to, da je improvizacija pogostejša takrat, ko posameznik upravlja več zvonov hkrati. Vendar pa tudi v teh primerih večina pritrkovalcev sledi osnovni strukturi viže in pri (nedoslednih) ponovitvah le delno improvizira z dodajanjem ali izpuščanjem posameznih tonov.

V kontekstualnem delu disertacije z obravnavanimi primeri organiziranega delovanja pritrkavanja potrjujem prvo zastavljeno hipotezo, v kateri trdim, da je kompleksnost strukturnih in oblikovnih parametrov pritrkovalskih viž povezana s spremenjenim družbenim kontekstom dejavnosti. Izkazalo se je, da je pri pritrkavanju dinamika glasbenih sprememb manjša v religioznem kontekstu. To razlagam s tega vidika, da se glasba oziroma pritrkavanje v obredni funkciji počasneje spreminja, saj je tudi cerkveni kontekst manj podvržen spremembam. Nastanek nekaterih vidnejših glasbenih sprememb spodbudi šele interakcija pritrkavanja s posvetno sfero, ki je opazna v zadnjih dveh desetletjih ter sprememba funkcije pritrkavanja iz obredne v performativno. Ugotavljam, da spremembe niso radikalne, saj glasbeni sistem ohranja kontinuiteto s 'starim' sistemom, pa vendar opazne in dovolj močne, da vplivajo na nosilčeve koncepte o 'pravi' glasbeni podobi pritrkavanja.

V disertaciji opredeljujem ključne dejavnike, ki so vplivali na procese glasbenih sprememb v sistemu in komunikaciji in izpostavljam odnos posameznih nosilcev do lastne aktivnosti, pri tem pa ugotavljam, da so prav posamezniki ključni za spremembe v tradiciji. Poleg sprememb funkcijske dimenzije pritrkavanja je pospešilo inovativnost in glasbeno ustvarjalnost posameznikov tudi institucionaliziranje procesov glasbenega prenosa (v obliki pritrkovalskih šol, srečanj, tekmovanj in notnih izdaj). Osvetlitev procesov oblikovanja organiziranega delovanja pritrkavanja v javni sferi pa prikazuje tudi, da so spremembe, ki se pričnejo sprva kot inovacije pri posamezniku, z družbeno sprejetostjo kasneje postale del kulturne celote.

Tudi poudarjanje pomena posameznika kot glasbenega ustvarjalca v določeni kulturi prispeva k vidnejši dinamiki sprememb na glasbenem področju. Tekmovanja, šole, srečanja, predstavljanje dejavnosti na spletu, objave dosežkov v medijih in objave notnih izdaj so bistveni elementi, ki spodbujajo pritrkovalca, da se na svojem področju venomer dokazuje, tekmuje in izstopa iz okolice in s tem z glasbenega vidika odstopa od vsakdana – tradicijskih glasbenih oblik. Tako svoje glasbeno znanje (pogosto pridobljeno tudi s formalno glasbeno izobrazbo) in sposobnosti izraža z ustvarjanjem novih, oblikovno kompleksnejših pritrkovalskih viž in z vključevanjem inovacij v obstoječe glasbene oblike; na ta način sprva vpliva na

aktivnost ostalih članov svoje skupine in kasneje na širšo družbeno percepcijo podobe pritrkovalske glasbe.

Z ustvarjalnostjo, performativnostjo in sodobnimi potrebami po kompleksnejšem glasbenem izrazu sta povezana tudi nastanek in razvoj pisnega prenosa pritrkovalske tradicije. Kot vzroki, da so pritrkovalci v zadnjem stoletju razvili različne, pritrkovalski glasbi prilagojene zapise, so se izkazali predvsem: arhiviranje lastnega gradiva, njegova objava, glasbena komunikacija in potreba po spominskem pripomočku pri glasbenem izvajanju. Znakovni kodi teh zapisov so prevzeti iz drugih komunikacijskih sistemov, kot sta jezikovni in grafični sistem. Vendar pa ti zapisi navadno zadostujejo le osnovnemu prikazu zvočne podobe pritrkovalske viže, zato moramo za njegovo boljše razumevanje nujno poznati zakonitosti ustne tradicije, ki jo na mestih, kjer je pisna pomanjkljiva, dekodira. V zadnjih letih so v pritrkovalskih šolah uvedli poučevanje in rabo zahodnega notacijskega sistema ter pričeli s poučevanjem glasbenoteoretičnih zakonitosti zahodne glasbe. Pojav označujem kot rezultat potrebe po širšem razumevanju glasbenih zakonitosti in prizadevanju po enakovrednem obravnavanju pritrkovanja v okvirih izobraževalnega sistema zahodne umetne glasbe. Uporabo kompleksnejših zapisov pritrkovalskih viž, ki vključuje tudi interpretacijske oznake, pa opažam tudi pri nekaterih posameznih ustvarjalcih.

Na podlagi socialne dimenzije glasbenega prenosa lahko trdimo, da je starost otrok ob začetku učenja pritrkovanja vedno nižja, spreminja pa se tudi spolna struktura pritrkovalcev, saj so v dejavnost (sicer še vedno v manjšini) vključena tudi dekleta. Tovrstni preobrat se je zgodil zaradi fizične dostopnosti dejavnosti šibkejšim, kot so otroci in dekleta. Pritrkovanje je olajšano zaradi sistema novejših kembljev (pregibni kemblji), pri katerih je teža kemblja manjša ali zaradi izpopolnjenih vzvodnih sistemov, ki manjšajo prenos teže kemblja pri njegovem udarcu ob obod zvona. Dodatni razlog so spremembe družbenih norm in spodbujanje enakopravnega vključevanja otrok in žensk na družbenem in kulturnem področju. V disertaciji pa z izpostavitvijo primera pritrkovalke iz Smlednika odkrivam, da je javnost kljub (uradni) politiki enakopravnosti, potrebovala veliko več časa, da je sprejela žensko v novi vlogi – vlogi pritrkovalke. Ženske so morale zaradi dominacije moških v javnem družbenem življenju za pridobitev javnega priznanja skupnosti, v primerih,

kot je udejstvovanje na glasbenoinštrumentalnem področju, vložiti več truda. Ker je pritrkovalkino udejstvovanje potekalo nevidno očem javnosti (v zvoniku) in izključno znotraj lokalne skupnosti, prepoznavam navzočnost koncepta časti in sramu, pri katerem je za moškega častno opravilo, kot je pritrkavanje, za žensko veljalo za sramotno. Pritrkovalka je imela možnost pritrkavanja le zaradi zapolnjevanja zvočne vrzeli, ki je nastala v obdobju po drugi svetovni vojni, ko so v vasi moški dejavnost opustili. Prav to pa se je izkazalo kot ključno pri ohranitvi kontinuitete tradicije pritrkavanja v Smledniku. Z interpretacijo pritrkovalkine pripovedi izpostavljam najvidnejše vzroke za to, da ženske v pritrkovalski dejavnosti in tudi širše na področju slovenske ljudske instrumentalne glasbe niso bile aktivne. Ti so: kontrola v družini, kontrola vaške skupnosti, dominacija moških v okviru cerkvene skupnosti, spolna delitev vlog, sindrom časti in sramu ter sindrom skromnosti. Nevidnost žensk pa poleg na družbenih temelji tudi na etnomuzikoloških kanonih, ki so v svoji zgodovini pogosto izključevali zanimanje za obstoj žensk instrumentalistk.

Prepričanje o pritrkavanju kot slovenski posebnosti v strokovni, znanstveni in širši javnosti je bilo povod za preverjanje tovrstne trditve in je pripeljalo do presenetljivih rezultatov. Z obravnavo praks igre na zvonove v evropskem prostoru zavračam tovrsten, v slovenskem prostoru že vzpostavljen 'mit'. Že samo s primerjavo različnih definiranj izvajanja na zvonove v Evropi prihajam do sklepa, da lahko z izrazom pritrkavanje označujemo številne glasbene prakse igranja na zvonove v Evropi, tudi tiste, ki so 'slovenskemu' pritrkavanju sorodne le na tehnični in ne glasbeni ravni (npr. ruski *zvon*). Tako ugotavljam, da slovenskega izraza pritrkavanje ne moremo aplicirati le na pojav, ki je navzoč v Sloveniji, obratno pa izraze, ki označujejo pritrkavanje v drugih kulturah (*das Beiern*, *kampananje*, ipd.), lahko apliciramo na pojav v Sloveniji. Tovrstno odločitev podpira tudi dejstvo, da so to nekateri avtorji že storili in z nacionalnimi izrazi, kot so *das Beiern* ali *chiming*, ki označujejo njihove regionalne tehnike igre na zvonove, označujejo in uvrščajo v te okvire tudi sorodne tehnike izvajanja na zvonove drugih držav; Alois Döring tako v okviru glasbene prakse *das Beiern* uvrsti tudi slovensko pritrkavanje. Do potrditve obstoja pritrkavanja v drugih deželah pa sem prišla tudi s terenskim delom v Nemčiji in na Hrvaškem. S podrobno glasbeno in delno kontekstualno obravnavo primerov

sem se prepričala, da gre v obeh državah za enak pojav. Poudarjam tudi, da je pritrkavanju na Slovenskem neprimerno določevati prototipno podobo v smislu sinhronizacijske tehnike (ki je v drugih državah redkejša ali pa je ne poznajo) in tako promovirati unikatnost pritrkavanja na Slovenskem (tovrstne izjave so bile v javnosti že navzoče). Glasbena praksa pritrkavanja je namreč zelo raznovrsten pojav, v katerega moramo vključevati tudi številne variante znotraj slovenskega prostora, ki se med seboj razlikujejo tako v tehnikah izvajanja kot tudi glasbeni podobi pritrkovalskih viž.

Drugo hipotezo, ki pravi, da na enake glasbene pojave v sosednjih državah (Hrvaška) vpliva bližina kulturnih prostorov, zgodovinskih in političnih okoliščin, medtem ko gre vzrok za obstoj pritrkavanja v geografsko bolj oddaljenih prostorih (Nemčija) iskati v pojavu univerzalnosti glasbenokomunikacijskih praks, potrjujem le delno. V to, da se je pritrkavanje razvijalo neodvisno v dveh relativno geografsko bolj oddaljenih območjih, kot sta Slovenija in Nemčija, me je sprva napeljevalo dejstvo, da v vmesnem prostoru (v Avstriji in večjem delu Nemčije) prakse pritrkavanja nisem zasledila. Vendar pa ugotavljam, da čeprav je hrvaški prostor geografsko bližje slovenskemu in so kulturna prepletanja zaradi zgodovinskih okoliščin bolj očitna, tudi nemškega prostora ne moremo obravnavati kot kulturno oddaljenega. Zgodovinske okoliščine ga namreč v nekaterih pogledih umeščajo v prostor, ki ima s slovenskim skupno kulturno, torej tudi glasbeno zgodovino. Eden izmed elementov, ki bi bil lahko osnova za preplet pritrkovalskih praks slovenskega in nemškega okolja, je »slovensko božjepotništvo« (Stabej 1965) ali romanja v Porenje, ki je sicer najmočnejše središče pritrkovalske prakse v Nemčiji. Porenje je bilo namreč kar šest stoletij eno izmed osrednjih evropskih romarskih središč (Aachen, Köln, Körnelimünster, Trier), kamor so Slovenci množično romali. Ker so številni romarji na takih potovanjih ostajali tudi po več mesecev ali pa so se v Porenju celo stalno naselili, lahko sklepamo na obojestranske kulturne vplive, ki vključujejo tudi pritrkavanje. Na vprašanje, ali so Nemci prevzeli pritrkovalsko prakso od Slovencev ali obratno, pa brez dodatne obravnave zgodovinskih virov (če sploh obstajajo) ne moremo odgovoriti.

Razlog, da je nemško tehniko pritrkavanja *das Beiern* bolj smiselno razumeti kot pojav, ki je obstajal vzporedno z drugimi pojavi pritrkavanja v evropskem prostoru, je obstoj pritrkovalskih praks na širšem območju severne in osrednje Evrope. Percival Price navaja dokaze o izvajanju na zvonove s kladivi iz obdobja srednjega veka za nekatere kraje v Franciji, Angliji in Belgiji. Sklepamo lahko tudi, da je pritrkovalska praksa v Porenju (s tehničnega vidika) tako vmesna razvojna stopnja med igranjem na zvonove s kladivi in izvajanjem na zvonove na klaviaturo. Slednje je namreč danes pogosta praksa na Nizozemskem, v Franciji, Belgiji, Švici, na Švedskem, Danskem in najverjetneje še v katerih državah.

S terensko raziskavo sem potrdila obstoj pritrkavanja na Hrvaškem na območjih v bližini slovenske meje in v Dalmaciji, dodatne raziskave pa bi izoblikovale jasnejšo sliko o morebitni razširjenosti prakse tudi v drugih predelih države. Pomanjkanje zgodovinskih virov nam sicer onemogoča postavljanje trdnih sklepov, vendar menim, da bi bilo na podlagi današnje situacije neprimerno trditi tudi, da so posamezni primeri *trnačenja* in *kampananja* v krajih na Hrvaškem, ki so v bližini slovenske meje (Tuhelj, Kukuljanovo, Donje Jelenje), rezultat »posnemanja slovenskega trijančenja« (Kumer 1983: 180), saj kulturnega prostora ne moremo 'ukleščiti' v politične meje, ga opredeljevati s teritorijem in mu dodeljevati nacionalnih oznak. Poleg tega pa se je sorodnost glasbenega strukturiranja pritrkovalske viže z načini, poznanimi v Sloveniji, izkazala le v primeru pritrkavanja v Kukuljanovem.

S primerjavo izpostavljam pomen previdnosti pri prenašanih zaključkih o unikatnosti, avtentičnosti in čistosti določenih segmentov kulture posameznega naroda, saj lahko s tem nek pojav postane bolj žrtev kulturne aspiracije kot družbena realnost. Dopuščajmo možnost obstoja in razširjenosti sorodnih kulturnih pojavov kjerkoli v svetu, bodisi da so nastali in se spreminjali neodvisno drug od drugega kot posledica splošnih zakonitosti, ki vladajo v človeški družbi, ali pa so rezultat medkulturnih vplivov in stikov različnih narodov in kultur. Menim, da lahko primere hrvaškega *kampananja*, *luncijanja* in nemškega *das Beiern* le dodamo pritrkovalskemu mozaiku in raziskujemo številne izrazne možnosti, ki so jih razvili glasbeniki. Pričujoča obravnava pritrkavanja v Nemčiji in na Hrvaškem je temelj za

nadaljnje raziskave pritrkavanja na zvonove v evropskem kontekstu; za boljše razumevanje posameznih specifik pa je nujno povezovanje in sodelovanje z raziskovalci ostalih držav, s čimer bi se združila spoznanja in ustvarila skupna kulturna zgodovina o načinih rabe zvonov v evropskem kontekstu.

Naj ob zaključku doktorske disertacije izpostavim ugotovitev, ki jo na podlagi spoznanj o pritrkavanju v evropskem prostoru apliciram na prihodnost pritrkavanja v slovenskem prostoru. Pritrkavanje je v Sloveniji z glasbenoustvarjalnega vidika doseglo visoko raven. Proces je bil spodbujen prav zaradi močne medsebojne glasbene komunikacije pritrkovalcev, dobre organiziranosti prakse in s tem povezanim prehodom funkcije pritrkavanja iz obredne v performativno. Ob nadaljevanju tovrstnih procesov pa lahko pričakujemo, da bosta ravni umetnega in ljudskega v pritrkavanju v prihodnosti vedno bolj prepleteni.

VIRI IN LITERATURA

Adlešič, Miroslav

1964 *Svet zvoka in glasbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Ambrožič, Matjaž

1993 Zvonarstvo na Slovenskem. V: *Acta Ecclesiastica Sloveniae*, št. 15.
Ljubljana: Inštitut za zgodovino Cerkve pri Teološki fakulteti Univerze v
Ljubljani.

2000 Zgodovina zvonov. V: *Pritrkovalski krožek slovenskih bogoslovcev*.

–2006 Bogoslovno semenišče Ljubljana. Dostopno na <http://www.rkc.si/semenisce-lj/main.htm?page=dejavnosti/pritrkovalski.htm>, citirano 1. 2. 2005.

2008 Zvočni zapis pogovora z Matjažem Ambrožičem. Arhiv GNI ZRC SAZU, Ljubljana, 2. 6. 2008, Gor.

Anttonen, Pertti J.

2004 *Tradition Through Modernity. Postmodernism and the Nation-State in Folklorescholarship*. Helsinki: Finnish Literature Society.

Aubert, Laurent

1988 *The Music of the Other. New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Burlington: Ashgate Publishing.

Baralić, Maja

1982 *Interpretacija ezana u Bosni i Hercegovini* (diplomsko delo). Sarajevo: Muzička akademija.

Barbarossa, Cristina

2006 *Campane e campanari nella Liguria di levante*. Chiavari: Grafica Piemme.

Bartmann, Manfred

- 1991 *Das Beiern der Glocken in der Grafschaft Bentheim, Denekamp (NL) und Ostfriesland. Bewegung und Klang.* Ludwigsburg: Philipp Verlag.
- 2004 Das Glockenschlagen auf El Hierro als integrierter Bestandteil der inseltypischen Prozessionsmusik. V: *Studia instrumentorum musicae popularis XII*, str. 109–124.

Barz, Gregory in Timothy J. Cooley (ur.)

- 1997 *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology.* Oxford, New York: Oxford University Press.

Baš, Angelos

- 2004 *Slovenski etnološki leksikon.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

Béhague, Gerard Henri

- 1992 Music Performance. V: Bauman, Richard (ur.). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook.* New York: Oxford University Press.

Bent, Ian, David W. Hughes, Robert C. Provine, Richard Rastall in Anne Kilmer

- 2007 Notation. V: Macy, Laura (ur.). *Grove Music Online.* Oxford: Oxford University Press. Dostopno na <http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>, citirano 13. 5. 2008.

Blacking, John in Reginald Byron (ur.)

- 1995 *Music, Culture, and Experience. Selected Papers of John Blacking.* Chicago, London: The University of Chicago Press.

Blejc, Franc

- 2004 *Mengšan. Glasilo občine Mengeš.* Let. 11, št. 7, str. 15.

Bohlman, Philip

1988 *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indianapolis: Indiana University.

Bosilj, Ivan

2000 *Zvona*. Zagreb: Graphis.

Brenig

2007 Zvočni zapis pogovora s pritrkovalci iz Breniga. Arhiv GNI ZRC SAZU, Brenig, 7. 4. 2007, Rheinland (Nem.).

Bringéus, Nils-Arvind

1958 *Klockringningsleden i Sverige*. Lund: StockholmNordiska museet.

Brumen, Borut

2001 Umišljena tradicija »dobrih starih časov«. V: Šmitek, Zmago in Borut Brumen (ur.). *Zemljevidi časa*. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta.

Bursch, Achim

2008 Essai sur la coptée campanaire en Europe occidentale. V: *Le Bulletin Campanaire. Association Campanaire Wallone*. Let. 53, št.1, str. 27–35.

Ceribašić, Naila

2001 In Between Ethnomusicological and Social Canons. Historical Sources on Women Players of Folk Music Instruments in Croatia. V: *Narodna umjetnost*. Let. 38, št. 1, str. 21–40.

2003 *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće. Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

Cerkvenjak

2008 Zvočni zapis pogovora s pritrkovalci iz Cerkvenjaka. Arhiv GNI ZRC SAZU, Cerkvenjak, 20. 1. 2008, Štaj.

Cvetko, Igor

- 1986 Ritmično zvonjenje na Visu. Zapis naključne priče dogodka. V: *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*. Let. 26, št. 3/4, str. 134–136.
- 1990 Valvasor in njegov zvok. V: Vovko, Andrej (ur.). *Valvasorjev zbornik*. Ljubljana: SAZU: Odbor za proslavo 300-letnice izida Valvasorjeve Slave, str. 311–322.

Česen, Marko (ur.)

- 2000 *Klenkarski glas*. Novo mesto: Pritrkovalsko društvo Dolenjske in Bele krajine, št. 1.
- 2006 *Klenkarski glas*. Novo mesto: Pritrkovalsko društvo Dolenjske in Bele krajine, št. 4–6.
- 2008 *Alojzija Lavrin, najstarejša pritrkovalka*. Dostopno na <http://www.youtube.com/watch?v=ugfB-DVuHEM&feature=related>, citirano 13. 10. 2008.

Dapit, Roberto

- 2002 *Iz tišine – moje potovanje skozi čas/Dal silenzio – il mio viaggio nel tempo*. Ljubljana: Avdiovizualni laboratorij Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU.

Deutsche ...

- [b. l.] *Deutsche Glockenspielvereinigung*. Dostopno na <http://www.glockenspielvereinigung.de/>, citirano 6. 11. 2008.

Dolenc, Katja

- 2001 S kembeljni po zvoncih, pa viža za vižo. K vsakemu večjemu cerkvenemu prazniku in žegnanju spada slovenska posebnost – pritrkavanje. V: *Gorenjski glas*. Let. 54, št. 101, str. 36.

Döring, Alois

- 1988 *Glockenbeiern in Rheinland*. Köln: Rheinland-Verlag.

Doubleday, Veronica (ur.)

- 2008 Special Issue: 'Sounds of Power'. Musical Instruments and Gender. V:
Ethnomusicology Forum. Let. 17, št. 1.

Ellingson, Ter

- 1992 Notation. V: Helen Myers (ur.). *Ethnomusicology: An Introduction*.
London: Macmillan.

Ferjančič, Fran

- 1931 Zvonoznanstvo. V: *Cerkveni glasbenik*. Let. 54, št. 1/2, str. 112–114.

Fikfak, Jurij

- 2005 O recepciji in produkciji harmonije. Nekaj izhodišč na primeru škoromatov.
V: *Traditiones. Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje in
Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU*. Let. 34, št. 2, str. 75–86.

Gaber, Anton

- 1946 *Slovenski pritrkovalec*. Lienz: Peggez.

Galin, Krešimir

- 1998 Kampananje na Grobniščini. V: Josip Silić (ur.). *Grobnički zbornik*, št. 5,
str. 447–458.

Gilmore, David (ur.)

- 1987 *Honor and Shame and the Unity of the Mediterranean*. Washington:
American Anthropological Association.

Golež Kaučič, Marjetka

- 2001 Odsev pravnega položaja in življenjskih razmer žensk v slovenskih ljudskih
družinskih baladah. V: *Etnolog*. Let. 11, str. 157–174.
- 2001a Raziskovalne metode v folkloristiki – med tradicionalnim in inovativnim.
V: *Traditiones. Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje in
Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU*. Let. 30, št. 1, str. 279–291.

- 2003 *Ljudsko in umetno – dva obraza ustvarjalnosti*. Ljubljana: Založba ZRC.
- 2005 Folk song today. Between Function and Esthetics. V: *Traditiones*. Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje in Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU. Let. 34, št. 1, str. 177–190.
- 2007 Ljudsko pesemsko izročilo kot kulturni spomin Jančarjevega romana in drame *Katarina, pav in jezuit*. V: *Traditiones*. Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje in Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU. Let. 36, št. 2, str. 77–113.

Gregorc, Janez

- 2009 Zvonovi in zvonjenje. V: *Družina*, št. 6, str. 24.

Green, Edward in Arnold Perey

- 2004 Aesthetic Realism. A New Foundation for Interdisciplinary Musicology. V: R. Parncutt, A. Kessler & F. Zimmer (ur.) *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM04)*: Graz, Austria, 15–18 April 2004. Dostopno na http://www-gewi.uni-graz.at/staff/parncutt/cim04/CIM04_paper_pdf/Green_Perey_CIM04_proceedings.pdf, citirano 4. 12. 2008.

Guilde ...

- [b. l.] *Guilde des carillonneurs et campanologues Suisses*. Dostopno na <http://www.geocities.com/swisscarillon/Comite.html>, citirano 6. 11. 2008.

Harrison, Daniel

- 2002 Tooling Time. V: *Music Theory Online. The Online Journal of the Society for Music Theory*. Dostopno na <http://societymusictheory.org/mto/index.html>, citirano 12. 4. 2008.

Hladnik Milharčič, Mirjam

- 2003 Slovenian Women's Stories from America. V: *Dve domovini/Two Homelands*, št. 17, str. 47–60.

Hobsbawm, Eric in Terence Ranger (ur.)

1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hofman, Ana

2007 *Identity Politics and the Performances of Female Singers in Niško Polje in the Last Third of the Twentieth Century* (doktorska disertacija). Nova Gorica: Univerza v Novi Gorici.

Holtorf, Cornelius

2000 *Monumental Past. The Life-histories of Megalithic Monuments in*
–2007 *Mecklenburg-Vorpommern* (elektronska monografija). University of Toronto: Centre for Instructional Technology. Dostopno na <https://tspace.library.utoronto.ca/citd/holtorf/0.1.html>, citirano 23. 12. 2008.

Hood, Mantle

1971 *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill Book Company.

Jakše, Tone

2001 Kdo klenka pri sveti Trojici? V: *Dolenjski list*. Let. 52, št. 10, str. 18.

Janeževski vrh

2006 Pogovor s skupino godk iz Janeževskega vrha. Arhiv GNI ZRC SAZU, GNI DAT 370.

Jeuneau, Édouard

2000 *L'âge d'or des écoles de Chartres*. Chartres: Éditions Houvét.

Jerman, Vladimir

2008 Pri sto dveh letih igra na zvonove. V: *Slovenske novice*, 12. 9. 2008, str. 5.

Kimovec, Fran

1921 Novi zvonovi. V: *Cerkveni glasbenik*. Let. 54, št. 5/6, str. 37–39.

Knific, Bojan

- 2008 Načrt državnih akcij JSKD za sezono 2008/2009. V: Knific, Bojan (ur.). *Folklornik. Glasilo Javnega sklada Republike Slovenije za folklorne dejavnosti*. Let. 4, str. 137–139.

Koskoff, Ellen

- 2007 Women in Music. III: World Music. V: Macy, Laura (ur.), *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Dostopno na <http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>, citirano 13. 5. 2008.

Kovačič, Mojca

- 2006 The Bell and its Symbolic Role in Slovenia. V: *Tautosakos darbai*, št. 32, str. 105–116.
- 2006a Zvonovi. Njihova zvočna in semantična razsežnost v slovenski moderni poeziji, ljudskih pesmih, pregovorih in rekih. V: *Traditiones. Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje in Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU*. Let. 35, št. 1, str. 105–116.
- 2007 New Contexts, Esthetics, and Transfer in Bell Chiming Tradition. V: *Slovene Studies*. Let. 29, št. 1/2, str. 19–34.

Kranjec, Miško

- 1977 *Mladost v močvirju*. Ljubljana: Mladinska knjiga in Pomurska založba.

Krestan, Michael

- 2001 Das russische Glockengeläute und sein Einfluss auf die Kunstmusik Russlands im 19. und 20. Jahrhundert. V: *Diskordanzen 9*. Hildesheim: Olms.

Krošelj, Milan

- 1985 Pismo iz arhiva PKSB. Arhiv GNI ZRC SAZU (duplikat).

Kukuljanovo

- 2006 Zvočni zapis pogovora s pritrkovalci iz Kukuljanova. Arhiv GNI ZRC SAZU, Kukuljanovo, 4. 10. 2006, Primorsko-goranska regija (Hrv).

Kumer, Zmaga

- 1972 *Slovenska ljudska glasbila in godci*. Maribor: Obzorja.
- 1983 *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica.
- 2003 *Od Ribnice do Rakitnice. Ljudska pesem in glasba v Ribniški dolini*. Ljubljana: GNI ZRC SAZU, Hrovača: Škrabčeva hiša, Ribnica: Miklova hiša.

Kuret, Niko

- 1985 *Slovensko Štajersko pred marčno revolucijo 1848: topografski podatki po odgovorih na vprašalnice nadvojvode Janeza (1811) in Georga Götha (1842)*. Prvi del, prvi snopič. Ljubljana: SAZU.
- 1987 *Slovensko Štajersko pred marčno revolucijo 1848: topografski podatki po odgovorih na vprašalnice nadvojvode Janeza (1811) in Georga Götha (1842)*. Prvi del, drugi snopič. Ljubljana: SAZU.
- 1989 *Slovensko Štajersko pred marčno revolucijo 1848: topografski podatki po odgovorih na vprašalnice nadvojvode Janeza (1811) in Georga Götha (1842)*. Prvi del, tretji snopič. Ljubljana: SAZU.
- 1993 *Slovensko Štajersko pred marčno revolucijo 1848: topografski podatki po odgovorih na vprašalnice nadvojvode Janeza (1811) in Georga Götha (1842)*. Drugi del, prvi snopič. Ljubljana : SAZU.

Kunst, Jaap

- 1960 Cultural Relations between the Balkans and Indonesia. V: *Mededeling. Afdeling Culturele en Physische Anthropologie*, št. 47.

Lehr, André

- 1998 Glocken und Glockenspiele (Geschichte ab Mittelalter). V: Finscher, Ludwig (ur.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 3. knjiga. Kassel: Bärenreiter.

Lesce

- 2006 Zvočni zapis pogovora s pritrkovalci iz Lesc. Arhiv GNI ZRC SAZU, GNI DAT 353.

Llop i Bayo, Francesco

- 1998 *Bells in Spain. Restoration, Research and New Ensembles of Bellringers. Campaners de la Catedral de Valencia.* Dostopno na <http://campaners.com/php/textos.php?text=1044>, citirano 7. 11. 2008.

Lukšič Hacin, Marina

- 2003 Vloga izseljenk za ohranjanje nacionalne identitete v kontekstih, ki jih konstituirajo patriarhalni odnosi in spolna dihotomija. V: *Dve domovini. Razprave o izseljenstvu*, št. 18, str. 97–112.
- 2005 *Vloga izseljenk za ohranjanje nacionalne identitete v kontekstih, ki jih konstituirajo patriarhalni odnosi in spolna dihotomija.* Ljubljana: ZRC SAZU, dostopno na <http://isi.zrc-sazu.si/?q=node/209>, citirano 11. 12. 2008.

Magrini, Tullia (ur.)

- 1998 Women's »work of pain« in Christian Mediterranean Europe. V: *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, št. 3. Dostopno na <http://www.umbc.edu/eol/MA/index/number3/magrini/magr0.htm>, citirano 8. 1. 2009.
- 2003 *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean.* Chicago: University of Chicago Press.

Makarovič, Gorazd

- 1995 *Slovenci in čas. Odnos do časa kot okvir in sestavina vsakdanjega življenja.* Ljubljana: Krtina.

Malavašič, Ivan

- 1987 *Pesmi slovenskih zvonov. Priročnik za pritrkovalce.* Celje: Mohorjeva družba.

Markelj, Milan

- 2003 Ko zapoje zvonovi iz visokih lin. V: *Dolenjski list*. Let. 54, št. 43, str. 24.

Marty, Maša

- 2008 *Women in folk music – innovation in tradition*. Referat na: First symposium of ICTM study group for music and dance in Southeastern Europe, 4–8 september, Struga, Makedonija (rokopis).

McCarthy, Marie

- 1999 *Passing it on. The Transmission of Music in Irish Culture*. Cork: Cork University Press.

Mehle, Jože

- 2003 *Zbirka pritrkovalskih melodij*. Ljubljana: Župnija Šmarje.
- 2006 Pitrkovalci – nov izziv, ki čaka. V: *Cerkveni glasbenik*. Let. 99, št. 2, str. 14.
- 2008 Zvočni zapis pogovora z Jožetom Mehletom. Arhiv GNI ZRC SAZU, Ljubljana, 16. 7. 2008, Gor.
- 2008a Zvočni zapis pogovora z Jožetom Mehletom. Arhiv GNI ZRC SAZU, Ljubljana, 10. 12. 2008, Gor.

Mercina, Ivan

- 1926 *Slovenski pritrkovavec*. Gorica: Katoliška knjigarna.
- 1927 Nekaj pojasnil k Pitrkovavcu. V: *Cerkveni glasbenik*. Let. 50, št. 3/4, str. 50–52.
- 1930 *Zvonoznanstvo. Zbrani zvonoslovski spisi*. Gorica: samozaložba.
- 1934 Pozor ob nabavi novih zvonov. V: *Cerkveni glasbenik*. Let. 57, št. 1/2, str. 49–51.
- 1935 Še enkrat nekaj pojasnil k Pitrkovavcu. V: *Cerkveni glasbenik*. Let. 58, št. 11/12, str. 178–179.

Merkù, Pavle

- 1986 Slovenski zvonovi. V: *Primorski dnevnik*, 20. 2. 1986, str. 9.

Merriam, Alan P.

- 2000 *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Morris, Ernest

1951 *Bells of All Nations*. London: Robert Hale.

Morris, Michael W. Kwok Leung, Daniel Ames, Brian Lickel

1999 Views from Inside and Outside. Integrating Emic and Etic Insights about Culture and Justice Judgment. V: *Academy of Management Review*, 24/4, str. 781–796.

Moxnes, Halvor

1996 *Honor and Shame*. V: Richard L. Rohrbaugh (ur.). *The Social Sciences and New Testament Interpretation*. Peabody, Mass.: Hendrickson, str. 19–40.

Müller-Lönnendung, Ludwig Bernd

Der Klöppel. Dostopno na www.kirchenglocken.de/Kirchenglocken_de/Willkommen/Page10168/Der_Kloppel/der_kloppel.html, citirano 25. 8. 2008.

Musique ...

[b. l.] *Musique traditionnelle du comté de Nice*. Dostopno na <http://mtcn.free.fr/mtcn-traditional-music-midi-chime.php>, citirano 25. 11. 2008.

Nettl, Bruno

1996 Relating Present to the Past. Thoughts on the Study of Musical Change and Culture Change in Ethnomusicology. V: *Music and Anthropology. Journal of Musical Anthropology of Mediterranean*. Bologna: Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Dostopno na <http://www.umbc.edu/eol/MA/index/number1/nettl1/ne1.htm>, citirano 22. 12. 2007.

2005 *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Novak, Vilko

1996 *Slovar beltinskega prekmurskega govora*. Murska Sobota: Pomurska založba.

Oblak, Marija

2005 Zvočni zapis pogovora z Marijo Oblak. Arhiv GNI ZRC SAZU, GNI DAT 318.

Omerzel Terlep, Mira

1991 Slovenska etnomuzikologija med preteklostjo in sedanjostjo – raziskovanje terminologije razvoja »predklasičnih« ljudskih glasbil. V: *Traditiones. Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje in Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU*. Let. 28, št. 2, str. 153–165.

Padovani, Matteo

2007 *Introduzione Generale AI Sistemi di Suono*. Dostopno na
–2008 <http://www.campanologia.org/pag/introsistemi.htm>, citirano 11. 11. 2008.
2007 *Il sistema Ambrosiano*. Dostopno na <http://www.campanologia.org>
–2008 </pag/sistemaambrosiano.htm>, citirano 8. 12. 2008.

Perme, Boris

2004 Plačilo? Stokrat boglonaj! Pritrkovalci iz Smlednika. V: *Vikend magazin*, št. 630, str. 14–15.

Perner

2007 *Glockengiesserai*. Dreamtime Productions. Dostopno na
<http://www.glocke.com/>, citirano 17. 10. 2008.

Pettan, Svanibor

2003 Male, Female, and Beyond in the Culture and Music of Roma in Kosovo. V: Magrini, Tullia (ur.). *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press.

Pfeiffer, Peter

2007 *Beiern in Rheinland*. Dostopno na <http://www.beiern.de/>, citirano 23. 10. 2008.

Pisk, Marjeta

2008 Podoba svetega Martina in martinovega v ljudskem izročilu Goriških brd. V: Arambašić, Jasmina (ur.). *Sveti Martin Tourski kot simbol evropske kulture*. Celovec: Mohorjeva družba.

Planinc, Peter

1984 Pismo iz arhiva PKSB. Arhiv GNI ZRC SAZU (duplikat).

Podržaj, Matic

2005 Zvočni zapis pogovora z Maticem Podržajem. Arhiv GNI ZRC SAZU, GNI DAT 311.

Price, Percival

1983 *Bells and Man*. Oxford: Oxford University Press.

2007 Bell. Timbre and Tuning. V: Macy, Laura (ur.). *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Dostopno na <http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>, citirano 13. 5. 2008.

Pritrkavanje ...

[b. l.] *Pritrkavanje. Vse o pritrkavanju na enem mestu*. Dostopno na <http://pritrkavanje.tok-tok.com/>, citirano 25. 7. 2008.

Pritrkovalske ...

[b. l.] *Pitrkovalske viže*. Dostopno na <http://users.volja.net/penkanje/pritrkov.htm>, citirano 23. 4. 2008.

Pustatičnik, Martin

2004 *Graška Gora*. Velenje: Univerza za III. življenjsko obdobje.

Radman, Zdravko

1988 *Simbol, stvarnost i stvaralaštvo. Ogled o percepciji*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Ramovš, Mirko

1968 Pritrkavanje – ljudska umetnost. V: *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*. Let. 9, št. 2, str. 2–3.

Ratcliff, Don

2004 Transcription, Analysis and Conclusions. V: *Video and Audio Media in Qualitative Research*. Dostopno na <http://qualitative-research.ratcliffs.net/video.htm>, citirano 24. 11. 2008.

Ravnihar, Vladimir in Anton Lovše

1932 Slovenskim pritrkovalcem. V: *Učiteljski tovariš*, št. 37, str. 3.

Ravnikar, Bruno

1999 *Osnove glasbene akustike in informatike*. Ljubljana: DZS.

Rech, Adelheid

2001 The Automatic Chiming System. V: *The Carillon. Vermeer's Musical Companion*. Dostopno na http://www.essentialvermeer.com/music/carillon/carillon_a.html, citirano 23. 11. 2008.

Rheinbrohl

2006 Zvočni zapis pogovora s pritrkovalci iz Rheinbrohla. Arhiv GNI ZRC SAZU, Rheinbrohl, 9. 4. 2006, Rheinland (Nem.).

Rice, Timothy

1997 Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience. V: Barz, Gregory in Timothy J. Cooley (ur.). *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford, New York: Oxford University Press, str. 101–121.

- 2007 Transmission. V: Macy, Laura (ur.). *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Dostopno na <http://www.oxfordmusiconline.com>.
nukweb.nuk.uni.lj.si/subscriber/article/grove/music/46823, citirano 1. 12. 2008.

Ryan, Justin

- 2000 *The Carillon*. University of Denver, Center for Teaching & Learning.
–2008 Dostopno na <https://portfolio.du.edu/pc/port2?page=4&uid=12598>,
citirano 8. 12. 2008.

Samida, Branko

- 2006 Pritrkavanje je slovenska posebnost. V: *Dobro jutro*. Let. 5, št. 76, str. 50.

Sešek, Alojz

- 1988 Zvočni zapis pogovora z Antonom Seškom. Arhiv GNI ZRC SAZU, T 1539.

Sindelić Nikolić, Liljana

- 2005 *Zabranili su nam, da zvonimo*. Dostopno na http://manastir-lepavina.org/novosti/index.php/weblog/detaljnije/zabranili_su_nam_da_zvonimo, citirano 16. 12. 2008.

Skroza, Neven

- 2008 O pučkom crkvenom pjevanju i običajima na otoku Prviću u mjestu Šepurina. V: *Pjevana baština – Pučko crkveno pjevanje u Šibenskoj biskupiji. Župa Uznesenja Marijina – Prvić Šepurina*. Šibenik: Hrvatska kulturna udruga Pjevana baština, str. 73–136.

SSKJ

- 1997 *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, elektronska izdaja. Ljubljana: DZS.

Stabej, Jože

- 1965 *Staro božjepotništvo Slovencev v Porenje*. Ljubljana: SAZU.

Strajnar, Julijan

- 1985 *Pritrkavanje*. Ljubljana: Helidon, Maribor: Obzorja.
- 1991 Odsev pritrkavanja v Gallusovih delih. V: *Gallus in mi. Slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana: Festival, str. 96–103.

Suoni ...

- 2004 *Suoni di cempine. Raccolta dei sistemi di suono tradizionali Italiani ed Europei*. Bologna: Gruppo Campanari Padre Stanislao Mattei.

Šivic, Urša

- 2003 Ljudska pesem, glasba in ples v Šmarski okolici. V: Šalej, Matjaž in Emil Šterbenk (ur.). *Šmartno ob Paki*. Velenje: Erico, Inštitut za ekološke raziskave, str. 161–189.
- 2007 Vplivi institucionalnih meril na spreminjanje ljudskega petja. V: *Traditiones. Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje in Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU*. Let. 36, št. 2, str. 27–41.
- 2008 *Slovenian Part Singing. A Myth or Reality*. Referat na: The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony. Tbilisi, Georgia: 15–19 september, (rokopis).

Štakul

- 2007 Zvočni zapis pogovora s Petrom Štakulom. Arhiv GNI ZRC SAZU, Gorica, 27. 12. 2006, Prim. (Italija).

Švent, Rozina

- 1992 *Publicistična dejavnost slovenske emigracije po drugi svetovni vojni*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.

Tagg, Philipp

- [b. l.] Hocket. Entry for The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. V: *Philip Tagg Home Online Texts*. Dostopno na <http://www.tagg.org/articles/epmow/hocket.html>, citirano 22. 10. 2008.

Tavzes, Miloš, Gregor Adlešič, Borut Mavrič, Janez Prešern, Boris Košir (ur.)

2002 *Veliki slovar tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

TZ IC 2

1988 *Terenski zvezek, Igor Cvetko 2*, str. 117–118.

TZ RH 2/1

1949 *Terenski zvezek, Radoslav Hrovatin 2/1*, str. 64.

TZ RH 10/3

1953 *Terenski zvezek, Radoslav Hrovatin 10/3*, str. 15–17.

Učenci ...

2006 Učenci, vključeni v program glasba in ples, po uspehu pri posameznih predmetih, Slovenija, konec šolskega leta. V: *Statistični urad republike Slovenije*. Dostopno na http://www.stat.si/pxweb/Database/Dem_soc/09_izobrazevanje/05_09096_osn_glasb_izobraz/05_09096_osn_glasb_izobraz.asp, citirano 25. 1. 2009.

Valvasor, Janez Vajkard

1689 *Die Ehre dess Hertzogthums Crain. Das ist, Wahre, gründliche, und recht eigentliche Belegen- und Beschaffenheit dieses ... Römisch-Keyserlichen herrlichen Erblandes*, 2. knjiga. Laybach: zu finden bey Wolfgang Moritz Endter.

Vec, Tomaž

2007 Teorija socialne identitete in samokategorizacije. V: *Psihološka obzorja*. Let. 16, št. 1, str. 75–89.

Verbuč, David

2007 *Glasba in komunikacija* (diplomsko delo). Ljubljana: Akademija za glasbo.

Vitale Wayne

1990 Kotekan. The Technique of Interlocking Parts in Balinese Music. V: *Balungan*. Let. 4, št. 2, str. 2–15.

Vlašič, Rudi

2006 Pritrkovanje je slovenska posebnost: Pritrkovalsko društvo Dolenjske in Bele krajine bo letos pripravilo že sedmo poletno pritrkovalsko šolo. V: *Dobro jutro*. Let. 7, št. 75, str. 42.

Vodopivec, Nina

2001 Sem delavka, mati in gospodinja. V: *Etnolog*. Let. 11, št. 62, str. 69–90.

Vovk, Andrej

1983 Poročilo o okrogli mizi iz arhiva PKSB. Arhiv GNI ZRC SAZU (duplikat).

Vuhred

2007 Zvočni zapis pogovora s pritrkovalci iz Vuhreda. Arhiv GNI ZRC SAZU, Vuhred, 12. 5. 2007, Kor.

Westcott, Wendell

1970 *Bells and their Music*. New York: G. P. Puttnam. Dostopno na <https://www.msu.edu/~carillon/batmbook/index.htm>, citirano 13. 12. 2008.

Widdess, Richard

1996 *The Oral in Writing. Early Indian Musical Notations*. Dostopno na <http://em.oxfordjournals.org/cgi/reprint/XXIV/3/391.pdf>, citirano 27. 2. 2008.

Wittel, Andreas

2000 Ethnography on the Move: From Field to Net to Internet. V: *Forum Qualitative Sozialforschung*. Let. 1, št. 1. Dostopno na <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1131/2518>, citirano 11. 11. 2008.

Wolcott, Harry F.

1999 *Ethnography. A Way of Seeing*. Walnut Creek: AltaMira Press.

Zadnikar, Jaka

1977 *Slovenski pritrkovalec* (rokopis). Jezersko.

Žganec, Vinko

1950 *Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja: napjevi*. Zagreb: JAZU.

1971 Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja. Etnomuzikološka studija. V:
Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena, knjiga 44. Zagreb:
Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Žman

2006 Zvočni zapis pogovora s pritrkovalci iz Žmana. Arhiv GNI ZRC SAZU.
Žman, 1. 11. 2006, Zadrska pokrajina (Hrv.)

PRILOGE

Priloga 1: Izvirni zapis skladbe *Filharmonija* (2. in 3. stavek)

Drugi in tretji stavek

:Variacija uvoda na Te Deum

9

h	1	2	4			1	2	3				3		
a			3						4				x	x
fis				1		3				1		3	1	2
d														1

10

:Dvojka (variacije)

h	1	3	1	2	3	4	1	x	x	x	x	1	2	3	4	1	x	x	x	x	x	x	x	x
a																								
fis				2		4		2		4		x	x	x	x	2		4	1		3		2	4
d																								

RAHALO POSP.

11

h	1	3	1	2	3	4	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	
a	x	x	x	x			2		4	1	2	3		x	x	x	x				1		2	3	
fis		2		4			x	x	x	x		2		4						x	x	x	x	2	4
d																									

12

h										1	3					1									
a	1		3			2		4		x	x	x	x		x	x	x				2		4	x	x
fis		x	x	x	x		x	x	x	x		2		4		2		4		x	x	x	x	2	4
d		2		4	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1

13

:Tretja štirka naokoli (Te Deum) :Dur

h	1	2	4			x	x	x	x			3													
a			3			1	2	3	4		x	x	x	x		x	x	x	x		3		1	2	4
fis						x	x	x	x		3		1	2	3	4		1	2	3	4		1	2	4
d																									3

14

:Refren: 3. del: Te Deum

h						1	2					1		3		1		2						
a	1		2			x	x	4				x	x	4		x	x	4				x	x	4
fis		x	x			3		1		3		2			2			2			2			2
d			3																					

15

:3. štirka-deljeno gostenje (2 kroga)

h																										
a		x	x			x	x	4				x	x	x	x	3		1	2		4		1	2	4	
fis	1	2	3	4	1	2				1		3		1	2		4				x	x	x	x	3	4
d																										

16

:Dvojno kroženje

h			x	x	x			3		1	2		4												3				
a		x		3		1	2	3	4		x										1	2	3	4	1	2	3	4	
fis	1	2	3	4						x	x	x	x		3		1	2	3	4		x	3		x		x	x	x
d																													

17

:Navadno gostenje (druga štirka)

h	1	2	4	1	2	4			x	3																							
a		x		3			x	x	x												1	2	3	4	1	2	3	4	x	x	x	x	
fis			x	x		x	3			1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4		x	x	x	x	2						
d																																	

Priloga 2: Vprašalnika za pritrkovalce v Sloveniji in Nemčiji

Spoštovani pritrkovalci!

Kot mlada raziskovalka, zaposlena na Glasbenonarodopisnem inštitutu v Ljubljani sem v okviru svoje raziskave naloge pripravila vprašalnik za pritrkovalce. Z njim želim pridobiti potrebne informacije o pojavu, ohranjanju pritrkovanja na Slovenskem in njegovih značilnostih in s tem tudi prispevati k boljši seznanitvi in razumevanju širše javnosti tega dragocenega dela slovenske ljudske glasbene dediščine.

V kolikor boste utegnili vprašalnik izpolniti, vam bo zelo hvaležna, hkrati zagotavljam, da osebni podatki ne bodo nikjer objavljeni in uporabljeni brez vašega predhodnega privoljenja. V namene raziskave nameravam uporabljati le krajevne in starostne podatke.

Če imate možnost, vas prosim, da posredujete vprašalnike tudi starejšim pritrkovalcem v vašem kraju (tudi, če ne pritrkavajo več), saj so njihove izkušnje pomembne za poznavanje tradicije v preteklosti. Z njihovim privoljenjem lahko tudi meni posredujete podatke in jim bom vprašalnike poslala jaz.

Vprašalnik je možno izpolniti tudi prek internetnega naslova: <http://www.netart.si/pritrkovalci/>.

Za vaš trud se vam iskreno zahvaljujem in vas lepo pozdravljam,

Mojca Kovačič

Izpolnjene vprašalnike pošljete na naslov:

Mojca Kovačič
Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU
Novi trg 2
1000 Ljubljana
tel: 01/ 4706-272
e-mail: mojca.kovacic@zrc-sazu.si

ČE NA KATERA VPRAŠANJA NE BOSTE VEDELI ODGOVORA JIH PREZRITE, SAJ SE
MORDA NE NANAŠAJO NA VAŠE LOKALNE ZNAČILNOSTI PRITRKAVANJA!

PODATKI O PRITRKOVALCIH:

* ime in priimek ter kontakt (telefon, e-mail ali naslov) lahko dopišete na vašo željo

Vodja pritrkovalske skupine (če ga imate): _____

Koliko pritrkovalcev je v vaši župniji? _____

1. Ime*: _____, priimek*: _____, letnica rojstva: _____; spol: m/ž; poklic:
_____; kraj bivanja: _____, župnija: _____, kontakt:
_____.

PRITRKAVANJE:

1. Katere domače izraze uporabljate v kraju za:
 - pritrkavanje: _____
 - osebo, ki pritrkava: _____
 - posamezne zvonove: _____
 - kembelj: _____
 - pritrkovalsko glasbo (npr. komad, štiklc, ipd.): _____
2. Koliko zvonov imate v vašem zvoniku? _____
3. Ali vaša skupina pritrkava na vse zvonove? _____
4. Ali vedno pritrkavate na isti zvon, ali se pri pritrkavanju menjavate? _____
5. Ali vsak pritrkovalec pritrkava na svoj zvon? _____
6. Če je odgovor ne, na koliko zvonov pritrkava en pritrkovalec? _____
7. Koliko ste bili stari, ko ste prvič pritrkavali? _____
8. Ali ste si kdaj želeli pritrkavati in vam starejši pritrkovaci niso dovolili? _____
9. Ali ste vi kdaj koga zavrnil, ki je želel pritrkavati? _____
10. Zakaj (če je prejšnji odgovor DA)? _____

11. Ali obiskujete oz. ste kdaj obiskovali glasbeno šolo? _____
12. Ali igrate kak inštrument (tudi če kot samouk) in kateri? _____ inštrument: _____
13. Ali obiskujete sodelujete pri pevskem zboru? _____
14. Ali poleg pritrkavanja opravljate še katere vloge v cerkvi (ministriranje ipd.)? _____

15. Na kakšen način pritrkavate (obkrožite)?
- z lesenimi kladivi
 - z železnimi kladivi
 - neposredno z roko držimo za kembelj
 - preko vzvodov (vrvi, verige, ipd.)
 - drugo _____
16. Koliko pritrkovalskih melodij pritrkavate? _____
17. Kje ste se jih naučili? _____
18. Naštejte domača imena vseh ali nekaterih melodij? _____
-
19. Ali poznate zapise pritrkovalskih melodij? _____
20. Če je vaš odgovor DA, katere?
- številčne
 - grafične
 - notne
 - drugo: _____
21. Kje ste se seznanili z zapisi? _____
22. Katero literaturo o pritrkavanju poznate?
- Mercina Ivan: Slovenski pritrkovavec
 - Malavašič Ivan: Pesem slovenskih zvonov
 - Pritrkavanje (CD ali LP)
 - drugo: _____
23. Katera melodija vam je najljubša in zakaj? _____
-
24. Katera se vam zdi najtežja in zakaj? _____
-
- Ali igrate stoječe viže (pri katerih vsi zvonovi mirujejo)? DA/NE
25. Ali igrate leteče viže (pri katerih en zvon niha, na ostale se pritrkava)? DA/NE
26. Katere igrate pogosteje? _____
28. Ali tudi sami ustvarjate pritrkovalske viže? _____
29. Ali kdaj vadite pritrkavanje? _____
30. Na kakšen način?
- v zvoniku na prave zvonove
 - na miniaturne zvonove

Priloge

-na kovinske cevi

-drugo:_____

31. Kakšne kvalitete (znanja) mora imeti dober pritrkovelec?_____

32. katerih priložnostih pritrkavate v vašem kraju?

- dan pred prazniki

- na vse cerkvene praznike (katere)?

- jutranjico

- ob rojstvu

- ob obhajilu

- ob birmi

- ob porokah

- ob pogrebih

- na državne praznike (katere)?_____

- drugo:_____

33. Ali prihajajo k vam tudi pritrkovalci iz drugih krajev? _____

34. Ob katerih priložnostih? _____

35. Ali vi hodite drugam pritrkovat? DA/NE

36. Ob katerih priložnostih? _____

37. Ali obiskujete:

- srečanja

- tekmovanja

- okrogle mize

- drugo: _____

38. Ali prirejate srečanja pritrkovalcev v vašem kraju? _____

39. Kdo jih organizira? _____

40. Kakšna je udeležba?_____

41. Če poznate kakšno besedilo ali pesem, ki oponaša zvonjenje oz. pritrkavanje vaših zvonov, zvonov sosednje cerkve...,jo zapišite:_____

Priloge

42. Drugo (tu lahko zapišete vse, kar bi želeli še dodati v zvezi s pritrkavanjem):

FRAGEBOGEN ZUM THEMA BEIERN IN DEUTSCHLAND

1. Name:
 - Familiename:
 - Wohnort:
 - Beruf:
 - Geburtsjahr:
 - Protestantische / Katholische Religion:

Teil 1: Generell zum Beiern

2. Wie viele Leute spielen bzw. sind aktiv in Ihrer Beiergruppe?
3. Warum und wie haben Sie zu beiern begonnen?
4. Gibt es in der Gruppe einen Leiter?
5. Wer hat Ihnen das Beiern beigebracht und wann war das?
6. Bringen Sie das Beiern auch den Kindern bei und können die Jüngerer auch beiern?
7. Beiern auch Mädchen bzw. Frauen?
8. Gibt es bestimmte Voraussetzungen und Regeln für den Beitritt in Ihre Beiergruppe (z. B.: Alter)?
9. Haben Sie jemals eine Person, die Ihrer Gruppe beitreten wollte, abgewiesen und ihr die Mitgliedschaft verweigert? Wenn ja, was waren die Gründe dafür?
10. Welche Fähigkeiten und (Vor-)Kenntnisse muss man zum Beiern haben?
11. Haben Sie neben dem Beiern auch noch andere Funktionen bzw. Verantwortungen in der Kirche?
12. Haben Sie musikalische Ausbildung (Musikschule) bzw. spielen Sie ein Musikinstrument (auch selbstgelernt), singen Sie vielleicht im Chor?

Teil 2: Über die Tradition des Beierns

13. Wie würden Sie das Beiern mit ihren eigenen Worten erklären?
14. Gibt es in Ihrer Mundart auch eine andere Benennung für das Beiern?
15. Gibt es in Ihrer Mundart auch eine andere Benennung für den Beiersmann?
16. Bei welchem Anlass wird in Ihrem Dorf bzw. Ort gebeiert?
17. Beiern Sie auch zur Hochzeit, bei den Taufen, Firmungen, Begräbnissen usw.?
18. In welchen europäischen Ländern wird Ihrem Wissen oder Meinung nach auch noch gebeiert?
19. Wird Ihrer Meinung nach die Tradition des Beierns verschwinden? Warum (ja oder nicht)?
20. Treffen Sie sich mit anderen Biersleuten auch außerhalb des Turms? Wenn ja, zu welchem Anlass?
21. Gibt es in Deutschland auch so etwas wie Beierfeste und -treffen bzw. -wettbewerbe und nehmen Sie daran Teil?
22. Erkennt die Kirche das Beiern als Teil der Kirchenmusik an (so wie Kirchensänger und Organisten)?

23. Genießen Sie als Beiermann im Dorf bzw. im Ort eine besondere Anerkennung, Respekt der anderen?
24. Sind Sie als Beiergruppe auch für andere Institutionen oder Medien (Rundfunk, Fernseher) interessant?

Teil 3: Über die Spieltechnik

25. Auf welche Weise spielen Sie? Beschreiben Sie Ihre Technik!
26. Wie viele Glocken verwenden bzw. gebrauchen Sie zum Beiern und wie viele Beiermänner beiern in ihrer Gruppe?
27. Auch welche weise beiern Sie (spielen Sie nach Zahlenkombinationen, nach Melodien, nach freien Rhythmen, nach Beierversen)?
28. Wie viele Stücke kennen und spielen Sie?
29. Sind Sie auch selbst kreativ und komponieren Melodien bzw. Stücke?
30. Wie heißen die Stücke, die sie am liebsten spielen? Nennen Sie ein paar Titel!
31. Helfen Sie sich beim Beiern mit den Noten, graphischen Zeichen, Ziffern?
32. Helfen Sie sich bei der Auswahl der Stücke auch mit bestimmter Literatur oder Fachmagazinen, recherchieren Sie auch im Internet (Internet-Seiten)?

33. Helfen Sie sich beim Beiern auch mit Hämmern, Seilen, Ketten etc.
Auf welche Weise gebrauchen Sie diese Hilfsmittel?

34. Nur Übung macht den Meister: wo und auf welche Weise üben Sie
das Beiern?

35. Zählen Sie die Schläge während des Beierns?

36. Helfen sie sich beim Beiern auch mit den s.g. Beiersprüchen?

Ich danke Ihnen für Ihre Mitarbeit und Engagement!

Den ausgefüllten Fragebogen können Sie mir entweder per Mail:
mojca.kovacic@zrc-sazu.si zurücksenden, faxen +386 1 425 77 53 oder
klassisch per Post schicken: Adresse: Mojca Kovačič,
Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Novi trg 2, 1000 Ljubljana,
Slovenija.

Auf Ihren Wunsch informiere ich Sie gerne über die Resultate dieser
Umfrage! Bitte, kreuzen Sie unten an:

- Ja, ich möchte über die Resultate informiert werden
- Nein, ich möchte über die Resultate nicht informiert werden

Falls vorhanden, würde Ich mich auch über jegliche audio oder video
Aufnahmen freuen. Auch Aufzeichnung der Stücke in Noten, graphischen
Zeichen, Ziffern sind erwünscht.

Nochmals vielen Dank für Ihre Hilfe!

Priloga 3: Interaktivna karta *Pritrkavanje*, predstavljena v sklopu *Interaktivna karta Slovenije z zbirkami ZRC SAZU*, dostopno na <http://gis.zrc-sazu.si/zrcgis/>

Priloga 4: DVD *Pritrkavanje*; zvočni in vizualni primeri pritrkavanja iz arhiva GNI ZRC SAZU.

SUMMARY

Bell Chiming: The Ethnomusicological Phenomenology of the Practice and Its Inclusion in Slovenia and Europe

The doctoral dissertation titled *Pritrkavanje – etnomuzikološka fenomenologija pojava in njegova vključenost v slovenski in evropski prostor (Bell Chiming: The Ethnomusicological Phenomenology of the Practice and Its Inclusion in Slovenia and Europe)* is a result of my research and training at the Institute of Ethnomusicology of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (GNI ZRC SAZU), which was financially supported by the Slovenian Research Agency. The research was carried out from 2005 to 2009; my advisors were Marjetka Golež Kaučič, PhD, assistant professor, and ethnomusicologist Svanibor Pettan, PhD, full professor. The central topic of study is bell chiming as a musical practice of performing rhythmic patterns by striking the clapper or hammer against the rim of the bell, in which all the bells can be stationary or only one of them swings. In this dissertation, bell chiming is discussed from both the musical and contextual perspectives. The treatment of bell chiming as a musical product and musical process is combined with the interpretation of this practice from the viewpoint of its bearers, the bell chimers; in addition, bell chiming is placed within other social and music processes currently underway in Slovenian folk music.

The basic motivation for conducting an extensive study that covered a broad geographic and contextual area was the lack of research on bell chiming in the past twenty years. So far, bell chiming has not been yet given a significant place in the Slovenian scholarly environment; the studies conducted by the GNI researchers to date have been either presented as part of a more extensive whole, in which bell chiming was subject to a fragmentary discussion with emphasis on the sociological aspect, or as ethnomusicological commentary accompanying published bell-chiming audio recordings. These treatments have provided primarily ethnographic information on bell chiming and partly included an interpretation of this phenomenon

from the ethnomusicological perspective; in addition, they have also established the basic terminological apparatus, but failed to place it within the wider context of Slovenian folk music or the context of sociocultural phenomena in general.

The first chapter presents the methodological and theoretical research premises. From the methodological point of view, I highlight three main working methods, whose findings, in addition to past field material and other existing scholarly, professional, and popular sources, represent the central material for this research: fieldwork, musical analysis, and questionnaires.

Fieldwork was directed towards acquiring various audio and visual material of equal importance: recordings of bell chiming and the personal experiences of its performers. Through the bell chimers' own words about music, I have gained an insight into individual musical aspects of this practice from an insider perspective, which I often included in the dissertation in the form of interpreted talks with bell chimers and quotes from them. I was generally included in the fieldwork as a passive observer and only approached the bell chimers exploratively after the musical event was over.

My own participation in musical performances formed an important contribution to understanding tradition, although the researcher as a cultural outsider is »forever doomed to partial understandings compared to insiders« (Rice 1997: 110). The emic approach, in which the researcher's experience is also part of the study and key to understanding the phenomenon from the perspective of the practice bearers, was also realized through my active participation in the bell-chiming summer school, sitting on the jury of a bell-chiming competition, and participation in online bell chiming and campanology forums.

The musical analysis method, which is based on the transcriptions of 270 bell-chiming tunes and also takes into account the visual material, addresses the specific features of bell chiming's musical content. Based on a comparative treatment of the material collected, the most typical musical structural elements and methods of

forming bell-chiming tunes are defined; by placing the material within social and cultural frameworks, the text section specifies certain reasons for this type of tune formation based on the technical features of musical performance. In this part, the visual material also plays an important role because it supplements the audio material in problematic places. Visual material functions as the most credible »mechanistic reflection of reality« (Collier and Ball cited in Ratcliff 2004), which brings the perspective of a musical performer closer to the perspective of the researcher; however, in the analytical phase, when one is no longer in contact with the field, live experience is the best evocative means. Visual material allows observance of the contextual multi-layered character of the material, including music, speech, gestures, movement patterns, non-verbal communication, and so on.

The qualitative part of the study included the collection of information through questionnaires. The need for wider understanding of this musical praxis in general motivated me to collect information that I could not gather through a personal approach due to time limitations. This method allowed me to collect information from 178 bell chimers in 84 parishes, which I presented in the form of graphs, interactive maps (<http://gis.zrc-sazu.si/zrcgis/>), and tables; their interpretation is included in the text where appropriate.

In terms of content, this dissertation first defines the historical processes of using bells and bell ringing in social life, in addition to the beginnings of making music by striking hammers and clappers against the rims of bells in Europe. All major world religions use sound as a signaling and symbolic announcement of their faith. The Christian faith began using bells for this purpose; in Europe, these have been used from the fourth century onwards. Although bells were small at first, they were considered sacred objects from the beginning and only consecrated hands were allowed to touch them. In the seventh century, small bells were also used in music and were considered equal to other instruments; they were part of music groups or used for pitching melodies in music teaching. In the fourteenth century, small bells were replaced by larger bells and the predominance of the signaling function led to the construction of bell towers. Bells assumed the role of heralds of the sacred time

and reminded people of their faith, prayer, and festive times; at the same time, they were also used in a secular context (e.g., for announcing the ends of fairs or closing of city gates, etc.).

The difference between bell chiming and bell ringing can be defined according to the function they have in society and the method of playing the bells; in addition, the bearers of the practice also differ. The bell ringing function was once apotropaic (used for driving out evil spirits, and summoning God's agents and spirits), whereas today it is mainly ritual (within the context of church rituals) and signaling (to announce deaths, worship services, the time, etc.). The last two functions are also being assumed by bell chiming; however, in bell chiming they are combined with a musical function because rhythmic-melodic and planned, structured musical forms are performed. Bell ringing was once a task performed by sextons and some other individuals (these were often the sextons' children or wives). Today the ringing is almost completely electrified, while chimers are selected individuals from the local community that demonstrate their status of musician and bell chimer with their skill and expertise.

It is very difficult to historically define the beginning of bell chiming. Some researchers believe it was present in Slovenia in the sixteenth century, but the evidence for placing it in this period is not convincing enough. Therefore, it can be placed with certainty only in the nineteenth century. Ethnomusicologists began studying bell chiming in the 1960s, at which time the basic terminological apparatus was established. This is presented further in the chapter with definitions of certain terms that are key to understanding the phenomenon discussed (i.e., bell chiming, bell chimer, tune, bell, set of bells, clapper, and campanology). In this regard, I also highlight the issues of bell-chiming definitions to date, which did not include certain bell-chiming techniques used in practice, such as performing with hammers and performing 'flying tunes'.

The second chapter highlights the technical and musical aspects of bell chiming. From the technical viewpoint and the position of the bells during performance, there

is a distinction between chiming ‘flying tunes’ (when one of the bells is swung and the others are stationary) and ‘stationary tunes’ (when all the bells are stationary), but the majority of bell chimers perform both types of tunes. In terms of how the sound is produced, a distinction is made between direct or manual bell playing (in which the bell chimer holds the clapper and strikes it against the rim of the bell), playing with levers (in which ropes or chains are run from the clapper to a fixed point in the bell tower), and playing with (wooden or iron) hammers. The proper place for the clapper or hammer to strike is on the bottom part of the bell, called the striking rim, which is also the thickest part of the bell (see Figure 4).

A special bell-chiming technique is used in Venetian Slovenia, where ethnic Slovenians live; the clapper they use is often longer and attached to the bell with a chain. This chain is so loose that the chimer can even strike the upper part of the clapper against the rim of the bell (see Figures 7 and 8). The majority of bell chimers today use special levers to ‘lighten’ the clapper; this means that bell chiming can also be performed by physically weaker individuals (i.e., young women and children), who are increasingly often taking part in this practice (in the past, bell chiming was predominantly the domain of men).

The sound production method is also connected with the number of bells in the bell tower: when there are fewer than three, the bell chimers more frequently perform additional tones by striking the hammer against various places on the bell’s surface. This bell-chiming technique is very interesting from the ethnomusicological perspective because it produces a unique musical construct; however, from the viewpoint of campanology, this technique is extremely damaging to the bell metal and it causes many bells to crack or chip at the edges. The technique of using hammers to play the bells is not used by many bell chimers (it is more common in Carinthia and Styria); however, it is used more frequently in practicing because the sound of the strike by a wooden hammer against the bell is not as loud and thus less disturbing to the locals. Bell chiming outside church holidays, including practicing, is (informally) forbidden; therefore, bell chimers practice in many different ways: they often practice on miniature bells or tubular bells that they usually keep at home.

With respect to the relation between the performers and the number of bells, four methods of performing are distinguished: each chimer performing on his own bell; each chimer performing on two bells; one chimer performing on two bells, and the others each on their own bell; and one chimer alone performing on three or four bells. The first method is the most frequently used in Slovenia, in which each chimer plays his own bell and has a role in the group's performance. An individual performs a rhythmic part (made of one or several tones) that does not represent independent musical material in itself; bell chimers only create a comprehensive chimed tune with the rhythmically coordinated performance of all the participants. This type of technique is called interlocking and can also be found in certain other world musical practices (e.g., the *kotekan* technique used by the Bali gamelans).

The second part of this chapter uses a musical analytical approach to highlight the music-structural elements of bell-chiming tunes and systemizes them according to the roles of individual tones in the tune, the number of bells used, technical performance, and the relation between the number of bell chimers and the number of bells. In terms of the role of individual tones in a group performance, bell-chiming tunes can be divided into two groups: in the first one individual strikes are divided into main strikes and response strikes (strikes that 'respond' to the main strikes and build the basic thematic unit of a tune together with them), and thickening strikes (strikes filling in the gap between the main and response strikes, and are most often performed in a syncopated rhythm on the smallest bell); the second group includes tunes in which the strikes have equal roles. These tunes are either independent compositions or they copy the rhythmic or melodic model of a song or instrumental piece. The tendency to copy the model most often appears in bell chiming in which a greater number of bells is used and when the tuning of the bells resembles the initial motif of the melodic model.

In cases in which the roles of strikes are divided into three parts, the structure of the basic thematic unit is similar when playing three, four, or five bells. A variety of structures is achieved such that the roles do not have a permanent position within a thematic unit, but alternate between the bells. Bell chimers that use hammers either

divide the roles of strikes into three parts, whereby the tunes sound the same as when clappers are used, or they use their own original methods of performance, in which simultaneous strikes on the bells are frequent (see example *Marko skače* on page 60).

The various names of bell-chiming tunes can denote the place the tune originates from, the author, or their song or instrumental model, as well as special associations. In understanding the structural and formal principles of bell-chiming tunes, the names of tunes that allow the basic thematic unit of a tune to be determined proved to be the most helpful. Such names are connected with the basic thematic unit in three ways: the name denotes the number of main strikes in a unit (this is also the most frequent naming method), the number of response strikes in a unit, or the number of all the beats in a thematic unit. The names often help us understand the logic of the subsequent form of the tune as well. For example, the tune called *U tri z ustavljanjem* (On Three with a Halt) denotes that the basic thematic unit of the tune consists of a main strike against a swinging bell and three response strikes, which also include thickening. After this, one of the bell chimers catches the clapper of the flying bell, thus ‘halting’ it. The role of the main strike is then assumed by another bell (see example on page 73).

When the thematic unit has a larger number of main strikes, it usually consists of several measures and is thus more difficult to remember and further process the material. In the past, bell chimers primarily performed more basic melodic structures; however, today bell chiming also plays a more pronounced musical role alongside its ritual role, so bell chimers use a more demanding repertoire; therefore, multi-measure thematic units are more frequent in their repertoires. In the case of the interlocking technique, the formal procedures (which some bell chimers call ‘systems’) are defined in detail and bell chimers often combine them to produce longer musical units. When there are fewer bell chimers than bells, bell chimers often improvise because they are less musically dependent on one another.

In recent years, some bell chimers have appeared that are more active in creating their own tunes, and some of them have even published their works. In some cases,

these involve publications and adaptations of tunes already known in bell chiming. Elsewhere, the creations are completely new, also representing an innovation in terms of musical composition; these pieces are usually more complex in terms of form. These creators are mostly young people, who have often received formal music education; this is also one of the reasons for their greater creativity.

The third chapter discusses the interaction of social, contextual, functional, and musical changes in bell chiming at the contextual level of bell chiming. The study of organized bell-chiming activity, whose roots reach back to the 1920s and which has become more popular in the last twenty years, also provides answers to the questions of today's musical and conceptual image of bell-chiming tunes and the musical-esthetic concepts of the musical praxis bearers. Through organized bell-chiming activity in the form of bell-chiming gatherings, competitions, schools, and so on, the ritual function of bell chiming is becoming increasingly performative. These changes can be paralleled with processes taking place in other areas of Slovenian folk music and dance, where the performativity results in competition, competitiveness, the need for evaluation, changes in esthetic values, exclusion of the wider community from this practice, deritualization of the practice, time reduction, filtration of a musical piece, sampling, space reduction, and listener-performer interaction (Aubert 1988: 30–31). The stage form of folk music has become institutionalized; however, organized bell chiming has always been left to the bearers of this tradition, the bell chimers themselves; the reason for this can be found in secular institutions' reluctance to interfere with the church domain because bell chiming preserves a religious character (e.g., singing litanies before the opening of bell-chiming gatherings), despite the fact that in its performative form it is being partly transferred to the secular sphere. What is interesting is that, although bell chiming has never been subject to the 'control of the origins' and 'authenticity' of performance by official cultural policy (like in the case of the gatherings of folk singers and musicians), it nonetheless creates a similar dichotomy between 'original' and 'unoriginal' or 'correct' and 'incorrect' bell chiming within its practice. »The initiative left to the performers« (Ceribašić 2003: 299) on the one hand opened new

room for creativity and changes in tradition but, on the other, it also set limits and frameworks to musical practice.

The ritual and signaling functions are the primary functions of bell chiming, which take place within a religious context. In addition to announcing church holidays, bell chiming is also used to announce certain sacramental events in people's lives (e.g., first communion, confirmation, weddings, and so on); however, bell chiming at funerals, which contradicts its primary role as a symbolic expression of joy, is a privilege that only deceased bell chimers are entitled to. The frequency of marking festive events through bell chiming depends primarily on the number of bell chimers in a community and their enthusiasm, as well as the tradition of a specific place. In many places, this custom has been abandoned due to modern way of life. Thus after the Second World War, bell chiming became increasingly more restricted to major church holidays and, because of industrialization, the ritual practice was moved to Sundays. In the 1980s, mass electrification of bell ringing began; this resulted in the loss of human contact with the bells and in some places computer-programmed bell chiming, which has been popular lately, has completely replaced the traditional practice. Bell chimers have also adjusted the timeframe of bell chiming: by moving the celebration of church holidays to Sundays and evening hours, the vast majority of local community residents can now enjoy the audio signaling of the festive atmosphere, which proves that the bell-chiming practice is integrated in the social community. However, bell chimers often feel left behind when compared to other cultural groups in the village or the liturgy groups, which operate as part of the church community. They are practically invisible to the eyes of their fellow citizens; they are in the bell tower at least twenty minutes before mass and they are the last to leave the church because they also chime after mass. Thus, in 2005, bell chimers officially demanded that bell chiming be given the same treatment as other liturgical activities and obtained their own representative on the Liturgical Associates' Committee of the Ljubljana Archdiocese (later, bell chiming came under the Church Music Committee). Individuals' desire to have the musical value of bell chiming recognized and for bell chiming to be treated the same way as other musical genres can also be observed throughout. The recognition of the musical value of bell

chiming and surpassing the label of folk seems to be one of today's main aspirations of directed bell-chiming practice or, in the words of a bell-chimer representative, »organized bell chiming [...] is the only way for bell chimers to become church musicians. Until then, I'm afraid we will continue to be regarded as mere 'folk musicians', as many bell chimers themselves report and still believe« (Mehle 2006: 14).

The basic work that helped form the musical and esthetic criteria of bell chiming is the book *Slovenski pritrkovavec (The Slovenian Bell Chimer, 1926)* written by the bell chimer, campanologist, music teacher, and composer Ivan Mercina. In it, Mercina disapproves of certain customs used in local musical traditions that in campanological terms are damaging to the bell metal, and sets musical and esthetic criteria based on the esthetics of western art music. The basic element of this kind of esthetics is the concept of opposition that opposes the majority of traditional tunes that are static in term of interpretation and simple in terms of form. Organized forms of practice placed these criteria at the forefront and included them in the rules of participation or criteria for positive bell-chiming evaluation; in this way, they were transferred to the concepts of musical creation and the performance of a wider circle of bell chimers. The bell-chiming school and bell-chiming competitions have the greatest influence on the bell chimers' creativity; they were established under the aegis of the largest and most active Slovenian association: the Bell-Chiming Association of Lower and White Carniola. This association sponsors an annual bell-chiming summer school, which around 50 children attend, in addition to trips with campanological topics. The association has also provided a regular year-round training program, trained advisors and instructors to teach at the summer bell-chiming school, published four issues of the bell-chiming journal *Klenkarski glas*, organized bell-chiming gatherings and competitions, and so on. The principal element of the competitions (and gatherings to a smaller extent) is to evaluate the bell-chiming expertise and musical skills of individuals and bell-chiming groups; in order to achieve the best possible result, the bell chimers must come as close as possible to the criteria set by the jury. The majority of the bell-chiming tunes performed, which come from the traditions of previous generations, do not yet

include elements such as triplets, solo passages, accented weak beats, dynamic and agogic changes, and original compositions; however, a positive evaluation of this type of musical elements certainly encourages (especially young) bell chimers to include these elements in their repertoires by either transforming the 'old' tunes or creating new, original works. Participation in competitions also stimulates the establishment of permanent groups, group practice, and learning new repertoires; the need for greater organization of musical transmission systems has also developed, resulting in more frequent use of written notation systems.

Two levels of the music communication process are discussed in greater detail below: the technical and social dimensions of the musical transmission of bell chiming. From the viewpoint of transmitting the musical message, the technical dimension is divided into two opposing poles: oral and written transmission. Although the oral transmission continues to be the most frequent among bell chimers today, one cannot overlook the numerous forms of written systems that individual bell chimers developed in the twentieth century. Written transmission uses signs borrowed from other communication systems (e.g., the graphic and language systems); in order to understand these signs, one must first know the principles of acoustic bell-chiming tradition. Bell chimers use notation systems primarily as a mnemonic device during performance in order to perform more complex musical forms and a more extensive repertoire. For individual creators, notation is also a compositional device that enables the preservation of musical pieces and allows chimers not in direct contact with their composers to perform them. Written notation provides an even wider range of communication through the publication of musical pieces.

Bell chimers most often use numerical notation for bell-chiming tunes, but some bell chimers also use graphic and color signs or a combination of western musical notation and graphic and numerical systems to notate their tunes (see Appendix 1). With the establishment of an educational bell-chiming system, the need for a wider understanding of musical principles has increased, as have the efforts for equal treatment of bell chiming within the frameworks of western art music. To this end,

the schools have begun teaching music theory principles of western music and how to use western musical notation.

This chapter also socially defines the bearers of this musical practice from the viewpoint of the social dimension of music. Once, bell chiming was predominantly regarded as a men's practice and children were not allowed in the bell tower before a specific age or an achieved level of expertise. However, today children are becoming increasingly more frequent members of bell-chiming groups. Children learn how to chime as part of the children's vacation programs organized by the church or the bell-chiming summer schools. Young women and children are also able to learn this today because lighter clappers are fitted in the bells or the performance is made easier by transferring the clapper's weight to other levers. Currently the bell-chiming population consists of 89 % men and 11 % women, and 47 % of bell chimers began performing between the ages of 10 and 15. The majority of bell chimers today are 15 to 20 years old; there is a sharp decrease in bell chimers after the age of 25. Most chimers attribute this drop to increasing obligations in everyday life.

Right at the beginning of the field research, when I talked to the head of a bell-chiming group that mentioned a woman bell chimer in the local bell-chiming tradition, a new, unexpected question opened up connected with a poorly studied area of Slovenian ethnomusicology: the role of woman in folk music. Based on a case study, the complexity of gender relationships in bell chiming is being discovered and explained through social concepts that define a woman's position in the patriarchal social system. The woman bell chimer presented is a rare example of a woman's presence in the past bell-chiming domain. Her 'right' to act as a bell chimer has been acquired through family ties because her father and brother were also bell chimers; at the same time, she lives near the church and often helped the sexton ring the bells (the sextons' daughters and wives often did the bell ringing). However, her main reason for taking up this practice was that after the Second World War the bell-chiming tradition was interrupted. Some bell chimers did not return from the war and others did not dare to chime any more due to the new political regime; thus a woman took over the bell chiming.

Due their »ascribed honor«, men were also able to more easily obtain »acquired honor« (Moxnes 1996: 20); in contrast, women as »potential sources of shame« (ibid.: 21), whose honor men must protect, had to go to much greater effort to obtain public recognition by the community and overcome the obstacles of a patriarchal social system. This woman's activity, which took place exclusively within the local community and was invisible to the public (in the bell tower), proves that an activity that was honorable for a man (like bell chiming) was considered shameful for a woman. She was only 'allowed' to chime because she was filling the audio gap that developed after the Second World War when the men in the village gave up bell chiming; later on, when the practice became enough honorable again and men resumed it, she withdrew. According to the bell chimer narrative, the most important factors influencing the exclusion of women in the bell-chiming tradition or Slovenian folk music in general, in addition to the syndrome of honor and shame, and the syndrome of modesty (as an undervalued perception of one's own activity), prove to be family control, social control, self-control, the predominance of men in religion, and the gender division of roles. However, in addition to social canons, the invisibility of women in folk music is also based on ethnomusicological canons, which in their history often excluded interest in the existence of woman instrumentalists. With changes in society's sexual ideology, women are becoming more visible in this area but, despite their officially undisputed presence in society, they continue to fight against the canons inherited from the past (Ceribašić 2001: 37).

The fourth chapter places bell chiming within a geographically wider European context. The motivation for studying bell chiming in other European countries was the belief held by the professional and scholarly community, as well as the general public, that bell chiming is uniquely Slovenian. At first, the ethnic characterization of bell chiming by researchers was more cautious. However, the media have overlooked these reservations; the assumption became a fact, and in Slovenian public discourse bell chiming became regarded as a special Slovenian feature unrivalled outside Slovenian ethnic borders. This example can be explained from the viewpoint of the concept of invented tradition (cf. Hobsbawm 1983: 1 and Brumen 2001: 203) as one of the factors of shaping national identity that a nation uses to find the character,

uniqueness, authenticity, and originality of its own tradition in comparison to others. Another frequent factor of invented tradition is its connection with the distant past. Today the public connects bell chiming with centuries-old or even a thousand-year-old tradition, although these claims are only founded on two unconvincing assumptions by ethnomusicologists that placed bell chiming in the sixteenth century.

I find that in Europe, bell playing is a widespread practice, mostly practiced by folk musicians. The only form of professional concert performance used is performing on the carillon, a set of chromatically tuned bells played by striking a keyboard (which activates the levers connected to the clappers and hammers that then strike the bell; see Figure 20). The technical perfection of this instrument and the number of the bells in the bell tower are connected with the financial capacity of its sponsors. Thus the carillon can mostly be found in towns, whereas in the countryside simpler forms of the keyboard or connections of bells through levers are used. However, when there is a sufficient number of bells or bell chimers, the chimers can strike the clappers directly against the rim of the bells by hand. In Europe, rotation ringing techniques are also frequently used (e.g., English *change ringing* or the Italian *sistema Veronese*). However, this dissertation focuses merely on the technical aspect of producing sound related to bell chiming. Based on international professional literature and Internet sources, I find that even this aspect includes many methods of bell playing practiced across Europe, such as *zvonit* (a tradition of bell playing in orthodox churches practiced primarily in Russia), *los repiques* in Spain, *la bataglia di corde*, *suonata a cordette*, *battagliare*, *scampanio* or *scampanotata* and *toccos* and *repiccos* in Italy, *kimning* in Sweden, Denmark, and the Faroe Islands, *la coptée campanaire* in France, *le carillonnage valaisan* in Switzerland, *tribolédje* or *trippetraien* in Belgium, *das Beiern* in Germany, and *luncijanje*, *kampananje*, or *slavljenje* in Croatia, to name just a few. Likewise, it is inappropriate to ascribe a prototypical image to Slovenian bell chiming in the sense of the interlocking technique (which is not as common in other countries or not used at all) and thus promote the uniqueness of Slovenian bell chiming (such statements were already present publicly); the domain of bell chiming also includes various variants that differ in both the performance techniques and the actual sound of bell-chiming tunes.

Due to the lack of professional literature and, in some cases, also linguistic barriers, I decided to address only two of the techniques described above in greater detail; the fieldwork carried out in Croatia and Germany also greatly helped improve my understanding of these two techniques. In studying bell chiming in Croatia, I followed certain hints made by previous researchers about the potential existence of a technique similar to Slovenian bell chiming in this area. The main reason for studying German *das Beiern* was the fact that this technique was mentioned in Mercina's *Slovenski pritrkovavec*. So, during Easter time, I became familiar with the bell-chiming technique known as *das Beiern* in the German towns of Bornheim, Brenig, Dersdorf, and Rheinbrohl in the Rhine Valley. Through online communication with the parishes in the Cologne Archdiocese I subsequently received eighteen completed questionnaires from seventeen parishes. These present local special features of bell chiming in the Rhine Valley and answer some contextual questions on the basis of a somewhat larger sample than that presented in the case studies. In Croatia, I studied *kampananje* in Donje Jelenje and Kukuljanovo in the Primorje–Gorski Kotar region. Due to the vicinity of this area to the Slovenian state border, and strong geographical, cultural, and historical connections with the Slovenian environment on the basis of which the bell chiming in this area could be characterized as »a copy of Slovenian bell chiming« (Kumer 1983: 180), I then also studied the bell-chiming technique known as *luncijanje* in Sali and Žman on the island Dugi Otok in the Zadar region.

The definition of both German *das Beiern* and Croatian *kampananje*, *luncijanje*, or *slavljenje* includes a technical description of bell playing; from this perspective, it is the same as Slovenian bell chiming. The generally less frequently used musical aspect mentioned above emphasizes the rhythmic level of bell playing, but it is also necessary to draw attention (especially in the Slovenian and German examples) to certain examples of melodically structured tunes. It has turned out that copying of instrumental or song models is connected with the number of bells in the bell tower, which also explains why no tendencies for this kind bell playing have developed in Croatian bell chiming; in the Croatian areas where I studied bell chiming, I did not find any sets of bells that had more than three bells. Based on the whole comparison

it can be concluded that all three countries have very similar contextual, performance, and musical-conceptual features; it is just that in Croatia some aspects are not used. In Germany and Slovenia, the use of levers that facilitate the transfer of weight in striking the clapper against the rim of the bell is the most common; in addition, direct strikes with the clapper against the rim of the bell are also used, whereas the use of hammers is less frequent. Some groups in Germany use an improved lever technique, in which the wires are connected to a simple keyboard (whereby one bell chimer controls more than four bells); in Croatia, direct strikes against the rim of the bell were used in all cases. However, due to the lack of research into this phenomenon in Croatia, I do not exclude the possibility of their also using a lever technique, especially where a large number of bells must be played or where the bells in the tower are more difficult to access.

In all three countries, bell chiming is primarily meant for marking major church holidays; only in some places in Croatia can one establish that bell chiming was once also used for announcing death and danger. Active bell-chiming groups in Slovenia usually also chime at lesser church holidays and especially throughout the year (except during Advent and Lent), whereas in Germany the most common time to chime is from Easter to Pentecost. In both Slovenia and Germany, bell chiming is also used to mark parish holidays and certain other occasions, such as confirmation, first communion, wedding anniversary celebrations, and so on. A special Slovenian feature is the marking of certain state holidays, such as Independence Day or Statehood Day, and in both Slovenia and Germany bell chiming is performed at the New Year. Bell chiming in Croatia is intended solely for marking major church holidays and is only performed a few times a year. Slovenia has a fairly long tradition of organizing bell-chiming gatherings and competitions, and recently also training. In Germany, bell chiming is rarely used in this context (they only had a few gatherings so far) and I have not found any reports of such cases in Croatia. The frequency of opportunities to chime, which is higher in Slovenia, certainly influences the organization of a group, preservation of bell-chiming tradition, development of changes in the musical image and function of this practice, and innovation in the musical practice in general.

Differences can also be determined in the timeframes of bell chiming: in some places in Croatia and Germany, bell chiming is performed before the first invitation to mass (when all the church bells start ringing an hour before the service), whereas in Slovenia it is more common to chime immediately before the service (approx. twenty minutes before). Slovenian bell chimers also perform after the service, which is not customary in Germany and Croatia; the timeframe of bell chiming after the service is usually less limited and bell chimers adapt it to their own needs for musical expression. Bell chiming one day before a holiday is typical of Slovenian and German bell chimers, whereas in Croatia, *luncijanje* is used to announce a holiday several days before (after the evening Angelus bells); the number of days of preliminary bell chiming depends on the importance of the holiday and on the day of the week on which the holiday falls (usually eight days before the holiday).

Slovenian bell-chiming tunes usually have a more complex formal structure, especially when the tones of the tune are divided into main and supporting roles (for example, in interlocking techniques). When one bell chimer chimes on three bells, one can observe (both in German and Slovenian bell chiming) that work with thematic units is usually not structured the same way as in group bell chiming (although it would be possible). The roles are sometimes divided into two parts: the basic strikes (performed on one or two bells), and ornamental tones (performed on one or two bells) or sometimes conception as equal; in these cases, the roles are not exchanged between the bells. The most frequently used formal procedure is variation of the basic thematic unit such that individual tones are ornamented with shorter note values or their value is prolonged.

As already established in the cases of Slovenian bell chiming, significantly fewer formal procedures are used if an individual controls two or more bells than in group performance. Although an individual has the opportunity to freely transform musical tunes and improvise, individuals often do not use this 'freedom' at all. Thus the majority of bell-chiming tunes that I had the chance to listen to in the Rhine Valley have a firm structural form that does not change when the tunes are repeated. This is different in certain cases of *luncijanje* in Croatia because in chiming on two bells

chimers do not stick to a formal structure of the tune set in advance, but the entire tune is instead based on a free combination of three or four motifs. Likewise, in Donje Jelenje the bell chimer performing *kampananje* on the smallest bell has complete freedom in selecting short motifs (although he is included in a group performance of three bell chimers) and the sequence of these is independent of the rhythmic basis for playing both larger bells.

Based on a comparison of all three techniques, the difference in the performance method in terms of the relation between the number of bell chimers and the number of bells can be highlighted the most: in Germany and Croatia, it is more customary for an individual to play several bells, whereas in Slovenia the interlocking technique and the equivalence between the number of bell chimers and bells themselves is the most common. In Germany and Croatia (except for Kukuljanovo), one can establish that, even in cases where there is a large number of bell chimers or at least the same as the number of bells, one of the bell chimers performs on at least two bells. After a specific period of time, the performers change roles, whereas, in cases of such a large ensemble in Slovenia, bell chimers usually each take their own clapper and chime in the mode of an interlocking group performance.

The conclusion confirms the main hypothesis of the doctoral dissertation regarding the connection between the complexity of the structural and formal parameters of bell-chiming tunes and the changes in the social context of this practice. It has been established that the dynamics of musical changes are reduced when bell chiming is used within a religious context because music included in a specific cultural context, which is less subject to changes, itself changes more slowly (Nettl 2005: 280). The development of certain more important musical changes was only stimulated by the interaction between bell chiming and the secular sphere, and the change of the bell-chiming function from the ritual to performative. These musical changes are not radical because the musical system preserves a continuity with the 'old system'; however, they are still visible and influential enough to also change the bearer's concepts about the 'true' musical image of bell chiming. By defining the key factors that have influenced the processes of musical changes in the system and

communication, and highlighting the relationship of individual bearers to their own practice in these processes, this study proves that individuals in particular are key to changing tradition. In addition to the changes in the functional dimension of bell chiming, their innovation and musical creativity was accelerated by the institutionalization of musical transmission processes (in the form of bell-chiming schools, gatherings, competitions, and published notations). The elucidation of the motifs and development processes of organized bell chiming in the public sphere also proves that changes that first start out as innovations by an individual later become part of a socially acceptable cultural whole. In addition, emphasizing the importance of an individual as a music creator in a specific culture contributes to a more pronounced dynamic of change in music (Merriam 2000: 242–243). Competitions, schools, gatherings, presenting practice on the Internet, publishing achievements in the media, and publishing notations are key elements that encourage individuals to continue to prove themselves in their field of expertise, compete, and stand out from their environment – thus, from a musical perspective, also standing out from everyday or traditional musical forms. In this way, they can express their musical knowledge (often acquired through formal music education) and skills by creating new, formally more complex bell-chiming tunes, and including innovations in the existing musical forms; initially they thus influence the activity of other members of their groups, and later on also the wider social perception of the image of bell-chiming music.

The second hypothesis – that is, that the same musical phenomena in neighboring countries (e.g., Croatia) are influenced by the closeness of cultural environments and historical and political circumstances, whereas the reason for the use of bell chiming in geographically more distant environments (e.g., Germany) is to be sought in the phenomenon of the universality of musical and communicational practices – is confirmed only in its first part. My assumption that bell chiming developed independently in two relatively distant geographic areas such as Slovenia and Germany was influenced by the fact that I had not identified any bell chiming practices in the area between these two countries (i.e., in Austria and the greater part of Germany). However, it can be established that, although Croatia is closer to

Slovenia and their cultural connections are more obvious due to historical circumstances, one still cannot treat the German environment as being culturally distant from Slovenia. That is, certain aspects of its history place it in an environment that shares a cultural and thus also musical history with the Slovenian environment. One of the elements that could form the basis for the intertwining of Slovenian and German bell-chiming practices is “Slovenian pilgrimage” (Stabej 1962) or pilgrimages to the Rhine Valley, which is also Germany’s largest bell-chiming center. For over six centuries, the Rhine Valley was one of the main European pilgrimage sites (e.g., Aachen, Cologne, Kornelimünster, Trier), to which large numbers of Slovenians went on pilgrimage. Because many pilgrims were away several months on these pilgrimages or even decided to permanently stay in the Rhine Valley, one can conclude that there were mutual cultural influences, which could include bell chiming. However, without additional study of historical sources, the question of whether the Germans took over the bell-chiming practice from the Slovenians or vice versa remains unanswered. The existence of bell-chiming practices in the wider area of northern and central Europe provides an additional reason for understanding the German bell-chiming technique (i.e., *Beiern*) primarily as a phenomenon that existed in parallel to other instances of bell-chiming in Europe.

Although the historical, political, and cultural connections are stronger between Slovenia and Croatia, I believe that it would be inappropriate to claim that individual examples of *trnačenje* and *kampananje* in Croatian towns close to the Slovenian border (i.e., Tuhelj, Kukuljanovo, and Donje Jelenje) resulted from copying Slovenian bell chiming; in that case, the Slovenian and Croatian cultural environment is common and cannot be “confined” within political borders and ascribed national labels.

I believe that the examples of Croatian *kampananje*, *luncijanje*, *slavljenje* and German *das Beiern* can simply be added to the bell-chiming mosaic and the numerous expressive options developed by musicians to be used in a set with three or even merely two bells, which at first glance seems musically extremely limited, should be viewed with admiration.

Through this comparison, I primarily highlighted the importance of caution in forming hasty conclusions about the uniqueness, authenticity, and purity of specific segments of an individual nation's culture because a given phenomenon can soon become more of a victim of cultural aspiration than a social reality. One must allow for the possible existence of the same cultural phenomena anywhere around the world, which have developed and changed independently from one another as a result of universal laws governing human society, or as a result of intercultural influences and contacts between various nations and cultures.

The following are appendices to the dissertation: sample notations by the bell chimers in Šmarje - Sap (a combination of western musical notation, numbers, and graphic shapes, see Appendix 1), questionnaires designed for Slovenian and German bell chimers (Appendix 2), an interactive map presented as part of the series *Interaktivna karta Slovenije z zbirkami ZRC SAZU* (Interactive Map of Slovenia with ZRC SAZU Databases) available at <http://gis.zrc-sazu.si/zrcgis/> (Appendix 3), and a DVD with audiovisual bell-chiming examples from field recordings (Appendix 4).