

# Folkloristika

Folkloristika 5



Mojca Kovačič

## Pa se SLIŠ ...

**Pritrkavanje**

v slovenskem in evropskem prostoru

## Folkloristika 5



Zbirka **FOLKLORISTIKA**  
Urednica zbirke Marjetka Golež Kaučič

**Mojca Kovačič** *Pa se sliš ...*  
*Pritrkavanje v slovenskem in evropskem prostoru*

© 2012, Založba ZRC, ZRC SAZU

*Recenzenta* Naila Ceribašič, Edvard Kovač  
*Jezikovni pregled* Boris Kern  
*Jezikovni pregled povzetka* Mitch Cohen  
*Oblikovanje notranjosti in ovitka* Brane Vidmar  
*Računalniški prelom* Natalija Stanivuk

*Izdal* Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU  
*Za izdajatelja* Marjetka Golež Kaučič

*Založila* Založba ZRC, ZRC SAZU  
*Za založnika* Oto Luthar  
*Glavni urednik založbe* Aleš Pogačnik

*Tisk* Collegium Graphicum d. o. o., Ljubljana  
*Naklada* 300

Knjiga je izšla s finančno podporo Javne agencije za knjigo RS in  
Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

CIP – Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

780.633.133(497.4)  
781.7:780.633.133(4)

KOVAČIČ, Mojca, 14.12.1976—

Pa se sliš — : pritrkavanje v slovenskem in evropskem prostoru /  
Mojca Kovačič. — Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012. — (Zbirka  
Folkloristika ; 5)

ISBN 978—961—254—404—1

264350720

MOJCA KOVAČIČ

**Pa se sliš ...**  
Pritrkavanje v slovenskem  
in evropskem prostoru

LJUBLJANA 2012



# VSEBINA

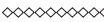
<i>Predgovor</i> .....	7
<b>TEORETIČNI IN ZGODOVINSKI VIDIKI PRITRKAVANJA</b> .....	11
DEFINIRANJE POJAVA IN PRITRKOVALSKO IZRAZOSLOVJE.....	12
ZGODOVINA ZVONOV, ZVONJENJA IN PRITRKAVANJA .....	18
Zvonjenje v evropskem krščanskem prostoru.....	18
Zvon kot glasbilo .....	19
Zgodovinska umestitev pritrkavanja v Sloveniji.....	22
DOSEDANJE RAZISKAVE V SLOVENSKEM PROSTORU .....	24
<b>TEHNIČNI IN GLASBENI VIDIKI PRITRKAVANJA</b> .....	25
TEHNIČNI VIDIKI PRITRKAVANJA.....	26
Pozicija zvonov .....	26
NAČINI VZBUJANJA ZVOKA.....	28
Razmerje med izvajalci in številom zvonov .....	30
GLASBENI VIDIKI PRITRKAVANJA .....	34
Notiranje in vloge posamezenih udarcev .....	34
Struktura tematske enote .....	38
Povezava načina igranja in glasbene strukture .....	38
Struktura tematske enote in poimenovanje viž .....	40
Oblikovni postopki .....	43
<b>KONTEKSTUALNI VIDIKI PRITRKAVANJA</b> .....	55
INTERAKCIJA DRUŽBENIH, KONTEKSTUALNIH, FUNKCIJSKIH IN GLASBENIH SPREMEMB PRI PRITRKAVANJU.....	56
Pritrkavanje in religiozni kontekst .....	58
Novi kontekst, estetske in glasbene spremembe .....	61
Glasbenoestetska merila .....	63
Organizirane oblike delovanja pritrkovalske dejavnosti.....	66

GLASBENI PRENOS.....	74
Tehnična dimenzija .....	74
Socialna dimenzija.....	82
RAZMERJA MED SPOLOMA V GLASBENEM PROSTORU .....	84
Godka .....	85
Pritrkovalka .....	86
<b>PRITRKAVANJE V EVROPSKEM KONTEKSTU .....</b>	<b>91</b>
MIT O SLOVENSKEM PRITRKAVANJU.....	92
DOSEDANJE RAZISKAVE.....	94
IGRA NA ZVONOVE V EVROPI .....	96
PRITRKAVANJE V NEMČIJI – <i>DAS BEIERN</i> .....	100
Pritrkavanje v Porenju.....	104
<i>Das Beiern</i> – študije primerov.....	106
PRITRKAVANJE NA HRVAŠKEM.....	113
<i>Kampananje, luncijanje</i> – študije primerov .....	115
Primerjave in zaključki .....	118
<b>SKLEP .....</b>	<b>123</b>
<b>BELL CHIMING IN THE SLOVENIAN SPACE.....</b>	<b>127</b>
Viri in literatura.....	139
Seznam notografij .....	147
Seznam fotografij .....	151
Stvarno in imensko kazalo.....	155

# PREDGOVOR

Zvočni prostor Slovenije in celotne krščanske Evrope je močno zaznamovan z zvokom cerkvenih zvonov, saj zvonovi s svojo glasnostjo navadno preglasijo druge zvoke okolja. Skoraj ni zvonika, ki ne bi imel vsaj enega zvona, s katerim bi naznanjal čas molitve, prihajajoči praznik, pomembnejše dogodke v življenju ljudi in podobno. Vendar pa se zvonovi ne oglašajo vedno enako, česar morda naključni človek zavedno niti ne zazna. Vsaka zvočna signalizacija z načinom rabe zvonov drugače pošilja sporočila v zvočni prostor in najlepša ter v glasbenem smislu najbolj dovršena je v slovenskem prostoru prav gotovo glasbena govorica pritrkavanja. Pritrkavanje — glasbena igra ritmičnih obrazcev s kemblji ali kladivi ob udarni obroč zvona — je v slovenskem prostoru zelo razširjena glasbena dejavnost, ki črpa glasbeno gradivo tako iz pretekle tradicije kot iz sedanje ustvarjalnosti pritrkovalcev. V pričujoči knjigi je pritrkavanje predstavljeno tako iz glasbenovsebinske kot iz kontekstualne ravni. Obravnava pritrkavanja kot glasbenega produkta in glasbenega procesa je združena z interpretacijo dejavnosti z vidika njenih nosilcev — pritrkovalcev, prav tako pa je pritrkavanje umeščeno v druge družbene in glasbene procese, ki se danes odvijajo na področju slovenske ljudske glasbe.

V knjigi se oddaljujem od starih konceptov folkloristike, ki so si pri obravnavi folklornega gradiva prizadevali za predstavljanje totalnega in reprezentančnega (Klobčar 2011: 8): iščem namreč tudi izjemno in enkratno tako z vidika glasbe in njenih izvajalcev kot s stališča konteksta, v katerem delujejo. Po eni strani je to vidno pri obravnavi gradiva, ki vključuje avtorska dela pritrkovalcev in enkratne izvedbe, pri katerih se ne sprašujem o njihovi starosti, načinu prenosa ali variantnosti. Po drugi strani pa to v knjigi izkazujem z veliko mero preučevanja pojava v sodobnosti, pri





čemer sta družbeni kontekst pritrkavanja in njegova pojavnost v okvirih (folklornega) dogodka v ospredju.

Knjiga je vsebinsko razdeljena na štiri temeljne sklope: teoretični in zgodovinski vidiki pritrkavanja, tehnični in glasbeni vidiki pritrkavanja, kontekstualni vidiki in pritrkavanje v evropskem prostoru. V prvem predstavljam nekatera izhodišča za kasnejšo glasbenoanalitično in kulturnoantropološko obravnavo pritrkavanja. Z definiranjem osnovnih pojmov, ki se dotikajo pritrkavanja, postavljam temelj za kasnejše razumevanje podrobnejše razlage pojavov. Sledijo kratek historični pregled rabe zvonov ter načinov muziciranja v evropskem prostoru, časovna umestitev pritrkavanja v Sloveniji ter opis dosedanjih raziskav pritrkavanja pri nas. Drugi, etnomuzikološki del s tehničnega in glasbenoanalitičnega vidika odstira številne zakonitosti, ki sicer tonsko maloštevilnemu glasbilu, kot je zvonilo, omogočajo izvajanje zanimivih ritmičnih struktur. Pritrkovalske viže celotnega slovenskega etničnega ozemlja nam odstirajo paleto 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. V tretjem delu obravnavam pritrkavanje v družbenem kontekstu, saj lahko danes opazujemo, kako se pritrkavanje z vključevanjem performativne funkcije v glasbeno prakso glasbeno osamosvaja. Pritrkovalci hočejo biti vidni drugim ljudem, zato odpirajo zvonike obiskovalcem, prirejajo srečanja, tekmovanja, koncertne nastope z miniaturnimi zvonovi, sodelujejo z drugimi glasbeniki ipd. Tudi te spremembe ohranjajo tradicijo pritrkavanja živo in današnji mladini privlačno.

Večji del knjige je namenjen obravnavi pojava v Sloveniji, v zadnjem delu pa umeščam pritrkavanje v širši kontekst igre na zvonove v evropskem prostoru. Zadnje poglavje je tako rezultat študije in raziskovalnega dela v nekaterih drugih evropskih deželah. Moje zanimanje za nekatere načine igre na zvonove drugod izhaja iz dejstva, da do sedaj slovenski raziskovalci pritrkavanja še niso obravnavali 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 morebitnih potrditev ali zanikanja trditev, ki označujejo pritrkavanje kot slovensko posebnost, ki naj ne bi segala prek slovenskih etničnih meja.

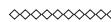
Knjiga je nastala na podlagi doktorske disertacije, ki sem jo leta 2009 zagovarjala v okviru študijskega programa Interkulturni študiji – primerjalni študij idej in kultur na Univerzi v Novi Gorici in ZRC SAZU pod mentorstvom izr. prof. dr. Marjetke Golež Kaučič in red. prof. dr. Svaniborja Pettana. Pojav pritrkavanja obravnavam predvsem z vidika sodobnega časa in uporabljam gradivo, ki sem ga zbrala v času študija (2005–2009), na primernih mestih pa ga ob obstoječih znanstvenih, strokovnih in pu-

blicističnih virih dopolnujem s preteklim arhivskim gradivom Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU. Delo je podprto tudi s kvantitativnimi podatki, ki so rezultat zbiranja gradiva z vprašalniki, pri čemer je sodelovalo 178 pritrkovalcev iz 84 župnij, podatki pa so dostopni tudi v obliki interaktivne karte na <http://gis.zrc-sazu.si/zrcgis/>.

Gradiva, ki je osnova za pričujoče delo, brez sodelovanja in pomoči številnih pritrkovalcev ne bi mogla pridobiti. Zato se iskreno zahvaljujem vsem, ki ste sodelovali v raziskavi, ter tistim, ki ste me še dodatno strokovno podpirali, še posebno Tomažu Klopčiču in Jožetu Mehletu. Zahvaljujem se tudi sodelavcem Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU, predstojnici inštituta in urednici zbirke izr. prof. dr. Marjetki Golež Kaučič, ter tistim, ki ste tudi po tehnični in finančni plati omogočili izid knjige: Glasbenonarodopisnemu inštitutu ZRC SAZU, Založbi ZRC in Javni agenciji za knjigo Republike Slovenije.

Mojca Kovačič

Ljubljana, oktober 2012





**TEORETIČNI IN ZGODOVINSKI  
VIDIKI PRITRKAVANJA**

## DEFINIRANJE POJAVA IN PRITRKOVALSKO IZRAZOSLOVJE

**PRITRKAVANJE** je v treh različnih znanstvenih ali strokovnih publikacijah definirano kot:

- »poseben način zvonjenja, pri katerem se udarja na zvonove neposredno s kembljem po določenih ritmičnih obrazcih« (Kumer 1983: 32);
- »pesem zvonov, ritmično zvonjenje, ko se glasovi posameznih zvonov zlivajo v melodijo po strogo določenih zaporedjih« (Strajnar 1985: 1);
- »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 pritrkavanje definira kot glasbeni produkt — torej glasbo, ki nastane v procesu igre na zvonove. Pri dosedanjih definicijah osrednjih raziskovalcev pojava je problematično predvsem izključevanje nekaterih v praksi navzočih in strokovno priznanih načinov pritrkavanja, kot so način izvajanja letečih viž in izvajanja s kladivi. Zato skušam s spodnjo definicijo zajeti bistvo pritrkavanja z vsemi v slovenskem prostoru najznačilnejšimi načini pritrkavanja:

a) **z vidika glasbenega procesa** je pritrkavanje izvajanje ritmičnih obrazcev s kemblji ali kladivi ob udarni obroč zvona, pri čemer so bodisi vsi zvonovi nepremični ali pa nekateri izmed zvonov nihajo;

b) **z vidika glasbenega produkta** je pritrkavanje glasba, ki nastane pri procesu pritrkavanja.

S tehniko pritrkavanja in njegovo glasbo je povezanih veliko izrazov, ki se uporabljajo samo v kontekstu te igre na zvonove in jih torej ne najdemo v splošnem glasbeno-terminološkem besednjaku. Večina izrazov je lokalnih, ki so s svojo razširjenostjo med pritrkovalci »dobili status« uveljavljenega strokovnega izraza. Tudi izraz *pritrkavanje* (včasih *pritrkovanje*) 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 Zmaga Kumer, »nima pomena uvajati drugega« (Kumer 1983: 33). V lokalnem kontekstu najdemo za pritrkavanje še druge izraze, ki se uporabljajo pogosteje kot izraz *pritrkavanje*. Te izraze so raziskovalci Glasbenonarodopisnega inštituta zbirali v okvirih terenskega raziskovanja, nekatere od njih navajata Z. Kumer v knjigi

*Ljudska glasbila in godci na Slovenskem* (1983) ter Julijan Strajnar v spremni besedi k plošči *Pritrkavanje* (1985).

Spodnja tabela prikazuje pokrajinsko rabo izrazov za pritrkavanje v preteklosti in danes.<sup>1</sup> S primerjavo naštetih izrazov v zgoraj omenjenih publikacijah in podatkov, pridobljenih z vprašalniki v preteklih treh letih, odkrivam, koliko se je raba izrazov spremenila.

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, turn-tonkanje, 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, kəpinanje, kompanjanje, kompaniranje, natukanje, škāntiranje</i>	<i>nabijanje, tolklanje, trklanje, kəntkanje, klenkanje, kəmənjanje, škāntiranje, martelajne, pritrkavanje</i>

**Tabela 1:** Narečni izrazi za pritrkavanje

Zgornja preglednica prikazuje le manjše spremembe v rabi izrazov med navedenimi obdobjema, kaže pa, da se je povsod razen na Koroškem uveljavil tudi izraz *pritrkavanje* (z variantami) kot splošno razširjen in uveljavljen izraz med pritrkovalci, saj ga uporablja kar 47 % vseh pritrkovalcev. Med pogostejšimi so v rabi še izrazi *klenkanje* (25 %), *nabijanje* (8 %) in *trjančenje* (7 %).

Z. Kumer omenja še izraze *tamburanje, škomponotanje, škompananje, tonkanje* in *martelanje* za Benečijo ter *tintinanje* in *klotananje* za Rezijo (Kumer 1983: 34). V Porabju pa so za pritrkavanje uporabljali tudi izraze *klonckanje, klonkanje* (Strajnar 1996: [1]) ali *klenckanje* (Novak 1996: 62). Ker raziskava z vprašalniki ni zajela območij pritrkavanja v Reziji, Benečiji in Porabju, naj le omenim, da sta izraza *tonkanje* v Benečiji in *tintinanje* v Reziji še vedno v rabi.

<sup>1</sup> V tabeli je navedena le ena 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.

**PRITRKOVALEC** 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 tabela hkrati prikazuje tudi izhodišča za tvorbo izrazov za pritrkovalca v različnih slovenskih pokrajinah (npr. *klenkar*, *kampinar*). Pogosto pa izraza za osebo, ki pritrkava, vprašani ne poznajo oziroma ga ne uporabljajo. Ženska oblika izraza — *pritrkovalka* — je prišla v rabo kasneje, ko so se tudi ženske bolj množično vključile v dejavnost.

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

**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** (Ambrožič 1993: 150). 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.

Zvonovi so navadno uliti iz bronu, ki mora biti za visoko kakovostno zvočnost zvona sestavljen iz 78 % bakra in 22 % kositra. V zvočnem spektru kakovostno 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 po navadi višja od udarnega tona in najpogosteje intonirana kot mala terca. 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).

Ker izdelava zvonov zahteva precejšnje strokovno znanje, je njihova izdelava prepuščena livarnam. V Sloveniji danes deluje livarna Omco Feniks v Žalcu, kjer ulivajo večje zvonove, z ulivanjem manjših zvonov se ukvarjajo tudi nekateri obrtniki. Slovenske župnije pa so pogosti naročniki zvonov tudi v livarnah v Nemčiji ali Italiji.

Ljudje so nekoč zmotno verjeli, da imajo zaradi srebra v zvonovini zvonovi čistejši glas, kar so potujoči livarji zvonov izkoriščali, od ljudi v ta namen pobirali srebrnino, ki je nato niso vlili v zvonove (Mercina 1926: 14–15).

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. Takšni posegi se navadno dogajajo pri montaži novih kembljev, zvonov, obnovah zvonikov in nosilne konstrukcije zvonov, ko pri tovrstnem delu sodelujejo lokalni obrtni-

ki in ne strokovnjaki s področja zvonoznanstva. Nekatere nadškofije imajo svoje strokovnjake, imenovane **kolavdatorji**, ki delujejo kot svetovalci in nadzorniki pri nakupu novih zvonov. Kolavdatorstvo zahteva strokovno usposobljenega človeka, 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 zgodovinske 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, nadzira pravilno obešanje novih zvonov, avtomatizacijo in končno delovanje zvonov in zvonila (Ambrožič 2008).

O navezanosti ljudi na zvonove pričajo prenekatere zgodbe, ki opisujejo skrivanje zvonov v vodnjake ali zakopavanje v jame, tožbe in jok ljudi ob odvzemu in tudi nadomeščanje zvonov z drugimi jeklenimi predmeti (deli železniških tirnic, ostanki granat ipd.).

Ker so zvonove v Sloveniji in drugod po Evropi v vojnih obdobjih pogosto odvzemali in jih topili v surovino za orožje, se je pri nas po prvi in drugi svetovni vojni ohranilo le manj kot deset nedotaknjenih zvonil (Ambrožič 1993: 150).

Leta 1916 je železarna Kranjska industrijska družba na Jesenicah (KID) pričela s proizvodnjo ulivanja jeklenih zvonov, ki jih je ulivala do leta 1928. V teh letih so ulili preko 2000 zvonov, ki še danes visijo po slovenskih zvonikih in zvonikih bivše Jugoslavije. Vojna odškodnina za odvzete bronaste zvonove je bila namreč majhna, zato so ljudje po vojni pogosto nakupovali cenejše jeklene, ki naj bi bili le začasni nadomestek pred nakupom bronastih zvonov, vendar v večini primerov do slednjega ni prišlo. Pred nakupom jeklenih zvonov sta pogosto svarila kolavdatorja Ivan Mercina in Franc Kimovec (glej Mercina 1934: 49, Kimovec 1920: 69 – 86).

**KEMBELJ** je podolgovat, proti koncu odebeljen kovinski predmet, gibljivo pritrjen v zvon (SSKJ 1997). V slovenskih zvonikih poznamo predvsem pregibne in klasične kemblje, slednje pa delimo še na leteče in padajoče kemblje (o tem v nadaljevanju). **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 (Bosilj 2000: 115).

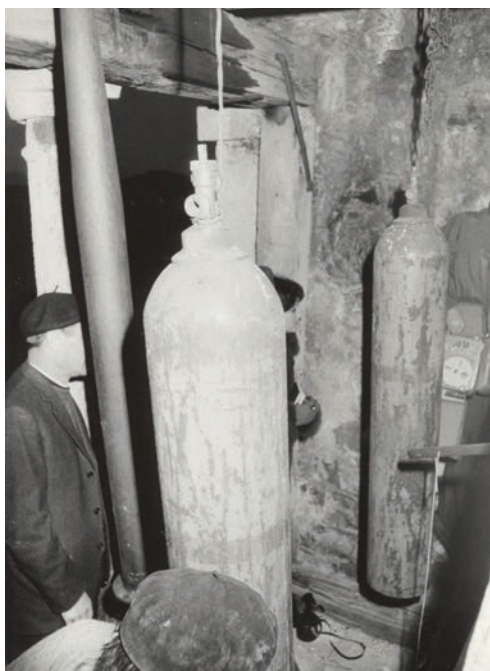
**Leteči kembelj** je najstarejši tip kemblja in je obešen pod točko nihanja zvona. Torvrstni kembelj niha z zvonom in ga zadane v trenutku, ko ta doseže končno nihajno višino. **Padajoči kembelj** ne niha, temveč udarja ob nihajoči zvon, ko ga ta zadane. Kembelj je obešen nad točko nihanja zvona. **Pregibni kemblji** so krajši kemblji s protiutežjo. Z nihanjem zvona s pregibnim kembljem se zmanjša sila na zvonovo ogrodje. Nekoč so bili precej priljubljeni med pritrkovalci, saj se je s tem zmanjšala tudi teža kemblja in je bilo



tako pritrkavanje olajšano; vendar pa danes veliko pritrkovalcev ugotavlja, da se je na račun tega znižala kakovost zvoka.

Pritrkovalci po Sloveniji uporabljajo različne izraze za kembelj, čeprav je strokovni izraz še vedno najpogostejše v veljavi. 40 % pritrkovalcev ga tako poimenuje *kembelj*, 17 % *žvenkelj* z variantami *žbrenkelj* ali *štrenkelj*. Za Štajersko so značilna poimenovanja *cambelj*, *can* ali *cambek*, drugi izrazi, ki se pojavljajo, pa so še *betica*, *brajnkcl*, *jezik*, *knebl*, *tlakl*, *štanga*, *štremlfelj* in *žnegel*.

Kembelj je pomemben del zvona tudi z glasbenoestetskega vidika, saj sta »pravilno nihanje in žlahten zvok odvisna od modela kemblja, njegove dolžine, razporeditve teže, obesila ter obdelave in trdote materiala« (Krn s. a.).



Sl. 1: Pritrkavanje na granatne tulce v Gočah

njen položaj znotraj (cerkvene) glasbe si pritrkovalci prizadevajo še danes). V člankih so avtorji razpravljali in polemizirali predvsem o primernih uglasitvah in materialih novih zvonov. Tema je bila namreč zelo aktualna ob množičnem nakupu 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. I. Mercina se je zavzemal za uglasitve v sekundnih intervalih (t. i. *melodična uglasitev*), Franc Kimovec pa je odobral terčne in-

**ZVONOSLOVJE** ali zvono-znanstvo v Sloveniji ni uradno priznana stroka, zato so dosedanja dela na tem področju predvsem ljubiteljskega značaja (nekdanj so se tovrstne tematike najpogostejše 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* pojavili članki kolavdatorjev, glasbenikov in skladateljev Ivana Mercine, Franca Kimovca, Josipa Lavtižarja, Frana Ferjančiča ter Ivana Kokošarja. Objavo teh člankov v cerkvenoglasbeni reviji lahko razumemo tudi kot sprejetje zvona v okvire cerkvenih glasbil in s tem tudi pritrkavanja in zvonjenja v okvire cerkvene glasbe (za

tervale, zvonove, uglašene v trozvoku ali kvartsektakordu (t. i. *harmonična uglasitev*).

Pomembnejši strokovni prispevek k zvonoslovju na Slovenskem je že omenjena knjiga I. 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. Tisti, ki se danes ukvarjajo z zvonoslovjem, se strokovno izpopolnjujejo predvsem na podlagi tuje literature.

Zvonoslovje ali zvonoznanstvo sta izraza, ki sta jih v prvih desetletjih 20. stoletja uporabljala poznavalca zvonov Josip Lavtižar in Ivan Mercina. Izraza sta se uveljavila v strokovni literaturi tistega časa in prešla tudi v pogovorno rabo med pritrkovalci, čeprav jih v kasnejših slovarjih ne najdemo. 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*.

# ZGODOVINA ZVONOV, ZVONJENJA IN PRITRKAVANJA

Kje in kdaj so se prvič pojavili zvonovi, ostaja neznanka, znano pa je, da so jih sprva uporabljali v Aziji pri glasbeni spremljavi plesa, vključno z inštrumenti, kot so gongi in bobni. V obliki majhnih zvončkov so bili del obleke plesalcev, starodavna pa je tudi njihova raba za domačo živino. Na Kitajskem so že okoli tri tisoč let pr. n. š. uporabljali uglašene zvonove. Zvonovi (bianzhong) so bili neprenosni in obešeni na ogrodje, nanje pa so igrali s kladivi. V večini svetovnih religij je skozi stoletja duhovščina z njihovo rabo ustvarjala vzdušje povezanosti z nadnaravnim, božanskim, nezemeljskim svetom.

## Zvonjenje v evropskem krščanskem prostoru

Z uradnim priznanjem krščanske vere v 4. stoletju je prešla že uveljavljena raba zvonov kot signalizacije začetka bogoslužnega obredja iz azijskega okolja preko starogrške in rimske kulture v evropsko krščansko kulturo. Prvič naj bi bili zvonovi (lat. *signa*) v krščanski rabi omenjeni v 6. stoletju, vendar pa je pri interpretaciji zgodnjih virov vseeno potrebna previdnost, saj beseda *signa* v prevodu pomeni tudi signal. Prav tako ni jasno, ali je *signa* pomenila vrsto gonga oziroma kovinske plošče, kot taka je (bila) namreč za klic k bogoslužju v rabi v grških samostanih (Thurston 1907).



Sl. 2: Zvonik na preslico v Šmarjah pri Sežani

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

Sprva so bili zvonovi manjši in kovani; postopoma so začeli izdelovati večje lite zvonove, njihova prvotna vloga pa je bila klic menihov k obrednim opravilom. S postopnim prehodom krščanstva v vodilno evropsko vero je naraščala tudi potreba, da bi se klic k

bogoslužju slišal čim dlje. Zvonove so najprej obešali v obrambne stolpe, kasneje pa v stolpe, posebej namenjene zvonovom, tj. zvonike.

Zvonjenje se je v krščanski liturgiji uveljavilo, ko je papež Sabinijan (604–606) zapovedal oznanjanje kanoničnih molitvenih ur z zvonovi, kar štejemo za prvo pravno določilo o liturgični rabi zvonov (Ambrožič 1993: 25). Papež Urban II. je v 12. stoletju 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 začelo uvajati v 14. stoletju, opoldansko pa v 15. stoletju, tako da je bilo do konca 16. stoletja v Evropi trikratno dnevno zvonjenje že splošno razširjeno. Papež Gregor XIII. je v 16. stoletju dodal še zvonjenje v spomin ubogim dušam v vicah po večerni *Avemariji*, zvonjenje ob tretji uri ob petkih popoldan pa je prišlo v veljavo leta 1740. Cerkve so imele že v 12. in 13. stoletju po dva, tri in več zvonov, kar je omogočalo velik razmah različnih načinov zvonjenja ali pritrkavanja po Evropi.

Dodati gre, da signalizacija z zvonovi ni bila namenjena le bogoslužju, ampak je služila tudi v posvetne namene. Zvonove so imeli gradovi in nekatere mestne stavbe, z njimi so razglašali začetek in konec sejma, konec delovnika, zaprtje mestnih vrat, prihod in odhod ladij, nevarnost požara, poplav ipd.

## Zvon kot glasbilo

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 proizve-



Sl. 3: Podoba kralja Davida, ki igra na cimbele

dlo s kembljem, ki je udarjal ob udarni obroč zvona (Price 1983: 190). Tehnika *pulsare* se je izvajala na inštrument, imenovan *cymbale* 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). Leta 636 umrli sveti Izidor iz Seville in leta 653 umrli Honorius iz Canterburyja sta uvrščala cimbale in *tintinabulum* (ročni zvonovi s kembljem) med glasbene inštrumente, ki so bili v tistem obdobju pogosto v rabi (prav tam: 184). V zgodovinskih virih je znana in pogosta upodobitev kralja Davida, ki igra na cimbale s kladivi, in sicer znotraj inicialke iz biblijskega psalma številka 80.

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). Nekateri viri pa po



Avtomatizacija stolpnih ur je zelo navzoča v evropskih mestih. Na zvonove čas pogosto oznanjajo figure, znane pod imenom *jacquemarts* (Morris 1951: 40). Kopiji figur iz 15. stoletja, ki sta bili sprva iz lesa, kasneje pa iz brona, znani pod imenom *Zelenci* ali *Maro i Baro*, danes oznanjata uro v dubrovniškem mestnem zvoniku, originale pa hrani mestni muzej.

Sl. 4: *Maro in Baro* v dubrovniškem muzeju

drugi strani navajajo, da so bili 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 iz-



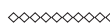
vajali poulični glasbeniki (Price 1983: 173). Tam, kjer je število zvonov to omogočalo (predvsem na Nizozemskem, v Belgiji, Nemčiji in Angliji), so se in se še danes ob polnih urah oglašajo krajše melodične sekvence, prepoznavne za določeno mesto. S tem, ko so postale del akustične pokrajine (angl. *acoustic landscape*), pa so izgubile kvaliteto glasbenega dela (Harisson 2002). Tak primer je zvonjenje v Westminsterški palači v Londonu, ki je po svetu poznano kot zvonjenje Big Bena. Melodija, ki v stolpu bije četrtnine ure, je imenovana *Westminster Quarters*.

Kjer melodično naznanjanje ure ni v navadi, ponavadi večji zvon prevzame vlogo bitja ure, ostali pa naznanjajo četrtnine ure. Bitje na četrtnine ure kot preprost zvočni signal pogosto slišimo tudi iz slovenskih zvonikov, medtem ko melodičnega bitja ure pri nas skorajda ne poznamo. Kot redke primere melodičnega bitja lahko omenim naznanjanje ure na Zasavski sveti gori, na Sveti gori pri Novi gorici in v ljubljanski mestni hiši, kjer od predsedovanja Slovenije Evropski uniji dalje (2008) vsak dan ob dvanajsti uri predvajajo posnetek izvedbe evropske himne na zvonovih.

Tovrstno melodijo poleg drugih ponujajo tudi današnji izdelovalci mehanizmov za zvonjenje v svojih programih. Prepoznavnost te melodije se širi tudi s predvajanjem uvodne sekvence zvonjenja (v živo) pred oddajanjem novic radia BBC.

Način igranja s kladivi se je večinoma ohranil avtomatiziran pri stolpnih urah in v nekaterih lokalnih tradicijah, igranje s kemblji pa se je vzporedno s tehniko zvonjenja ohranilo in razvijalo v evropskih deželah na različne načine. Ker so bili zvonovi vedno večji, izvajalec zvonov ni več vseh dosegel, zato mu je bila samostojna igra s kladivi onemogočena. Pri igranju s kemblji pa je tako lahko en sam izvajalec preko vrvi, napeljanih do kembljev, upravljal z več zvonovi. Ta način igranja omogoča tudi večjo glasbeno ekspresivnost, zmanjšuje potrebo po večjem številu zvonilcev, je varnejši za ohranjanje konstrukcije zvonila in zvonika in omogoča igranje ritmično-melodičnih motivov v nenakomernem časovnem zaporedju (Price 1983: 190). Na ta način se je igralo na zvonove še v času, ko cerkve še niso imele zvonikov. To prakso je kasneje poznala celotna Evropa, 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. Teorija, ki pritrkavanje razume kot most med igranjem na zvonove s kladivi in »višje razvitim« igranjem na zvonove preko klaviature (Price 1983: 200), ni dovolj trdna, saj so vse tri omenjene tehnike še danes zelo razširjene v Evropi. Precej jasno je, da ima razvoj obeh tehnik igranja enako izhodišče, medtem ko je sočasen obstoj vseh povezan z več dejavniki, med katerimi je najbolj izpostavljen oziroma pogosto tudi odločilen ekonomski.



## Zgodovinska umestitev pritrkavanja v Sloveniji

Težnja po določanju starosti folklornega gradiva in pojavov je kljub njihovi pogosti časovni neoprijemljivosti zelo navzoča tako v folkloristiki kot v širši javnosti. Tudi hipoteze raziskovalcev o umeščenosti pritrkavanja v 16. stoletje so hitro prestopile meje in v rokah nestrokovne javnosti in medijske populistične politike postale »resnica«. To pa kaže tudi na to, da pri prehajanju v kolektivni spomin ljudi določena interpretacijska paradigma pri manipuliranju s spominsko paradigmo pogosto prevlada (Pisk 2012: 132).

Tradicija pritrkavanja kot »nacionalizirana antika« (Anttonen 2004: 79) s tem že nekaj desetletij daje deželi, ki ji pripada, pomen starodavnosti, s katero dokazuje njeno vrednost in potrjuje njeno legitimnost. Tako se je v Sloveniji uveljavilo javno mnenje, da pritrkavanje izvira iz 16. stoletja, pri čemer tovrstne trditve temeljijo na predpostavkah raziskovalcev Glasbenonarodopisnega inštituta. V knjigi *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem* Z. Kumer 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. Z. Kumer 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). J. 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 J. Strajnar prepoznal kot pritrkovalske viže iz okolice Šentvida pri Stični (Strajnar 1991: 96–103), vendar pa omenjena povezava nikakor ni očitna.

Pojav pritrkavanja je dejansko težje časovno opredeliti. Pri okvirni 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 izdelovali zvonove predvsem italijanski potujoči zvonarji, stalna zvonarska obrt pa je v Ljubljani delovala od 15. stoletja dalje (več o tem glej Ambrožič 1993). V Sloveniji so cerkve prvi prostor zvonovom namenile na strehi cerkvene ladje, na t. i. 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). 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).

V knjigi *Slava vojvodine Kranjske* iz leta 1689 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« (Cvetko1990: 316). Pritrkavanje sicer nikjer ni omenjeno, zanimiv pa je zaključni bakrorez v peti knjigi, ki upodablja zvon, na katerega udarja roka s kladivom. Ne glede na tovrstno upodobitev in še danes navzočo tehniko *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.



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).

Sl. 5: Zaključni bakrorez v 5. knjigi Slave vojvodine Kranjske

Težko je tudi postaviti ločnico med zvonjenjem in pritrkavanjem, saj predpostavljam, da je izraz zvonjenje v pisnih virih pogosto služil obema oblikama rabe zvonov. Omembe pritrkavanja (z izrazi *klenkanje*, *trjančenje*, *pertrkavanje*, ipd.), ki se pojavljajo v časopisnih virih druge polovice 19. stoletja potrjujejo, da je bila praksa v tem času že zelo razširjena. 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. Tudi iz knjig I. 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. I. Mercina se je v knjigi *Zvonoznanstvo* (1930) 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).



## 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 sovпада zanimanje za pritrkavanje v okviru Glasbenonarodopisnega inštituta (dalje GNI), osrednje institucije, ki se ukvarja z zbiranjem, arhiviranjem in raziskovanjem pesemskega in inštrumentalnega 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. Z. Kumer je izsledke večletnih raziskav predstavila kot del ljudskega godčevstva v knjigah *Slovenska ljudska glasbila in godci* (1972) in *Ljudska glasbila in godci* (1983), v katerih so »podatki, zbrani v vseh koncev Slovenije, vendar ni mogoče reči, da smo odkrili vse skrivnosti pritrkavanja, vemo le za najvažnejše zakonitosti« (Kumer 1983: 31). J. 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 I. Mercine (1851—1940), ki je izdal prvo strokovno knjigo o tehniki ulivanja zvonov z naslovom *Zvonoznanstvo* (1930) ter prvo knjigo o pritrkavanju, imenovano *Slovenski pritrkovavec* (1926). Slednja nam sicer o tedanji situaciji pritrkavanja ne razkrije 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 v nadaljevanju, ne seže veliko dlje od povzemanja že objavljenih dognanj o pritrkavanju.

**TEHNIČNI IN GLASBENI VIDIKI  
PRITRKAVANJA**

## TEHNIČNI VIDIKI PRITRKAVANJA

Izraz pritrkavanje se najpogosteje nanaša na tehniko igre na zvonove, ta pa je v slovenskem prostoru zelo raznolika. Načini igre se razlikujejo bodisi z vidika pozicije zvona med pritrkavanjem, načina udarjanja ob zvon ali števila zvonov in števila pritrkovalcev v zvoniku. Različni tehnični načini igre na zvonove so pogojeni z ekonomskim položajem župnije (kadar gre za kakovost in število zvonov v zvoniku), tradicijo kraja (predvsem pri načinu izvedbe s kladivi) ali entuziazmom lokalnih pritrkovalcev (kar je vidno predvsem v številu pritrkovalcev v župniji ali pri uvajanju novih/drugačnih načinov pritrkavanja).

### Pozicija zvonov

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

1. stoječe viže: kadar zvonovi med pritrkavanjem mirujejo;
2. leteče viže: kadar najmanj eden<sup>2</sup>, najpogosteje največji izmed zvonov med pritrkavanjem niha (v nadaljevanju *leteči zvon*), medtem ko drugi mirujejo.



Sl. 6: Leteči zvon

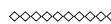
Letečemu zvonu rečejo tudi, da *laufa* ali se *juga*, letečim vižam pa ponekod *ta glasne* ali *laufajoče* in stoječim *ta tihe* ali *igranje na suho*. Leteče viže pritrkovalci označujejo kot karakterno bolj vesele, najverjetneje zato, ker so zaradi prostega pada kemblja ob udarni obroč zvona glasnejše. Pri letečih vižah tudi ni mogoče izvajati sprememb dinamike in tempa pritrkovalske viže, saj ju določa glasnost in frekvenca nihanja letečega zvona.

Nihanje letečih zvonov pritrkovalci izvedejo bodisi ročno bodisi z elektromotornim pogonom. Pri letečih vižah nekateri pritrkovalci ob začetku z vrvo zadržujejo kembelj nihajočega zvona, dokler nihajoč zvon ne doseže največje nihajne frekvence in nato kembelj spustijo, da začne udarjati ob udarni obroč zvona.

<sup>2</sup> Ponekod pritrkovalci pri letečih vižah nikajo tudi dva zvonova, na primer v Tržiču in na Sveti gori pri Novi Gorici (Klopčič 2012).

Med izvajanjem letečih viž lahko pritrkovelec z vrvjo ulovi kembelj ter ga zadrži-je tako dolgo, kot je predvideno za posamezno vižo. Ta način sem zasledila predvsem na Gorenjskem, kjer ga imenujejo *lovljenje kemblja*. V Lescah so ga 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 potegne toliko, da ne udari« (Lesce 2006). Za pritrkovalce zanimiva tehnika, je lahko tudi izredno nevarna, saj so izpričani nekateri primeri, kjer je zaradi lovljenja kemblja prišlo tudi do težjih poškodb. Tehnika je škodljiva tudi za zvon in odsvetovana s strani kolavdatorjev in drugih strokovnjakov.

Med pritrkovalci sicer prevladuje mnenje, da so leteče viže značilne za Gorenjsko, medtem ko naj bi bile stoječe viže pogostejše na Dolenjskem in Primorskem. Potrditve za večjo pokrajinsko diferenciacijo med izvajanjem stoječih in letečih viž sicer ni, saj pritrkovalci v slovenskem prostoru najpogosteje pritrkavajo na oba načina (71 %). Na Dolenjskem pogosteje izvajajo samo stoječe viže, nikjer pa ne izvajajo samo letečih viž. Najpogostejša praksa je, da se leteče viže izvedejo ob začetku in/ali zaključku pritrkavanja.



## NAČINI VZBUJANJA ZVOKA

Glede na **načine vzbujanja zvoka** na zvonovih ločimo:

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

Pri neposrednem izvajanju pritrkovalci z roko primejo za kembelj in z njim udarjajo ob udarni obroč zvona. Na ta način pritrkava 18 % pritrkovalcev, medtem ko zaradi velike teže kemblja največ pritrkovalcev uporablja vzvode (40 %). Z vzvodi se teža kemblja razbremeni in tako je pritrkavanje s tehničnega vidika lažje. Pritrkovalci pogosto kombinirajo oba načina (13 %), pri čemer način s pomočjo roke izvajajo na



Sl. 7: Namestitev vzvoda pri visoki poziciji zvonov

manjših zvonovih, na večjih pa imajo pritrjene vzvode ali pa kombinirajo udarjanje s kladivi in pritrkavanje preko vzvodov (17 %).

Za vzvode se uporabljajo vrvi ali verige, ki so nameščene od kemblja do neke fiksne točke (stena, tram, palica, ki je nameščena na konstrukcijo zvonov, gonilni drog), pri čemer sta vrv ali veriga napeti tako, da je kembelj od

Poteg za vzvod v pravokotni smeri na njegovo linijo vpetosti povzroči premik kemblja in njegov udarec ob udarni obroč 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.

udarnega obroča zvona oddaljen le nekaj centimetrov. Pri tako nameščenem kemblju je za njegov udarec ob udarni obroč potrebna manjša moč, kot če bi bil kembelj pri pritrkavanju v naravni legi. V redkejših primerih pa pritrkovalci vrv, ki je napeljana od kemblja, držijo v rokah.

Pritrkovalci za pritrkavanje uporabljajo kladiva predvsem v primerih, ko vadijo, saj je zvok udarca lesenega kladiva ob zvon manj slišen in torej za okoliške prebivalce manj moteč. Pritrkovalske vaje v zvoniku lokalne skupnosti z običajno jakostjo namreč navadno niso zaželeni, saj je pritrkavanje strogo pogojeno s funkcijo obeleževanja praznikov. Pogostejšo rabo kladiv v namene pritrkavanja pa lahko opazimo na Štajerskem in Koroškem. Tako v Cerkvenjaku in Destrniku na Štajerskem uporabljajo kladiva ob določenih delih med mašnim obredom, najpogosteje takrat, kadar se v cerkvi poje. Ponekod pritrkovalci za pridobitev ostrejšega zvona uporabljajo železna kladiva (npr. Moste), sicer pa v večini primerov lesena kladiva, ki zvonovino manj poškodujejo. Z igranjem z lesenimi kladivi danes dosegajo želeno estetsko raven, saj »so nekatere stvari lepše na *hamre* [kladiva], ker se ton fino razlije. Drugače so zelo ostre, od *camblov* [kembljevi]« (Cerkvenjak 2008).

Raba kladiv je povezana tudi s številom zvonov v zvoniku. Kadar je število zvonov manjše od tri, pritrkovalci nadomeščajo zvok tretjega zvona z udarcem kladiva na drugo mesto površine plašča zvona, saj ta na drugem mestu zazveni z drugo frekvenco. V Cerkvenjaku 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. Danes imajo v isti cerkvi dva zvonova, ki imata v notranjosti privezana vsak po dve kladivoma. Pritrkavata dva pritrkovalca: prvi izvaja vižo na dva zvonova s kembli, medtem ko drugi udarja s kladivoma, in sicer nekoliko višje na drugi strani zvonov, po notranjosti zvona. Po besedah pritrkovalca iz Cerkvenjaka (2008) tako »na dva zvonova dobimo štiri melodije«, torej štiri različne tone.

Z vidika zvonoznanstva je tovrstna tehnika zvonovini škodljiva, česar se mnogi pritrkovalci ne zavedajo, saj si ne predstavljajo občutljivosti na videz sicer tako trdnega glas-



Sl. 8: Podloženi kembelj

bila. Ta ob udarcu nanj zaniha s celotnim zvočnim telesom, in če so vibracije nasilno prekinjene in je 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 odkrhne. Po mnenju kolavdatorja 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 in 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 odkrhnjeni (Ambrožič 2008).

Posebno tehniko igranja imajo pritrkovalci v Beneški Sloveniji, kjer v zvonove namestijo kembelj na poseben način. Tovrsten kembelj je pogosto izjemno dolg in z verigo nameščen na nosilec, ki je za kembljem. Veriga je tako dolga, da omogoča udarec z zgornjim delom kemblja ob notranjo stran zgornjega dela zvona. Pri pritrkavanju tako udarjajo ob zvon 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 ga podložijo z blagom.

Pritrkovalske viže se lahko izvaja tudi preko programske opreme za avtomatizacijo zvonjenja. Pri tem urna kladiva na zvonove igrajo različne ritmično melodične vzorce po vnaprej vnešenih programih. Takšno pritrkavnje zasledimo v mnogih zvonikih z novejšimi sistemi avtomatizacije. Avtomatsko igranje na zvonove se uporablja predvsem tam, kjer ni lokalnih pritrkovalcev ali ob praznikih, ko pritrkovalci ne morejo priti v zvonik (delavniki). Tomaž Klopčič, strokovnjak na področju nameščanja sistemov za avtomatizacijo zvonjenja, opozarja, da je zelo pomembno, da se avtomatsko pritrkavanje uporabi samo kadar ne gre drugače, saj izvajanja pritrkovalskih skupin ne moremo in ne smemo nadomestiti z avtomatikom. Pravi tudi, da pri naročnikih v tujini, v program za avtomatizacijo zvonjenja namesti program za igranje slovenskih pritrkovalskih viž. Tako slovenske pritrkovalske viže danes slišimo na Kosovem, v Italiji in v Avstriji (Klopčič 2012a).

## 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.



V slovenskem prostoru se najpogosteje pritrkava tako, da število pritrkovalcev ustreza številu zvonov v zvoniku. Tako vsak pritrkovalec igra na svoj zvon. Ponekod pritrkovalec igra na dva ali več zvonov, vendar način ni nujno povezan s številom pritrkovalcev v župniji, temveč pogosteje s tradicijo posameznega kraja. Rezultati vprašalnika kažejo, da 53 % pritrkovalcev pritrkava na en zvon, 9 % vprašanih pritrkava na dva zvonova, 38 % pa samostojno na tri zvonove.

V nekaterih krajih se ljudje še spominjajo pritrkavanja na štiri zvonove, vendar ga danes v praksi ne zasledimo več. Pritrkovalec, ki sicer pritrkavanja ne izvaja več redno, je v Velikih Češnjicah na Dolenjskem na mojo željo izjemoma prikazal ta način pritrkavanja. V zvoniku, kjer imajo tri (železne) zvonove, četrti ton pridobi z dodatnim kembljem, ki ga obesi v drugi zvon. Udarec kemblja na drugo mesto zvona tako proizvede drug ton. Tovrstno pritrkavanje izhaja iz dejstva, da so imeli v



Sl. 9: Dodani kemblj



Sl. 10: Pritrkavanje na štiri zvonove

kraju 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.

Najbolj posebna tehnična značilnost pritrkavanja v Sloveniji je tehnika sinhronizacije, ki je tesno povezana tudi z glasbeno strukturo pritrkovalske viže (več o tem v naslednjem poglavju) in se izvaja ta-





Sl. 11: Namestitev vzvodov pri vodoravni postavitvi zvonov

krat, ko je število pritrkovalcev enako številu zvonov. Tovrstna tehnika igranja je v svetovni glasbeni tradiciji poznana pod izrazom *interlocking technique* in se uporablja za opis nekaterih vrst izvajanja glasbenih praks, med katerimi je najbolj znan stil balijskega gamelana *kotekan* (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), prav tako pa jo lahko najdemo tudi pri drugih vokalnih in inštrumentalnih glasbenih praksah po svetu. Wayne Vitale tehniko sinhronizacije pri balijskemu gamelanu opiše z besedami: 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. Bolj poglobljena raziskava bi najverjetneje odkrila še kakšne primerljive tehnike v svetovnem glasbenem prostoru.

Pri pritrkavanju posamezni udarci na zvon oziroma toni samostojno še ne predstavljajo glasbenega gradiva, temveč to postanejo v korelaciji z drugimi udarci. Pritrkavanje torej temelji na skupinski igri, pri kateri vsak pritrkovelec izvaja svoj ritmični part, ki sam po sebi ne predstavlja samostojne tematske enote, z ritmično sinhrono igro pa pritrkovalci ustvarijo celostno zvočno podobo pritrkovalske viže. Izvajanje zahteva visoko koncentracijo, saj se za estetsko popolno izvedbo ne smeta oglasiti dva zvonova

hkrati. Tehnika sinhronizacije je posledica melodične omejitve glasbila, saj lahko iz zvona s pritrkavanjem navadno izzbavimo le en ton, sinhronizacija pa omogoča, da se posamezni toni zlijejo v ritmično-melodično celoto.

Vzvodi poleg razbremenitve teže kemblja omogočajo tudi igro posameznika na več zvonov hkrati. To je pogosto predvsem, kadar je v zvoniku



Sl. 12: Pedala

več zvonov kot pritrkovalcev ali pa kadar tovrstno igro narekuje tradicija posameznega kraja. Pogosto je tudi razdalja med zvonovi tolikšna, da en pritrkovalec brez vzvodov ne doseže kembljev dveh zvonov, pri pritrkavanju na tri zvonove pa si pritrkovalec naredi še dodatno povezavo s tretjega kemblja do noge. Povezave so narejene na več načinov: če je tretji zvon postavljen navpično nad ostale zvonove, je lahko kembelj z nogo pritrkovalca povezan neposredno z vrvjo, če pa so zvonovi v vodoravni postavitvi, je potreben daljši vzvod. 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 udarni obroč zvona.

Pritrkavanje na štiri zvonove v vodoravni postavitvi ima podoben mehanizem kot postavitve v primeru vodoravne postavitve treh zvonov, s to razliko, da sta dva zvonova prek dolgih vzvodov (lesenih palic) povezana s pritrkovalčevimi nogami. Na delu palice, s katerim pritrkovalec upravlja z zvonovi, sta nameščeni dve leseni pedali, na katera pritiska pritrkovalec z nogami, pri tem pa sedi na stolu.

## GLASBENI VIDIKI PRITRKAVANJA

Tehnični vidiki pritrkavanja so med drugim tesno povezani tudi z glasbeno strukturo pritrkovalskih viž. Na podlagi glasbene analize lahko pritrkovalske viže 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 sama poimenovanja posameznih viž.

Glasbenooblikovni elementi, ki so sestavni del pritrkovalske viže, so motivi (ti so v skladu z glasbenooblikoslovno teorijo najmanjše še samostojne glasbene enote) in tematske enote. Tematska enota lahko obsega enega ali več motivov in se tako pojavlja v obliki eno-ali večtaktja (najpogosteje dvotaktja).

Tematska enota je termin, ki zavzema prostor med motivom in stavkom, vendar ni enakovredna oznaki teme, ki predstavlja ritmično-melodično zaokroženo glasbeno misel. Tematska enota v pritrkovalski viži pogosto predstavlja tematsko gradivo za nadaljnje oblikovanje viže.

Določitev tematske enote je v nekaterih primerih pogojena z obsegom tonov, ki v viži gostijo. Tak primer predstavlja spodnja viža, ki bi jo brez upoštevanja vloge gostenja uvrstili v enotaktno tematsko enoto. Ker se gostenje neprenehoma spreminja in se celota ponovi šele po štirih taktih, 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 variiran v tretjem in četrtem taktu:

### *V dva (Smlednik)*

34



Pri nadaljnji glasbenoanalitični obravnavi pritrkovalskih viž je tematska enota vedno predstavljena tako, da se začne z glavnimi udarci na največji zvon (kar je tudi v praksi najpogosteje), saj je na ta način gradivo lažje medsebojno primerljivo. V nekaterih primerih so viže predstavljene v celoti, drugod le tisti izseki, ki najbolj ponazarjajo obravnavano tematiko.

## Notiranje in vloge posamzenih udarcev

Tonsko trajanje, če ga pritrkovelec ne zaduši, je pogojeno z zvenenjem zvona, tonska višina pa je pogojena z uglasitvijo zvonov v zvoniku. Note v zapisu torej odražajo gra-

fični prikaz posamezne vloge udarca in ne realne višine in trajanja tona. V primerih, kjer je struktura viže deljena na udarce glavnih in stranskih vlog, so glavni udarci in odbijanje zapisani s četrtniko, pri čemer imajo notni vrat obrnjen navzdol, gostenje pa je zapisano z osminkami, z vratovi obrnjenimi navzgor. Kadar zapis ponazarja letečo vižo, zvonjenje letečega zvona označuje polovinka, kadar pa se na zvonove igra s kladivi, so notne glave zamenjane z znakom x. Število notnih črt v notnem sistemu ustreza številu različnih tonskih višin in najpogosteje sovпада tudi s številom zvonov v zvonilu (izjema so primeri izvajanja s kladivi, kjer pritrkovaletc z udarcem na en zvon proizvede dve različni tonski višini). Položaj note na črti odraža relativno višino tona tako, da je zvok najnižje intoniranega zvona zapisan na spodnji črti in najvišje intoniranega na zgornji.

Glede na vlogo posameznih udarcev lahko pritrkovaletske viže delimo v dve osnovni skupini: v prvi imajo posamezni udarci glavne in stranske vloge, v drugi pa so udarci med seboj enakovredni (glej tudi Strajnar 1985). Na primeru enotaktnega motiva lahko vidimo, kako poteka delitev, kadar se udarci delijo na glavne in stranske vloge:

Notni sistemi, iz katerih so razvile 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.

a) glavni udarci (*takti, žvaki, žlaki, štih*) so v začetnem motivu najpogosteje izvedeni na največji zvon;



b) odbijanje (*obiranje, odbivanje, prikladanje, prilaganje*) »odgovarja« glavnim udarcem in skupaj z njimi tvori motiv ali tematsko enoto viže. V uvodnem motivu so ti udarci najpogosteje izvedeni na srednji zvon;



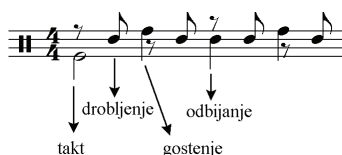
c) gostenje (*drobljenje, glesenje, ubiranje, presekavanje*) na osnovno strukturo viže ne vpliva, temveč jo dopolnjuje ali krasi in se lahko neodvisno od glavnih udarcev in odbijanja tudi pojavlja oziroma izginja. Ti udarci so najpogosteje izvedeni med glavnimi udarci in odbijanjem, in sicer na najmanjši zvon.



Gostenje zaradi sinkopirane ritma velja za tehnično zahtevnejše. Zato pogosto gosti najbolj izkušen pritrkovalc in si vloge ne izmenjuje z ostalimi pritrkovalci.

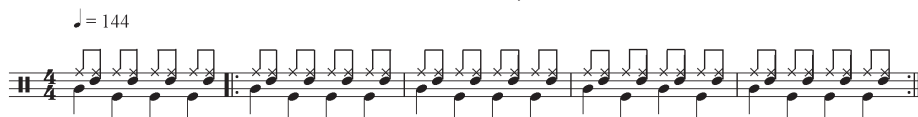
V posameznih primerih so vloge poimenovane tudi drugače, vendar je osnovna struktura viže enaka. Vloge so odvisne od pritrkovalčevega pojmovanja delitve vlog. Tako npr. Jaka Zadnikar, avtor knjige *Slovenski pritrkovalc* (1977), deli vloge pritrkovalcev pri izvajanju letečih viž na zvonarja, melodičarja, 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). Pri opisanem primeru bi namreč tudi udarce gostenja lahko pojmovali kot udarce odbijanja:

*Zahvalna viža* (Zadnikar 1977: 37)



V Cerkvenjaku 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* (Cerkvenjak)



Viže, pri katerih so udarci med seboj strukturno enakovredni, imajo tonska trajanja (za razliko od prejšnjega načina) pogosteje v različnih ritmičnih vrednostih. Te viže pogosto ponazarjajo ritmično-melodične predloge ali pa so samostojne kompozicije. Težnja po posnemanju melodične predloge se najpogosteje pojavi, kadar je uglastev zvonov sorodna začetnemu motivu predloge. Pitrkovalska viža pa lahko imitira tudi ritmično strukturo predloge. Najbolj pogosta viža v slovenskem prostoru, ki je strukturirana na ta način, je *Radecki* (po predlogi J. Straussa *Radetzky Marsch*):

*Radetzky Marsch* (J. Strauss)

Two staves of musical notation for the Radetzky Marsch. The first staff is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff is also in 4/4 time, continuing the melody with similar note values. A 3/4 time signature change is indicated at the end of the second staff.

*Radecki* (Podutik)

Two staves of musical notation for the Radecki. The first staff is in 6/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and accents.

Uglasitve zvonil so pogosto poimenovane po glasbenem motivu, npr. *Salve Regina* (za štiri zvonove v intervalnih razmerjih v3, 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). Pritrkovalci viže, ki posnemajo melodične predloge, 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, kar je vidno pri pritrkavanju na srečanjih ali tekmovanjih, kjer pritrkovalci izvajajo enake viže na drugače uglašena zvonila.

Viže, ki ne posnemajo melodične predloge, so strukturno zelo podobne vižam z deljenimi vlogami udarcev, vendar brez gostenja. Na podobnost kaže tudi način nadaljnjega oblikovanja viže.

*Vrzdenška* (Vrzdenec)

Two staves of musical notation for the Vrzdenška. The first staff is in 4/4 time, starting with a treble clef. It contains a simple melody of quarter notes. The second staff continues the melody with similar note values.

V nekaterih primerih pa je lahko viža ritmično in metrično kompleksnejša in ima oblikovno svobodnejšo strukturo:

*Goveja* (Breznica)

Musical score for 'Goveja (Breznica)'. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff continues the melody with various time signatures including 3/4, 2/4, and 3/4. The third staff features a 3/4 time signature. The fourth staff concludes the piece with a 3/4 time signature and a double bar line.

V Lescah poznajo še tretji način, pri katerem pritrkovalci sprva izvedejo melodično predlogo, v ponovitvah pa dodajo gostenje:

*En hribček bom kupil* (Lesce)

Musical score for 'En hribček bom kupil (Lesce)'. The score consists of two staves of music. Above the first staff, the tempo is marked as ♩ = 120. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff continues the melody with various time signatures including 3/4, 2/4, and 3/4.

## Struktura tematske enote

Osnovna tematska enota ima v primerih, ko se udarci delijo na glavne udarce, odbijanje in gostenje, le-te razporejene na različne načine. Različnih razporeditev je veliko, zato v razpredelnici izpostavljam le najbolj tipične, predstavljeni pa so na primerih zvonil s tremi in štirimi zvonovi. Kjer je v rabi lokalno poimenovanje načina, ki odraža glasbeno strukturo pritrkovalske viže, navajam tudi tega.

## Povezava načina igranja in glasbene strukture

Glasbeno strukturo pritrkovalske viže poleg števila zvonov pogojuje tudi način igranja na zvonove. Nekoliko drugačne strukture nastanejo predvsem takrat, ko imajo pritr-

kovalci v zvoniku samo en ali dva zvona in nanje igrajo s kladivi. Z udarci s kladivom na različna mesta istega zvona pridobijo različne tonske višine in tako nadomestijo glas »manjkajočega« zvona. Struktura viž, ki se igrajo s kladivi, je navadno enostavna in kratka:

*Pritrkovalska viža (Bele vode)*



Pogosto je tudi kombinirano igranje s kembljem in kladivom na udarni obroč, pri čemer je rezultat drugačen zven udarcev, ki obogati zvočno podobo viže:

*Pritrkovalska viža (Vuhred)*



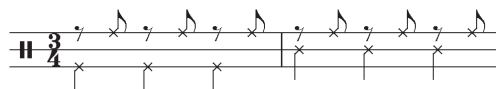
Kadar izvajata štiri tone dva pritrkovalca, vsak z dvema kladivoma udarja na zgornjem in spodnjem delu svojega zvona:

*Marko skače (Libeliče)*



V primeru pritrkavanja s tremi kladivi na tri zvonove je glasbena struktura viže enaka kot pri izvajanju s kemblji, ko so vloge razdeljene na glavne udarce, odbijanje in gostenje:

*Tri, tri (Destrnik)*





## 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*), pesemsko in instrumentalno (*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*). Pogosto pa so viže kljub različnim poimenovanjem po strukturi enake.

Nekatera poimenovanja nam razkrivajo oblikovno logiko ustvarjanja in poustvarjanja posameznih viž ter oblikotvornost nadaljnega gradiva v razmerju z osnovno tematsko enoto. Brez razumevanja oblikovnih struktur z vidika nosilca dejavnosti lahko pride do razhajanja med analitičnim pristopom raziskovalca in pritrkovalčevim pojmovanjem tematske enote. Pri analitičnem delu je tako lahko v veliko pomoč poimenovanje po strukturnih značilnostih viže (*Petka, Po sedem, V ena*) ali oblikovnih postopkih (*V tri naokol, V dva, dva, dva z ustavljanjem, Šestka z deljenim gostenjem*).

Številčno poimenovanje lahko v strukturi viže predstavlja število glavnih udarcev v enoti (primer a), število odbijan v enoti (primer b) in število dob v enoti (primer c), 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 (primer d).

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 odbijan, npr. *Tri tri*.

a) *Novomeška trojka* (Šentvid pri Stični)



b) *V dva* (Moste)



c) *Tri štirke* (Šentvid pri Stični)



d) *Navadna u pet* (Smlednik)



**1. Viže na tri zvonove:**

a) Vsaka vloga se izvaja na svoj zvon



b) *Zamaknjen dvojni udarec*

(zvon, ki gosti, enkrat odbije, zato pride do dvojnega udarca)



c) Zvon, ki odbija prevzame gostenje, zato pride do več zaporednih udarcev na isti zvon



d) Vlogo gostenja mestoma prevzame zvon z glavnimi udarci



e) Vlogo gostenja v 4. taktu prevzame zvon, ki je odbijal

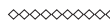


**2. Viže na štiri zvonove:**

a) Zvon *počiva* (na enega izmed zvonov se ne igra; vloga *počivanja* si navadno zvonovi izmenjajajo)



b) Vlogi gostenja si izmenjujeta četrti in drugi zvon



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



d) Vsi zvonovi si izmenjujejo vloge



e) *Gostenje za sabo* (zvon, ki odbija, tudi enkrat gosti)



f) *Deljeno gostenje* (v drugem delu motiva gostenje prevzame prvi zvon)



g) *Zamaknjeno gostenje* (gostenje je zamaknjeno za dve dobi)



h) Dva udarca zazvenita sočasno



Izjemen je primer, ko se viža poimenuje po številu glavnih udarcev v prvih dveh taktih in dveh udarcev odbijanja v zadnjem taktu. Ta viža na tri zvonove je v osnovi sestavljena enako kot viža *Na pet* z dodanim šestim in sedmim udarcem v obliki odbijanja (3. takt). Oblikovana je v kanonu, saj preden zaključita šesti in sedmi udarec, začne z glavnimi udarci naslednji zvon. Vižo kot tritaktno tematsko enoto določa gostenje.

*Sedem* (Višnja gora)



Tudi druge pritrkovalske viže, ki v imenu ne razkrivajo strukture tematske enote, imajo osnovne tematske enote podobne ali enake zgoraj opisanim, njihovo poimenovanje pa je lahko drugačno.

## Oblikovni postopki

Nekateri pritrkovalci izvajajo enostavnejše in krajše viže, danes, ko ima pritrkavanje poleg ritualne izrazitejšo tudi muzikalno vlogo, pa pritrkovalci pogosteje posegajo po zahtevnejšem repertoarju. Večtaktne tematske enote so zato pogostejše, prav tako pa so kompleksnejši nadaljnji načini preoblikovanja osnovne tematske enote.

Na podlagi glasbene analize, pri kateri opazujemo osnovno tematsko enoto v razmerju s preostalim gradivom, se odstre vpogled v oblikovne in interpretativne postopke, ki jih izvajalci uporabljajo pri ustvarjanju in poustvarjanju. Tovrstna obravnava gradiva odkriva tudi 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.

Predstavljam le nekaj primerov oblikovnih postopkov, ki so najpogostejši del vsakdanje prakse pritrkavanja ali pa del sistematičnega poučevanja v pritrkovalskih šolah in na tečajih. 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, so načini preoblikovanja poimenovani z izrazi, ki jih uporabljajo pritrkovalci.

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

### Šestica (Vrzdeneč)



2. Gostenje obdrži isti zvon, glavne udarce in odbijanje si izmenjujeta druga dva zvonova:

*V pet (Dolsko)*

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

*157-ka (Budanje)*

4. *Pritrkavanje naokoli* 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):

*Devetka (Dornberk)*

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

*Škofova počasna (Srednja vas v Bohinju)*

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* (Mengeš)

The musical score for 'Šest naokrog (Mengeš)' is presented in four staves. Each staff represents a different bell's contribution to the overall sound. The first staff (a) shows a sequence of eighth notes with rests. The second staff (b) shows a similar pattern but with different rhythmic values. The third (c) and fourth (d) staves continue the sequence with further rhythmic variations. The time signature is 3/4.

5. *Krašenje* je način, pri katerem ne gre za preoblikovanje tematske enote, temveč motiva (a) na ta način, da se vloga gostenja in odbijanja razdeli še na krajše udarce (b). Menjava motivov je poljubna:

*Potresavka* (Vrh Sveti Trije Kralji)

The musical score for 'Potresavka (Vrh Sveti Trije Kralji)' consists of two staves. The first staff features two motifs: 'b' (a sequence of eighth notes) and 'a' (a sequence of eighth notes with a different rhythmic pattern). The second staff features motif 'c', which is a more complex rhythmic pattern involving sixteenth notes. The time signature is 4/4.

6. *Kanonska oblika* se pojavlja v dveh različicah:

a) po dva in dva zvonova gradita identično strukturo v kanonu. Na težke dobe štiritaktna 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):

*U pet na štiri dva pa dva (Smlednik)*

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. *Lovljenje kemblja* je sicer tehnika izvajanja, ki je povezana tudi z načinom preoblikovanja tematske enote. Tehnika se uporablja pri izvajanju letečih viž, ko eden izmed pritrkovalcev ulovi kembelj *letečega* zvona, drugi pa nadaljujejo s pritrkavanjem. Pritrkovalci tematsko enoto (a) preoblikujejo na različne načine:

a) v drugi tematski enoti (b) eden izmed pritrkovalcev zadržuje kembelj nihajočega zvona tako, da ta ne udarja ob udarni obroč zvona, zato na tem mestu nastane pavza. Drugi pritrkovalci nadaljujejo s pritrkavanjem:

*Leški zvonovi (Lesce)*

b) V drugi tematski (b) enoti eden izmed pritrkovalcev zadržuje kembelj nihajočega zvona tako, da ta ne udarja ob udarni obroč zvona, drugi pritrkovalci pa ponavljajo motiv drugega dela takta osnovne tematske enote:

*Ena mešana z ustavljanjem* (Smlednik)



c) eden izmed *stoječih* zvonov od nihajočega zvona prevzame vlogo glavnih udarcev, pri tem pa ohrani vlogo gostenja, ki si jo izmenjuje s četrtim zvonom, zato pride na prvi dobi druge tematske enote do dvojnega udarca na isti zvon:

*U tri z ustavljanjem* (Smlednik)



8. Združevanje različnih oblikovnih postopkov:

a) kombinacija načinov 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 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* (Slap pri Vipavi)



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





b  
 c  
 d

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, kar pa je v slovenskem prostoru tudi najpogostejše. V primerih, ko posamezen pritrkovalac pritrkava na več zvonov, pa ta bodisi strogo sledi strukturi viže, ali pa je struktura viže svobodna, torej improvizirana. Pri strogem sledenju je struktura viže enaka kot pri skupinskem pritrkavanju. Kadar je struktura svobodna, pritrkovalac, ki upravlja več zvonov, nenehno in nedosledno spreminja strukturo viže. Največ improvizacije je pri izvedbah, ko pritrkovalac upravlja samostojno vse zvonove, torej ima popolno svobodo pri odločanju, kar je razvidno iz spodnjega primera:

## Venček (Šmarje pri Jelšah)

♩ = ca. 126  
 accel.

V zadnjih letih se je v pritrkovalski dejavnosti pojavilo nekaj pritrkovalcev, ki so močnejše dejavni na ustvarjalnem področju in 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 eden izmed povodov za ustvarjalno dejavnost. Čeprav ima gradivo, ki je objavljeno, več možnosti za razmah poustvarjalnosti, 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 značilnostmi, 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 katerih se skladba občutno loči od drugih predstavjenih viž. 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 v Slovenski filharmoniji, (28. 3. 2005). Ob tej priložnosti je bila izvedena na koncertnem odru, na miniaturne zvonove. Ima štiri stavke, od tega sta drugi in tretji stavek neprekinjeno povezana. Avtor skladbe razlaga, da je kompozicija strukturno podobna simfoniji, ker ima:

1. stavek

Uvod (Salve Regina)

49

28 Tema 3

33 Tema 4

38 Zaključek

43

Variacija uvoda Te Deum 2. in 3. stavek

7 Dvojka (variacije)

12

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 gostenje (druga štirka)

53

58 Pogovor

63

68 Dvojka variacija

73

78

83

88

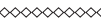
Tekoča melodija (Salve Regina) 4. stavek

4

6

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

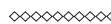
76

80 *pp f*

»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 četrta stavek imata spremembo teme; *Te deum*; riterdando, potem pa četrti; četrta je bil kot tekoča melodija zamišljen, in mogočen zaključek s štirimi zvonovi« (Mehle 2008).

Skladbo na tem mestu predstavljam v klasični glasbeni notaciji, objavljena je v kombinirani grafično-številčni notaciji z uporabo notnega črtovja. Oznake tematskih delov, ter dinamične in agogične oznake so prepisane iz originala:

Avtor je skladbi *Filharmonija* določil točno uglasitev zvonila, imenovano *Salve Regina* (toni d, fis, a, h), ker pa je izvajalcem zvonilo, ki bi ustrezalo uglastitvi skladbe, redkeje dostopno, pogosteje izvajajo skladbo na drugače uglasene zvonove. Skladba je dinamično pestra, tempo ni določen, metrum ostaja enak v vseh stvkih. Prvi stavek začne z osemtaktim uvodom brez gostenja, gostenje pa je dodano v variaciji uvoda (takt). 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 drugim in napovedujeta zaključek: predzadnji takt z udarci samo na poudarjeno dobo in zadnji takt s sočasnimi udarci na tri zvonove v uglastitvi durovega kvintakorda. Drugi in tretji stavek se v večji meri izvajata na tri zvonove, pri čemer je značilno prehajanje posameznih tematskih sklopov iz uglastitve *Te Deum* v uglastitev 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. Četrta stavek vsebuje izrazite dinamične spremembe (od *pianissima* do *fortissima*). Uvod se začinja 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. 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.



**KONTEKSTUALNI VIDIKI  
PRITRKAVANJA**



## INTERAKCIJA DRUŽBENIH, KONTEKSTUALNIH, FUNKCIJSKIH IN GLASBENIH SPREMEMB PRI PRITRKAVANJU

Pritrkavanje se kot glasba »organizirana po družbeno sprejetih vzorcih« (Blacking 1995: 33) spreminja v skladu s spremembami v načinu življenja, delovanja in mišljenja akterjev te glasbene prakse. Te spremembe so odraz prilagoditve nosilcev okolici in so ključni element preživetja tradicije. Zato izpostavljenih sprememb, 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 njeno poustvarjanje. 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 funkcijo javne predstavitve nacionalne glasbene dediščine. Performativnost je posegla tudi v določene vidike ljudske glasbene prakse (vključno s pritrkavanjem), kot so: tekmovalnost, konkurenčnost in potrebo po evalvaciji; sprememba estetskih vrednot (vizualnih in glasbenih); izključenost širše skupnosti iz dejavnosti (predstavnštvo lokalne dejavnosti prevzame določena skupina, ki jo sestavljajo bodisi talentirani ali kako drugače izstopajoči posamezniki); deritualizacijo (glasba, ki ima v osnovi obredno funkcijo prevzame performativno funkcijo); časovno redukcijo in filtriranje (krajšanje glasbenega dela zaradi časovnih omejitev in estetskih prilagajanj ali opuščanje določenih elementov iz tehničnih razlogov); vzorčenje (predstavitve najatraktivnejših delov celotnega rituala), prostorsko redukcijo (prilagoditev novemu prostoru) in interakcijo (sprememba v razmerju izvajalec—poslušalec) (povzeto po Aubert 1988: 30—31).

Odrsko predstavljanje ljudske glasbe delno poteka pod institucionalnim okriljem, ki usmerja izvajalce v poustvarjanje čim bolj zveste pretekle podobe slovenske ljudske glasb in na ta način soustvarja merila »prave« oziroma »izvirne« podobe slovenske ljudske glasbe. Tovrstno predstavljanje ali ohranjanje »izvirne« tradicije se osredotoča na izdelke glasbene kulture, kot so pesem, viža, obleka, ples, pozablja pa na enakovredne elemente glasbenih praks, kot so načini izvedbe, učenje, prenosi, rabe, konteksti in družbeno okolje nosilcev (Ceribašič 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 prenos je vedno

pogosteje pisni, učenje postaja sistematizirano, repertoar kanoniziran, funkcija pa v skladu s spremenjenim kontekstom (p)ostaja samo še performativna. Hkrati s tem 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 začelo 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 drugih podobnih organiziranih oblik ljudske glasbe) organizacijsko vse-skozi 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. Stroka se boji posega v neznano področje (s čimer se zopet dokazuje posebno mesto pritrkavanja v okvirih ljudske glas-

Interakcijo med pritrkovalci in občinstvom danes pogosteje omogočajo miniaturni zvonovi. 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.



Sl. 13: Pritrkavanje na miniaturne zvonove

be oziroma ljudskega godčevstva), hkrati pa tudi cerkvena inštitucija ni pripravljena prepustiti organizacije posvetni inštituciji, saj bi po njenem mnenju s tem pritrkovalska srečanja lahko popolnoma izgubila religiozen značaj. Drugi razlog je posebnost 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 izvajalci in poslušalci kot osnovnega pogoja za javno predstavitev glasbene dejavnosti.

Razumevanje koncepta prave, izvorne, izvirne ali avtentične ljudske glasbe se je danes v etnomuzikološki vedi spremenil glede na vedenje, da so »podatki, ki so danes merodajni za predstavo o ljudskem petju in tudi služijo kot primeri za učenje, [...] nanašajo na vokalno dediščino, ki je stara komaj približno sto let«, vendar pa javnost in stroka večinoma to ljudsko glasbeno gradivo še vedno šteje za »brezčasno glasbeno resnico in kot tako jo posredujejo učbeniki, seminarji, delavnice, radijske in televizijske oddaje ter kulturniški in politični govori« (Šivic 2010: 62). 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 »pravilnim« in »nepravilnim« pritrkavanjem. »Prepuščenost iniciative samim izvajalcem« (Ceribašič 2003: 299) je po eni strani sicer odprlo prostor kreativnosti in hitrejšim spremembam v tradiciji, po drugi strani pa je 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, ki jo predstavljajo, saj nam ta pokaže, na kakšen način družba »oblikuje preteklost, da ustreza sedanjosti« (Nettl 1996: 1).

## Pritrkavanje in religiozni kontekst

Primarni prostor pritrkavanja je cerkveni zvonik, osnovna funkcija pritrkovalske glasbe pa je močno povezana z religioznim kontekstom. Zvonovi so imeli sprva signalno, obredno in z ljudskim verovanjem v nadnaravno moč zvonov povezano apotropijsko funkcijo, postopoma pa se je krepila tudi njihova glasbena funkcija, ki je pri nas dosegla višek v pritrkavanju. 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 obeleži le pomembnejše dogodke v človekovem življenju in cerkvene praznike. S tem je vzpostavljena razlika med rabo zvonov v vsakodnevem življenju skupnosti in ob praznikih.

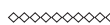
Pogostost obeleževanja praznikov je odvisna od tradicije posameznega kraja in entuziazma lokalnih pritrkovalskih skupin ali posameznikov. Danes lahko opazamo, da se izvajanje zaradi sprememb v načinu življenja vse bolj omejuje le še na večje cerkvene praznike, kot so božič, veliki šmaren, praznik svetega rešnjega telesa, 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.

Navadno 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 ta del obreda. Nekoč je bila precej razširjena navada, imenovana *jutro* ali *dan zvonit*, kar je pomenilo pritrkavanje zgodaj zjutraj na dan praznika ali pa že v noči pred praznikom. Za velike cerkvene praznike so pritrkovalci iz posameznih vasi med seboj tekmovali, čigav zvon se bo prej oglasil, in se ocenjevali, kdo lepše pritrkava. Pritrkovalci so v ta namen vstajali, ko je bila še tema ali pa celo noč prebedeli, kot se spominja pritrkovalec 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).

Na Štajerskem pogosteje pritrkavajo tudi 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 pritrkovalski vzorec. Pritrkavanje med mašnim obredom je drugod bolj pogosto v navadi le za velikonočno soboto, ko se ob določenem mašnem delu »odveže zvonove«.

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) ali težavnosti dostopa do zvonika, nekateri mlajši pritrkovalci pa pojasnjujejo, da se na ta način izogonejo prisostvovanju cerkvenemu obredu. Vedno več zvonikov je zato 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 razstavljeni 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. »Privilegij« pritrkavanja ob pogrebu pritrkovalca, ki je v nasprotju s primarno vlogo pritrkavanja kot simboličnega izražanja veselja, slovesnosti in



Zvonovi in zvonjenje simbolizirajo krščansko vero. Tako kot v drugih svetovnih religijah z zvočno signalizacijo vabijo vernike v svoja svetišča ter razglašajo območje domovanja svoje vere — muslimanom muzejin z visokih minaretov naznanja čas skupne molitve, menihe v pravoslavnih samostanih pozivajo k molitvi udarci kladiv ob lesene plošče. Prav zato je zvočna signalizacija v ospredju konfliktov v številnih versko mešanih območjih.

prazničnosti, pa je eden redkih vidnih oz. slišnih simbolov pritrkovalske identitete. Pritrkovalci namreč, v primerjavi z drugimi kulturnimi 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, iz cerkve pa odidejo zadnji. Jože Mehle, ki

si kot referent za pritrkovalce v okviru ljubljanske nadškofije 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. Čepprav 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 tj. župnijske skupnosti. 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).

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

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, namesto njih se oglasi raglja. Četrtekovo zvonjenje signalno in simbolično pomeni začetek žalovanja, sobotno pa zaključek žalovanja in veselje ob vstajenju Odršenika. Ljudje pravijo, da so v tem času »zvonovi zavezani« ali da so »šli v Rim«, oziroma »odleteli k svetemu očetu po blagoslov«.

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 glasba ostaja enaka. Spremembe so opaznejše šele, ko (predvsem mlajše generacije) z drugimi oblikami usmerjenega delovanja pričnejo razvijati in izpostavljati glasbeno funkcijo pritrkavanja. Priznanje glasbene vrednosti pritrkavanja, njegova umestitev v cerkveno glasbo in preseganje oznake ljudskosti (ki je razumljena kot manjvredna) 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).



Sl. 14: Raglja

## Novi kontekst, estetske in glasbene spremembe

Procese, ki danes vplivajo na spremembe različnih prvin ljudske glasbe, lahko opredelimo z antropološkimi koncepti kulturnih sprememb (Nettl 1996: 10). Pritrkavanje tako poleg bolj očitne inkulturacije zaznamujejo procesi modernizacije kot spremembe obrobnih komponent glasbene kulture z namenom prilagoditve osrednji kulturi in vesternizacije kot prilagoditve glasbenih značilnosti vplivom zahodne umetne glasbe. V nekaterih primerih lahko opazimo tudi proces reinterpretacije kot spremembe funkcije brez spremembe glasbene oblike.

Velik vpliv na vse te procese ima v današnjem času večja dostopnost formalnega glasbenega šolanja; to je utemeljeno na sistemih zahodne umetne glasbe, zato se estetske, glasbenostrukturne in oblikovne norme, ki določajo te sisteme, danes vidno prepletajo z ljudskimi glasbenimi prvinami. Iz rezultatov vprašalnikov je razvidno, da 30 % pritrkovalcev obiskuje ali je obiskovalo glasbeno šolo v preteklosti, med 70 % pritrkovalcev brez formalne glasbene izobrazbe pa jih 25 % igra inštrument ali poje v amaterskem pevskem zboru, torej je skupno več kot polovica vprašanih pritrkovalcev angažirana tudi na drugih glasbenih področjih (bodisi v obliki formalnega ali neformalnega glasbenega udejetvovanja ali izobraževanja).



Sprejemljivost je bila vedno stalnica tako ljudske kot katere koli druge glasbe, zato je njena izvornost »izjemno fluidna in popolnoma relativna« (Ceribašič 2003: 262). 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/glasba 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 tudi tiste glasbene vsebine, ki se danes zdijo »okamnena tradicija, nekoč bile inovacija (prav tam: 35). Kot lahko danes poslušamo tožbe starejših nad dejavnostjo mladih, lahko sklepamo, da je podoben razkorak med generacijami obstajal tudi v preteklosti in da se bo obdržal tudi v prihodnosti. Prav tako lahko sklepamo, 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), vpliva na kasnejšo podobo družbeno sprejete tradicije. Tako veliko pritrkovalcev navaja, da so nekatere prvine pri pritrkavanju (npr. 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 so del pritrkovalske tradicije starejših generacij.

Opazno je 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 dnevniki (blogi). Naštete oblike organiziranega delovanja so namenjene predvsem mladim rodovom, ki z veliko vnemo sprejemajo glasbilo kot glasbeno izrazno sredstvo, s katerim razvijajo glasbene spretnosti, sposobnosti in inovacije. Na vprašanje o vzrokih za izjemno produktivnost na področju ustvarjanja novih pritrkovalskih viž mlajši pritrkovalci odgovarjajo z besedami, kot na primer: »Nam je bilo malo dolgočasno vse na isti način *tolčt*« (Lesce 2006). Starejše generacije pritrkovalcev pa po drugi strani pogosteje zagovarjajo idejo nespreminjanja tradicije, kar utemeljujejo s težnjo po »avtentičnosti« pritrkovalskih viž. Starejši negativno vrednotijo inovativnost v dejavnosti, predvsem izvajanje po notnem zapisu in avtorska dela. Spremembe v tradiciji, do katerih so kritični, 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 v komunikacijskem smislu tako v času kot v prostoru danes precej velik vpliv na dejavnost.

Kot je razvidno, mlade zgoj strogo posnemanje tradicije dolgočasi, v čemer je tudi razlog, da iščejo nove izzive v glasbeni ustvarjalnosti in poustvarjalnosti. Ob tem pa kot zanimivost velja navesti tudi vrednotenje tradicije enega ustvarjalno najproduktivnejših pritrkovalcev. 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 vedo, da se lepo sliši ... In to drajsajo tri, štiri minute. Je dobro ... Dobesedno te zapelje v neko zamaknjenost.« (Mehle 2008).

V nadaljevanju govori o njihovi neminljivosti v primerjavi z avtorskimi kompozicijami:

»Nisi se naveličal, to je zanimivo pri tej glasbi, teh ta novih se pa naveličaš. Ko nove melodije igramo, so popularne nekaj časa. Ta stare pa zmeraj lepo zvenijo. Tisto je prečiščeno. Zakaj neka melodija preživi, neka pa ne, to je zanimivo.« (prav tam).

Z vključevanjem performativnosti v pritrkavanje se širi tudi njegov kontekst. Pritrkavanje deloma preide iz religiozne v posvetno sfero, vendar je ločnica med njima nedoločljiva. Nekatere oblike organiziranega delovanja, kot npr. šole ali pritrkovalska tekmovanja, so sicer posvetnega značaja, vendar tesno povezane z versko pripadnostjo 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).

## Glasbenoestetska merila

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. Te nadalje vplivajo na glasbenovsebinske spremembe in posegajo tudi v samo strukturo glasbenih sistemov.

Knjiga *Slovenski pritrkovavec* I. Mercine je temeljno delo, ki je sooblikovalo merila za današnje organizirane oblike pritrkavanja. Pritrkovalska pravila je avtor zasnoval predvsem na podlagi strokovnega poznavanja akustičnih in fizikalnih lastnosti zvonov in tako močno kritiziral načine pritrkavanja, ki bi škodila zvonovom ali konstrukciji za zvonove (imenuje jih *nasilna razvada* ali *divjaško ravnanje*). Njegova pravila so predvsem tehnične narave, vendar ta posledično vplivajo na načine igranja, glasbo samo in estetska merila, ki si jih izoblikuje vsak posameznik. V knjigi I. Mercina po-



udarja, da mora število pritrkovalcev pri izvajanju ustrezati številu zvonov, saj se pri pritrkavanju posameznika na več zvonov kemblje poteguje v smeri, ki ni enaka legi udarjanja kemblja pri nihajočem zvonu (tj. naravna lega). S tem se razrahlja os obešenega kemblja, kembelj udarja ob neogljajeno 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 udarni obroč 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). Z namenom osveščanja širšega kroga pritrkovalcev je omenjeni knjigi priložil tudi deset pravil ali »deset zapovedi za pritrkovalce« (Mercina 1926: 134–135). Pravila so se prodajala ločeno od knjige

in po ugodnejši ceni z namenom, da bi jih pritrkovalci obesili v zvonike. Ob tem gre dodati, da jih v nekaterih krajih v zvonikih najdemo še danes.

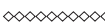
Čeprav je pojmovanje estetike zelo neprijemljivo in predvsem neuniverzalno ali medkulturno neenotno, lahko (na podlagi koncepta estetskega realizma) izpostavimo nasprotje kot bistven element zahodne umetne glasbene estetike (Siegel v Green 2004). V glasbenem delu se z nasprotji, kot so repeticija in variacija, stabilnost in presenečenje, kontinuiteta in prekinitev, 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 po-



Sl. 15: Deset zapovedi za pritrkovalce

slušalci 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, vključno s pritrkavanjem (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. Za tovrstni glasbeni izraz I. Mercina ni imel razumevanja; menil je, da je tako petje »glasbeno neukega pevca« (Mercina 1926: 43) kot brezizrazno ponavljanje pritrkovskega motiva po več minut potrebno olepšav, ki jih najdemo v merilih zahodne glasbene estetike. Merila tako temeljijo na kontrastnosti glasbenega izraza, mednje namreč prišteva sestavo raznolikih pritrkovskih 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. Kljub velikemu vplivu publikacije I. Mercine pa ne moremo trditi, da je samo njegova »zasluga« za navzočnost tovrstnih estetskih elementov v pritrkovski praksi danes. Tudi sam namreč omenja, da nekateri koncepti izhajajo iz pritrkovske tradicije njegovega rojstnega 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).

Na vključevanje zahodnih estetskih konceptov v izvajalsko prakso vplivajo tudi spremembe perspektive poslušanja. 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 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« druge pritrkovalce. Tovrstne poglede posredujejo predvsem v okvirih (v nadaljevanju podrobneje opisanih) organiziranih oblik pritrkavanja, kot so okrogle mize, pritrkovske šole, srečanja, tekmovanja, tečaji in revije.



## Organizirane oblike delovanja pritrkovalske dejavnosti

I. Mercina v knjigi *Slovenski pritrkovavec* prvi javno priporoča ustanavljanje pritrkovalskih šol v okviru vsake župnije. V njih naj bi vodstvo 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). I. Mercina se je spopadel tudi z zapisom melodij, uporabil je številčni zapis in s tem novosti v pritrkavanju približal večjemu krogu pritrkovalcev, ki so bili glasbeno večinoma nenotalni. V omenjeni knjigi je zapisal 243 pritrkovalskih viž in nekatere izmed njih so na področju Vipavske doline še danes del pritrkovskega repertoarja. Delovanju I. Mercine, ki je podalo prve smerne, so po dolgih letih sledile različne oblike pedagoškega in drugega organiziranega delovanja pritrkovalske dejavnosti.

**Pritrkovski krožek slovenskih bogoslovcev** (v nadaljevanju PKSB), ustanovljen v šolskem letu 1982/83, je prva organizirana oblika združenja pritrkovalcev. 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, kakovosti 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 (česar, po mnenju nekaterih pritrkovalcev, še vedno nimajo).

V začetnih letih delovanja so bile naloge krožka tudi zbiranje podatkov o zvonovih po župnijah (del rezultatov je objavljenih v knjigi *Zvonarstvo na Slovenskem* avtorja Matjaža Ambrožiča), 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, ki so jim bile podeljene pritrkovalske članske izkaznice (danes pritrkovalci izkaznic ne uporabljajo več, krožek jih je tudi prenehal izdajati). Krožek se danes posveča le še izvajanju pritrkavanja, organizaciji pritrkovalskih srečanj in okroglih miz. Aktualno splošno pomanjkanje študentov bogoslovja vpliva tudi na pomanjkanje zanimanja za vzdrževanje krožka, saj mora tovrstno dejavnost voditi nekdo, ki je vsaj delno seznanjen s pritrkavanjem in dejavnost razume za enakovredno drugim liturgičnim službam.

Na **okroglih mizah** so navzoči večinoma pritrkovalci, ki se udeležujejo pritrkovalskih srečanj in tekmovanj. Z leti obiskovanja različnih pritrkovalskih prireditev so te skupine izoblikovale podobno razmišljanje in oblikovale standarde glede tehnik

Sl. 16: Pritrkovalska izkaznica

Zunanji člani Pritrkovalskega krožka slovenskih bogoslovcev v krožku ne delujejo aktivno. Napis na zadnji strani izkaznice, katere imetniki so tudi zunanji člani krožka, pa sporoča, kaj izkaznica omogoča: »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«.

pritrkavanja, vzdrževanja, ohranjanja zvonov in glasbenoestetskih meril. Med seboj pa si izmenjujejo tudi pritrkovalske vzorce.

Iz zapisnikov prvih okroglih miz je razvidna polemika o spremembi pritrkovalskih srečanj v tekmovanja, vendar se je krožek nazadnje odločil, da ohrani le srečanja, s čimer pritrkavanje ostaja »umetnost, kar ne moremo vrednotiti kot športna tekmovanja« (Planinc 1984). Druge diskusije so se nanašale na vprašanja o številu, načinu financiranja in organizaciji srečanj, pristojnostih 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 drugim pritrkovalcem.<sup>3</sup>

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

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. Srečanja s pogloblveno idejo »poživiti pritrkavanje po vsej Sloveniji« (Vovk 1983) je ohranil do danes. Organiziranost dejavnosti posledično vodi k oblikovanju pravil; ta so se izoblikovala postopoma od leta 1983 in že nekaj let z redkimi odstopanji nespremenjena veljajo tudi danes. Pravila so naslednja: (1) v skupini je lahko največ pet pritrkovalcev; (2) posamezen nastop lahko sestavljajo največ tri melodije; (3) nastop ene skupine lahko traja od treh do petih minut; (4) število pritrkovalcev mora biti enako številu zvonov (v praksi večkrat kršeno pravilo); (5) prepovedano je igrati s kladivi. Tem pravilom sledijo

<sup>3</sup> Podatki so vzeti iz arhiva PKSB (kopija je shranjena v arhivu GNI).

še nekatera organizacijska pravila. Srečanja so z določevanjem pravil izvajanja zajela širši krog uporabnikov; s selekcijo skupin glede na kakovost glasbene izvedbe so pri izvajalcih sprožila željo po zadovoljevanju 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 Matjaž Ambrožič kot pogost udeleženec srečanj navaja, da je bilo izvajanje načina *pritrkavanja naokoli* na tekmovanjih v osemdesetih letih ključno za uspešno uvrstitev (Ambrožič 2008).

Na okrogli mizi želijo izbrati vsako leto drugo župnijo za lokacijo srečanja. Organizacijo srečanja si delita krožek in župnija ob pomoči lokalnih pritrkovalcev. Ob koncu srečanja predsednik krožka razglasi skupine, ki se bodo udeležile vseslovenskega oziroma državnega srečanja, vsem pa podeli tudi priznanja za sodelovanje. Merilo za izbor sodelujočih skupin na vseslovensko srečanje je poleg kakovosti glasbene izvedbe tudi dejstvo, ali se je skupina vseslovenskega srečanja že udeležila ali ne, s čimer želijo spodbuditi nove skupine k sodelovanju in udeleževanju na srečanjih. Pokrajinska srečanja najpogosteje potekajo na Gorenjskem, Dolenjskem, Primorskem, v Beli Krajini in okolici Ljubljane, vseslovensko srečanje pa vsakokrat v drugi pokrajini. V letu 2005 je bilo (po dolgem premoru) organizirano tudi srečanje na Štajerskem. Eden izmed vzrokov, da so srečanja na Štajerskem v preteklosti zamrla, je ustanovitev bogoslovnega semenišča v mariborski škofiji, ki pa organizacije srečanj ni prevzela. Semenišče namreč ni imelo dejavnega pritrkovalskega krožka, ljubljansko bogoslovno semenišče pa je tedaj prevzemalo vodstvo organizacije srečanj le za ljubljansko in koprsko nadškofijo. Ko so leta 2005 tako priredili srečanje tudi na Štajerskem (v imenu srečanja je bilo vključeno tudi Prekmurje, od koder pa ni bilo nobene skupine), večjega odziva ni bilo, saj so se srečanja udeležile le štiri skupine iz regije. V naslednjih letih je število udeleženih naraščalo, tako da so sedaj pokrajinska srečanja na Štajerskem redno organizirana.

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 tudi finančno podprte. Kot aktivnejše lahko omenimo Pitrkovalsko društvo Ivan Mercina iz Ajdovščine in Društvo pritrkovalcev Goriško, s sedežem v Gorici.

Pitrkovalske skupine vedno pogosteje postajajo del lokalnih kulturnih **društev** ali pa so organizirana kot samostojna društva. Ta način delovanja jim omogoča uveljavitev v lokalnem in širšem kulturnem območju in financiranje dejavnosti. Nekaj let je bilo najbolj angažirano društvo v Sloveniji Pitrkovalsko društvo Dolenjske in Bele krajine (v nadaljevanju PDDBK), ki pa je danes nedejavno. Ustanovljeno je bilo leta 2002 in je imelo okoli dvesto članov, od katerih jih je bilo 60 % mlajših od 26 let. Društvo pod vodstvom Marika Česna si je za osnovne cilje zadalo »ohranjanje tradicije pritrkavanja in prenašanje te





glasbe pritrkavanja, bonton, praksa, veđa o pritrkavanju, naše glasbilo, koledar, tehnike motivacije in dihalne vaje, zgodovina ipd.

Učenci šole se sprva učijo pritrkavanja na uglašene 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 menjajo. Sprva se učijo vzdržljivosti v enakomernem udarjanju na cevi, nato pa izvajanja od preprostejših do zahtevnejših pritrkovalskih viž.

**Tekmovanja** imajo velik vpliv na oblikovanje glasbenoestetskih konceptov, saj imajo sodelujoči možnosti za boljšo uvrstitev le ob upoštevanju ocenjevalnih kriterijev. V Sloveniji so bila prva tekmovanja organizirana v letih med prvo in drugo svetovno vojno. Iz različnih časopisnih virov 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 štiričlanske skupine, kar kaže na upoštevanje pravila I. Mercine »kolikor pritrkovalcev, toliko zvonov« (Mercina 1926: 135). Domnevamo lahko, da je I. Mercina, ki je kasneje v *Cerkvenem glasbeniku* podal tudi krajše poročilo o dogodku, sodeloval pri organizaciji, postavljanju meril pri prijavi in ocenjevalnih kriterijev. I. Mercina v poročilu meni, da se je s prireditvijo potrdilo, »da je zvska 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 pritrkavanje kot del cerkvene glasbe sodi pod okrilje cerkvene organizacije. Predlaga, da se pritrkavanje vključuje v vse lokalne cerkvenoglasbene prireditve in poda idejo o večdnevem državnem tekmovanju, ki bi bilo lah-

ko 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 vojnama na Gospodarskem razstavišču v Ljubljani, medtem ko pritrkovalec iz Šmartnega pod Šmarno goro omenja, da



Sl. 18: Pritrkovalsko tekmovanje v Ljubljani, leta 1932

je bilo kmalu po prvi svetovni vojni tekmovanje, prirejeno v parku Tivoli v Ljubljani (GNI TZ IC 2 1988: 118).

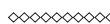
V sedemdesetih letih 20. stoletja so z organizacijo tekmovanj začeli zamejski Slovenci v Italiji, in sicer v cerkvi svetega Roka v Gorici. Tekmovanja, ki so jih kasneje preoblikovali v srečanja, še danes, poleg furlanskih, obiskuje veliko slovenskih pritrkovalskih skupin. Merila za tekmovanja je izoblikoval predsednik sodniške komisije, takratni dekan iz Kanala ob Soči in kolavdator goriške škofije, Srečko Šuligoj. Organizator se spominja, da so ocenjevali »vzorec ... tisti, ki je bil najbolj ugleden, bolj lep, ... ker so imeli vsak svoje ... in kdo je bil bolj natančen, ... dinamika, čas, če je bilo kaj zgrešeno« in hkrati potrjuje, da so kriteriji vplivali na mnoge pritrkovalce, saj naj bi po besedah Štakula potem začeli vsi tako pritrkavati (Štakul 2007). Tudi pritrkovalec iz Prevoj pripoveduje, da so pritrkavanju v upanju na boljše uvrstitev kmalu po prvih udeležbah na tekmovanjih pričeli dodajati okraske. Dinamični in agogični potek okrašene viže opisuje z besedami:

»Počasi, potihoma, hitreje, 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 ..., Dostokrat mora iti to naokrog za par minut, da čimveč dinamike uporabiš ta čas, na koncu pa fino na moč in na brzino pa din dan dong in konec« (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. Tekmovanja so bila organizirana še v Ajdovščini, Novem mestu, Brjah, Vačah, Vrhpolju in na Zasavski sveti gori. Predsednik PDDBK in urednik revije *Klenkarski glas* je podrobno določil pravila tekmovanja, ki vključujejo sestavo komisije in njene naloge, merila za ocenjevanje, potek tekmovanja, časovne omejitve v izvajanju posameznih viž in omejitve v številu izvajanih viž.

Komisijo sestavljajo trije ali štirje člani, ki imajo s pritrkavanjem večletne izkušnje. Dopušča se tudi možnost, da so sodniki glasbeno izobraženi na drugih področjih, primerni so tako npr. organisti in zborovodje. 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 katerih imajo označene samo zaporedne številke skupin, ki izvajajo. Menjavanje skupin je signalizirano z zvokom (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 naštejem le nekaj meril, 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 so ocenjeni dušeno igranje, tj. predolgo časa držani kembelj na udarnem obroču 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. Merila, ki so izraziteje v nasprotju z nekaterimi lokalnimi tradicijami pritrkavanja, so: pozitivno ocenjeni skupni udarci, prepoved zaključnih udarcev (razen kadar je to predpisano v partituri), prepoved pritrkavanja enega pritrkovalca na več zvonov in izvajanje letečih viž.

Opisana merila jasno kažejo na vdor nekaterih novih glasbenih in estetskih elementov v pritrkavanju, 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 leteh v svoj repertoar bodisi na način, da preoblikujejo starejše viže bodisi ustvarijo nova, avtorska dela. Udeležba na tekmovanjih spodbuja tudi nastanek stalnih zasedb (želja po visoki uvrstitvi deluje združevalno), skupinsko vadbo, učenje novega repertoarja in rabo notacijskih sistemov.

Člani PKS B so opozorili na potrebo po enakovredni obravnavi pritrkavanja z ostalimi liturgičnimi aktivnostmi; s tem namenom je bil v letu 2005 v odbor za liturgične sodelavce ljubljanske nadškofije sprejet **referent za pritrkovalce** Jože Mehle, pritrkovalac 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 bilo v preteklosti pogosto izključeno (Mehle 2006: 14). Kasneje je pritrkavanje prešlo iz odbora za liturgične sodelavce v odbor za cerkveno glasbo, kjer pa ima, po mnenju referenta, pritrkavanje manjšo vlogo kot v prejšnjem odboru, saj je cerkvena glasba preveč »obremenjena sama s seboj«, tako da pritrkavanje sploh ne pride na vrsto (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 s strani škofije, po njegovem mnenju daje občutek pripadnosti škofiji in priznanje pomena dejavnosti v okvirih liturgije. Referent poma-ga 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).



## 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 procesu 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). Tehnična dimenzija glasbenega prenosa preučuje 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), v pričujočem delu samostojno ni obravnavana, saj je vključena v preučevanje drugih dimenzij pri pritrkavanju. Institucionalna dimenzija, katere raziskovalno področje je institucionalna organizacija glasbenega prenosa, pa je bila obravnavana že v prejšnjem poglavju.

### 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 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.

74

Tovrstno opredeljevanje je pomanjkljivo, saj moramo danes upoštevati vse pogostejše oblike glasbenega prenosa z uporabo tehnoloških sredstev, kot so radio in raznovrstni zvočni nosilci. 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 vsakdanje življenje (Nettl 2005: 292). Dejansko pa te štiri oblike komunikacije s perspektive prejemnika v komunikacijskem procesu lahko združimo v dve, in sicer v slišno in vidno, saj mora biti posneto pri prenosu slišano, pisno ali tiskano pa videno. Komunikacijski proces bi bilo, upoštevajoč smer poteka glasbenega sporočila od izvajalca, ki je hkrati njegov oddajnik, do poslušalca, ki je njegov prejemnik, tako najbolj opredeljevati na dva načina: ustno in (njegovo nasprotje) pisno, gledano z vidika »oddajnika« sporočila, ter slišno v nasprotju z vidnim, gledano z vidika »prejemnika« sporočila.

Pomemben sestavni del slišne komunikacije je poleg izvedbe »oddajnika« tudi spomin »prejemnika«. Ker pa je spomin pomanjkljiv in nezanesljiv prenosnik glasbene informacije, je zato glasbeno delo stalno podvrženo spremembam (namernim ali nenamernim) (Hood 1971: 76). 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 učinkovitejši kot pisna tradicija« (Bohlman 1988: 28). Pisno komunikacijo v glasbi izražamo z notacijo; ta 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) 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.

Sl. 19: Pritrkavanje ob glasbenem zapisu

Merilo za glasbeno pismenost je danes pogosto poznavanje in uporaba zahodnega notnega sistema, ki pa je tudi sicer najpogostejši sistem za zapisovanje glasbe. Vendar lahko med glasbeniki najdemo tudi drugačne oblike glasbene pismenosti oziroma rabe drugačnih sistemov glasbenega prenosa, ki ustrezajo posameznim posebnostim izvajane glasbe. Notacijski sistem pa ni nujno vezan samo na sistem zapisovanja znakov, temveč poteka tudi na ustnem/slišnem nivoju, in sicer kot sistem slišnih znakov (ti so najpogosteje mnemotehnično sredstvo pri glasbenem 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 značilnosti glasbila in dejavnosti. Pisni prenosi

potekajo v obliki znakov, za razumevanje teh pa je potrebno predhodno poznavanje glasbene tradicije. Znaki so prevzeti iz jezikovnih (črke, zlogi, besede ali fraze) ali pa iz vizualnih komunikacijskih sistemov (številke, grafični znaki, barve).

Prvo oblika notacije za pritrkavanje v Sloveniji najdemo v knjigi I. Mercine *Slovenski pritrkovavec* iz leta 1926. V njej je objavljenih 243 primerov pritrkovalskih viž v obliki številčne notacije. I. Mercina ob upoštevanju karakteristik pritrkavanja pri lastnem notacijskem zapisu izključuje melodično komponento, saj meni da je »število zvonkih glasov prepičlo proti številu glasov drugih glasbil« (Mercina 1926: 24). Tudi tonska trajanja so v vseh vižah, ki jih predstavlja v knjigi, enakovredna, kar utemeljuje z besedami: »trajnost zvonkih glasov ni v naši oblasti, zato nam ni prav nič treba dotičnih znamenj« (prav tam: 25). I. 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 uglaseni zvon ter obratno — najvišje število pomeni najmanjši in intonančno najvišje uglaseni 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.

<b>I.</b>	<b>II.</b>	<b>III.</b>
<b>1</b>	<b>3</b>	<b>2 4</b>

Primer 1: Zapis viže *V en žvek* po sistemu Ivana Mercine<sup>4</sup>

Čeprav knjigo I. Mercine pozna dokaj širok krog pritrkovalcev, so zaradi kompleksnosti zapisa njegove viže redko izvajane. Najpogosteje jih izvajajo v okolišju njegovega rojstnega kraja, v Vipavski dolini. Tudi avtor sam je priznaval neuspeh izdaje in v naslednjih letih kar dvakrat na pobudo uredništva *Cerkvenega glasbenika* pisal podrobnejša pojasnila, namenjena razlagi zakonitosti notacijskega sistema (glej I. 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 viž I. Mercine zahteva tudi visoko stopnjo izvajalske spretnosti, in dvomi, da bi jih I. Mercina ali kateri koli drugi pritrkovalci v tistem času v celoti izvajali.

Naslednje objavljeno delo, namenjeno pritrkovalcem, je knjiga *Slovenski pritrkovavec* avtorja A. Gabra<sup>5</sup> iz leta 1946. V njej avtor predstavlja obliko številčne notacije,

<sup>4</sup> Vsi predstavljeni primeri zaradi preglednosti in lažje primerjave prikazujejo isto vižo — *V en žvek*.

<sup>5</sup> 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 (1883–1954), publicist in umetnostni zgodovinar. Knjiga je bila leta 1946 izdana v begunskem taborišču Lienz

ki je za razumevanje in izvedbo enostavnejša od Mercinove in je zelo podobna kasneje objavljeni in zelo priljubljeni notaciji Ivana Malavašiča. Zaporedje številk ustreza zvonovom po velikosti, npr. 1 za največji zvon in 4 za najmanjši zvon. A. Gaber vloge gostenja ni zapisoval, saj je menil, da je »že samo po sebi razumljivo, da manjkajoči zvon prevzame to nalogo« (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 2

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

V terenskih zvezkih Radoslava Hrovatina iz Goriških brd (*GNI TZ RH 10/3 1953: 15–17*) najdemo fonetične zapise pritrkovalskih viž z onomatopejskimi zlogi *din*, *dan*, *don*, ki so tudi sicer najbolj splošno razširjeni glasovni zlogi za oponašanje zvonjenja zvonov (poleg *bim*, *bam*, *bom*). Prav verjetno je R. 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 onomatopejskimi zlogi. Pri R. 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 onomatopejskimi zlogi

V knjigi *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem* je Z. 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:

a) zapis v triglasni partituri, pri kateri vsak part ustreza posameznemu zvonu:

---

und Peggez pri Lienzu. Verjetno je, da je Gaber v tistem času organiziral tudi tečaje pritrkavanja, o čemer priča objava vabila na tečaj pritrkavanja v časopisu *Novice*, ki so ga v času objave Gabrove knjige o pritrkavanju izdajali v begunskem taborišču (Švent 1992: 23).



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

b) 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*

c) zapis v enoglasni partituri, kjer so vsi udarci zapisani v enem sistemu:



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

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

1 3 2 3

Primer 7: Številčni zapis viže *V en žvek*

J. Strajnar je ob izdaji vinilne plošče *Pritrkavanje* objavil transkripcije sedemintridesetih pritrkovalskih viž v prilagojenem 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 uglašnemu zvonu, najvišja pa

najmanjšemu oz. najvišje uglasenemu. Zapis je opremljen tudi z metronomskimi, dinamičnimi in agogičnimi oznakami. Glavni udarci so označeni s četrtrinkami, odbijanje s četrtrinkami ali osminkami, gostenje z osminkami ali šestnajstinkami, celinka ali polovinka 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 uglasenemu zvonu in najmanjša najnižje uglasenemu zvonu. Pavze so zapisane s podčrtaji ob številki (npr. 2<sub>ˉ</sub>), gostenje pa z manjšimi številkami nad črto (3). 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 knjige *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 3 2 3

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

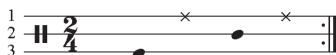
V rokopisni knjižici z naslovom *Slovenski pritrkovelec* (1977) je pritrkovelec Jaka Zadnikar z Jezerskega predstavil barvni grafični zapis. Zapis je ponazorjen z barvnimi geometrijskimi liki, pri čemer vsak lik ponazarja različno velikost zvona (črni kvadrat = 1. zvon, rdeči kvadrat = 2. zvon, modri romb = 3. zvon in beli krog = 4. zvon):

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

Člani PDDBK so poleg zahodnega sistema notnega zapisa uporabljali tudi 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,

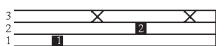


pavze, dinamika in tempo pa so zapisani z enakimi znaki kot v zahodnem notnem sistemu zapisovanja:



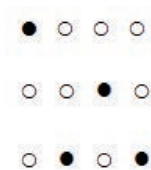
Primer 11: Poenostavljen notni zapis viže *V en žvek*

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

Pritrkovalci 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 pritrkovalec pred seboj svoj part oziroma svojo palico z notnim zapisom:



Primer 13: Grafični zapis viže *V en žvek*

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



Primer 14: Grafični zapis viže *V en žvek*

## A C B C

Primer 15: Črkovni zapis viže *V en žvek*



Sl. 20: Zapis pritrkovalske viže na lesene palice

Posamezne skupine pritrkovalcev uporabljajo še druge sisteme zapisovanja, tako npr. v Lescah združujejo številčni zapis z barvami, nekaterim pa kot mnemotehnični pripomoček pri izvajanju služi tudi ritmizirano besedilo ali krajša peta pesem:

*Bež baba,  
bež baba,  
cigani gredo,  
zakaj bom bežala,  
k špeha neso.*

(GNI TZ RH 2/1 1949: 64)

O veliki integraciji notacijskih sistemov v pritrkovalsko dejavnost kažejo tudi rezultati vprašalnika: 73 % vprašanih pritrkovalcev pozna vsaj eno objavljeno delo o pritrkavanju, od katerih je delo I. Malavašiča *Pesem slovenskih zvonov* s številčnim zapisom 254 pritrkovalskih viž najbolj poznano (47 %). Vinilno ploščo *Pritrkavanje* ali kasneje ponatisnjeno izdajo na zgoščenki pozna 19 % vprašanih, medtem ko je z delom I. Mercine seznanjenih 31 % vprašanih. Med pritrkovalci je najbolj v rabi številčni zapis (51 %), 24 % pritrkovalcev pozna notni zapis, 23 % grafični, 2 % pa uporablja tudi druge zapise (ritmični, tabulature).

Na podlagi predstavljenih notacijskih sistemov lahko opazimo, da vsi sistemi, ki so jih v pritrkovalsko domeno uvedli pritrkovalci, izhajajo iz glasbenih značilnosti pritrkavanja in vsebujejo samo tiste znakovne kode, ki so nujno potrebne za poustvarjanje pritrkovalske viže. Če so prvi sistemi s preprostimi grafičnimi znaki ali številčkami označevali samo zaporedje udarcev na posamezne zvonove, 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.

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 *decrecendo* 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*).

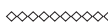
## Socialna dimenzija

Z. Kumer je v že omenjeni knjigi iz leta 1983 opisala različne načine ustnega/slišnega prenosa pritrkovalske veščine, kot so ga raziskovalcem v drugi polovici 20. stoletja opisovali pritrkovalci. Ti so se pritrkovanja najpogosteje začeli učiti v otroštvu, ko so bili stari od dvanajst do petnajst let, nekateri tudi prej, vendar nihče pred osmim letom starosti. Nekatere 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 pritrkovanje 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 pred drugimi otroki. Pogosto so morali za vstop v zvoniku večščino že obvladati, zato so vadili na stare konjske podkve, krampe, kose, prazne topovske tulce, ostanke granat, steklenice, napolnjene z različnimi količinami vode. Nanje so igrali s kladivi ali kovinskimi predmeti in po posluhu posnemali igranje izkušenih pritrkovalcev. Redkeje so otrokom dovolili, da so vadili z udarjanjem s kamenčki po udarnem obroču zvona. Pomembno je bilo le, da je bila vaja neslišna, saj se pritrkovanje 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 priučil ritmično enakomernega igranja, ki je ena najpomembnejših komponent dobre izvedbe. V nekaterih 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 nava-da, da se je v okviru praznovanja šmarnic pritrkavalo vsak večer, včasih pa so si začeti-tniki 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 odgo-vorilo, da pritrkavanje vadijo, od tega jih 39 % za vajo uporablja kovinske cevi, 26 % miniaturne zvonove, 22 % pa jih vadi neposredno na cerkvene zvonove. Tisti, ki vadijo na cerkvene zvonove, za udarjanje ob zvonove navadno 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 pritrko-valci ob sobotah popoldan ali nedeljah obiskujejo cerkve na okoliških hribih, kot so na primer Šmarna gora nad Ljubljano, Jošt nad Kranjem ali Sveti Primož nad Kamni-kom, saj jim je tam omogočeno neomejeno izvajanje na zvonove tudi izven konteksta cerkvenih praznikov.

Tudi starostna meja in spolna struktura pritrkovalcev sta danes nekoliko drugač-ni. Pritrkavanje je namreč po eni strani zaradi številnih priprav (vzvodi na zvonovih, pregibni kemblji) 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. Upad udejstvovanja pri pritrkavanju je viden po 25. letu starosti, kar večina pritrkovalcev utemeljuje s prezaposlenostjo v zasebnem življenju (službene obvezno-sti, 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 župnijah, v katerih so pritrkovalci številčno močneje zastopani.



## 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 in družbenega konteksta. Medtem ko je spol biološka danost, je razmerje med spoloma družbena konstrukcija, osnovana na družbeni ideologiji (Koskoff v Nettl 2005: 405). V družbi se spolna razmerja izražajo v obliki razmerij moči in vplivajo na hierarhična razmerja tudi v glasbenem diskurzu. Spolna razmerja v družbi se večinoma kažejo v obliki hierarhičnega binarnega spolnega sistema oziroma moške superiornosti v družbi (glej Butler 1999). Marginalna vloga ženske je pogosto povezana z njenim socialnim položajem, spremembe njenega položaja v družbi pa se odražajo tudi kot spremembe razmerij med spoloma v glasbeni kulturi.

Spolna razmerja determinirajo tudi raziskovalna področja; prepoznavanju razmerij med spoli v glasbenih kulturah so se etnomuzikologi in etnomuzikologinje začeli 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 enakovreden položaj 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).

Dodaten vzrok, da je ženska perspektiva manj znana, je podcenjujoča percepcija lastne aktivnosti s strani žensk samih ali »sindrom skromnosti« (Lukšič Hacin 2003:). Samopodoba žensk je izhajala iz patriarhalnih odnosov, prežetih s spolno dihotomijo, in iz ponotranjenih stereotipnih predstav. Veliko dejavnosti v svojem življenju so imele za nepomembne, zato so jih zanikale in potisnile v pozabo (prav tam 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 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.

Pojav, ki vpliva na družbeno percepcijo spolnih vlog, je tudi »sindrom časti in sramu« (Magrini 1998), ki se pogosto pripisuje oblikam družbenega reda mediteranskega prostora

(glej Magrini 1998, Moxnes 1996 in Gilmore 1987). Gre za to, da je enako opravilo, ki je pri moškem priznано kot častno, pri ženski obravnavano kot sramu vredno. 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, vendar še vedno ne docela spremenile.

## 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. V javnem diskurzu se delitev glasbenih aktivnosti med spoloma pogosto opredeli na vidno/nevidno ali javno/privatno v družbenem prostoru, čeprav so te meje pogosto bolj dinamične in presejajo omenjeno binarnost (Hofman 2011: 111). Tako nam podroben vpogled v zasebno sfero žensk v slovenskem ljudskem godčevstvu tudi odkriva drugačno podobo in manj ostro delitev. Ženske so bile na inštrumentalnem področju sicer res manj dejavne, vendar tudi manj javno izražene in opažene s strani raziskovalcev, medijev. Tako nam lahko pozornost, ki jo namenimo temu segmentu glasbene tradicije, odstre številne zanimivosti o načinu vključevanja žensk ter o družbeni politiki izključevanja žensk v inštrumentalni glasbi.

Slovenska ljudska glasba dolgo časa ni uporabljala ženske oblike od godca, 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 je raziskovala željo žensk po glasbenem udeleževanju, 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 binarni položaj spolov v ljudski glasbi ni drastično posegla. Socialistična identitetna politika torej ni resno pretresla razmerij moči, temveč je njihovo staro pozicijo celo ohranjala (Hofman 2008: 47). Šele institucionaliziranje spolnih vlog, ki je pogosto »ključen dejavnik v legalizaciji sprememb hierarhije spolov« (Hofman 2007: 203), daje ženskam priložnost za uveljavitev v godčevstvu. To so ženske 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 močneje posegala v njihovo življenje. Ženske inštrumentalistke so bile družbeno bolj sprejemljive tudi v okvirih družinskega muziciranja (tudi v javni sferi),

v zasebnem okolju in v okviru formalnih kulturnih 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 (Marty 2008).

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 pa tovrstna glasbila v preteklem ljudskem glasbenem kontekstu niso vrednotena kot »prava« glasbila: »S temi instrumenti se ni igralo za denar, to niso bili cenjeni instrumenti. Igrali so moški in ženske, kdorkoli, na primer, če ni imel kdo para, lahko tudi otroci« (Janeževski vrh 2006).

## Pritrkovalka

Glasbila imajo tudi svojo spolno identiteto, ki jo določa predvsem zvok, oblika, simbolika, raba ipd. Spol instrumenta določa tudi izdelovalec glasbila, ko izbere material, poslikave, obliko, prav tako pa je lahko določen s poimenovanjem glasbila ali njegovih delov. Glasbilo lahko tudi simbolizira ali metaforično določa spol v pravljicah, mitih in legendah (Doubleday 2008: 9–15). Identiteta glasbila je pogosto enaka identiteti instrumentalista (angl. *same gendered relation*), kadar pa se razlikuje, je to razmerje navadno med moškim instrumentalistom in »ženskim glasbilom«.

Pritrkovalci so v slovenski glasbeni tradiciji večinoma moški. Razloge za marginalen položaj žensk v pritrkavanju in njihovo preteklo neangažiranost za emancipacijo na tem področju lahko (ob drugih, prej opisanih 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 še 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), cerkvniki, zvonarji ali pritrkovalci. Od glasbenih udeleževan 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.

Vendar pa so bile ženske (sicer v redkih primerih) na področju pritrkavanja tudi dejavne, vendar vidno manj izpostavljene. Ženske so si »pravico« do pritrkavanja navadno pridobile po družinskih vezeh, saj so bile v večini primerov zvonarke in pritrkovalke cerkvnikove hčere ali žene. »Mežnarjenje« je bilo kot cerkveno opravilo uradno v moški do-

meni, vendar pa so njihovo delo (zvonjenje trikrat dnevno ob določeni uri je bilo najbolj zavezujoče opravilo) zaradi drugih obveznosti pogosto opravljali tudi žene ali otroci.

Primer zgodbe pritrkovalke razkriva emancipacijo ženske in kompleksnost odnosov med spoloma v pritrkovalski dejavnosti v času, ko je bilo udejstvovanje ženske pri pritrkavanju še redkost in je veljalo za nenavadno. Pritrkovalka 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 opisuje tudi svoje prve stike z instrumentalno 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.

Njena mati je v mladih letih zvonila 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 je 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. Zvonjenje je bilo v začetnem povojnem obdobju uradno časovno omejeno na nekaj minut, za pritrkavanje pa je bilo pogosto potrebno pridobiti posebno dovoljenje lokalnih oblasti. Teh, sicer uradnih navodil političnih oblasti pa so se predvsem v podeželskih župnijah bolj ohlapno držali. Tako tudi Marija pravi, da so omejitve pogosto prekoračili, pri čemer niso imeli težav, saj je vaška skupnost zvonjenje in pritrkavanje odobraval.

V prvih povojnih letih se v Smledniku ni več pritrkavalo. Nekateri pritrkovalci so odšli k vojakom, drugi pa si zaradi prepovedi niso upali pritrkavati. Ravno 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).

Marija Oblak je prvič zvonila in pritrkavala januarja 1945, stara 16 let. Sprva je pritrkavala z očetom, ki pa je zaradi starosti in bolezni s pritrkavanjem kmalu odnehal. Z njo sta kasneje pritrkavala organist in cerkovnik, saj sta bila za pritrkavanje potrebna

V slovenskem jeziku je beseda *zvon* moškega spola, ob krstu zvona, se mu navadno določi moškega zaveznika, moški spol mu je pripisan tudi prek inskripcij na zvonu in najpogosteje nosi moško ime. Na ta način njihova »moška identiteta podpira koncept moške avtoritete in reda« v družbi (Doubleday 2008: 12).



najmanj dva izvajalca. Cerkovnik, ki večšine ni obvladal, je največkrat zato zvonil na veliki zvon, sama pa je pritrkavala leteče viže na dva zvona: »Ravno za silo sva včasih sama naredila. On je zvon gonil, jaz pa sem pritrkavala, eden [zvon] je bil pa tiho« (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 — postale izenačene z moškimi in so pridobile 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. Svojo »vztrajnost in samozavest« je, ob siceršnjem odobravanju svoje družine, izkazovala do spremembe njenega zakonskega statusu, ki jo je postavil v položaj »požrtvovalne, skromne in preproste« matere, podrejene družinskim obvezam: »Potem, ko se pa enkrat poročiš, pa počasi odpadeš. Saj veste, delo pa otroci pa vse pride, potem pa ne moreš« (Oblak 2005).

Tudi Marija 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) navaja 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 pripravljala, da bi šla. Saj veste, kmetija, pa imaš delo v hlevu pa sem rekla da bom pozna. Še to je zdaj, je zaklenjeno, včasih ni bilo, zdaj pa tale župnik... Tako se mi zdi, ko je šel gor 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 toliko časa sem še prej, [...] ko so tile potem prevzeli, potem jaz nisem več« (prav tam 2005).

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

Poleg nadzora družine so bile pomembno sredstvo družbenega nadzora 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 druž-



Sl. 21: Pitrkovalka

beno 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).

Še en vidik, ki pripomore k razumevanju položaja ženske v pritrkovalski dejavnosti, 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 lastnosti njegovega (pro)izvajalca (npr. spol). Zato se je Marija kot pritrkovalka lahko uveljavljala le v domačem kraju, pritrkavanju izven domače župnije, pritrkavanje na javnih prireditvah in posledičnim srečanjem pritrkovalcev pa se je izogibala, saj je menila, da bi jo kot žensko »postrani gledali« (prav tam 2005).

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 deklishe 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 kembeljev niso mogli opravljati, je nedavno postalo dostopnejše tudi zaradi lajšanja teže kemblja z vzvodi ali novimi, lažjimi vrstami kembeljev — pregibnimi kembli. Spremembe v spolni strukturi pritrkovalcev so vidne tudi na podlagi vprašalnika, 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.



**PRITRKAVANJE V EVROPSKEM  
KONTEKSTU**

## MIT O SLOVENSKEM PRITRKAVANJU

Tako kot se je v slovenskem javnem prostoru izoblikovala izkrivljena oziroma neutemeljena predstava o starodavnosti pritrkavanja na Slovenskem, se je v medijih in stroki pojavljala tudi predstava o unikatnosti oziroma izjemnosti tradicije pritrkavanja na Slovenskem. Pritrkavanje je najpogosteje opisano kot slovenska posebnost, ki ne seže preko njenih etničnih meja, njegova dediščina pa naj bi izvirala iz večstoletne ali celo tisočletne tradicije. Vendar pa že vpogled na svetovni splet razkrije, da je pritrkavanje del splošno razširjene igre na zvonove po celem svetu, v enaki ali podobni obliki kot pri nas pa je del glasbene tradicije vsaj še v nekaterih evropskih deželah kot so Nemčija, Italija, Hrvaška, Švica, Nizozemska itd.

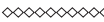
Oba dejavnika, podobo avtentičnosti, posebnosti in izvornosti ter povezavo pritrkavanja z davno preteklostjo, lahko razlagamo z vidika razumevanja oblikovanja identitete širše skupnosti ali naroda. Tako je kategorizacija med jazom in drugim temelj identitete ali — kadar gre za kolektivno identiteto — med nami in drugimi. Nacionalna identiteta se oblikuje 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. Pritrkavanje kot napredna oblika zvonjenja je bilo z njegovo vsesplošno razširjenostjo in prepoznavnostjo v slovenskem javnem prostoru prav primerno, da se ga razglasi za slovensko posebnost, ki je drugi narodi ne poznajo. K temu je pripomoglo tudi dejstvo, da je pritrkavanje v nekaterih drugih deželah geografsko preveč oddaljeno (npr. v Nemčiji, na Nizozemskem, v Belgiji) ali pa zelo redko javno izpostavljeno, vsekakor pa s strani stroke tudi manj priznано kot del glasbene tradicije nekega naroda (kot npr. na Hrvaškem).

K poudarjanju izvornosti in unikatnosti nekega pojava prav gotovo sodi tudi sklicevanje na dediščino davne preteklosti. Ta temelji na preteklosti, ki je onkraj »živega spomina« in je del kulturnega spomina širše skupnosti (Holtorf 2000–2007), hkrati pa je pogosto sestavni deli umišljene ali izumljene tradicije (več o tem glej Brumen 2001: 203 in Hobsbawm 1983: 1).

Takšna podoba sčasoma postane kanonizirana, prehaja v medije, poljudne publikacije, šolske učbenike in postaja celo del uradne kulturne politike ter narodove kolektivne zavesti. Naj za ponazoritev slednjega navedem nekaj takih izjav: »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 2004:

15); »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).

Pritrkavanje je v slovenskem javnem prostoru obveljalo za slovensko posebnost, ki je ne najdemo nikjer 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, predvsem evropski prostor (nekateri pritrkovalci so že bili vabljeni na različne prireditve v tujino, predvsem v Avstrijo in Italijo).



## DOSEDANJE RAZISKAVE

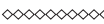
Stališče o pritrkavanju kot slovenski posebnosti je zavzemal tudi I. Mercina. Na podlagi poznavanja tujih glasbenih kultur iz literature in nekaterih osebnih izkušenj ugotavlja, da je pritrkavanje »skoraj izključno last našega naroda« (Mercina 1926: 50), opaženo pritrkavanje pri sosednjih narodih (pri tem ima v mislih Italijane) pa naj bi bila le posledica stika z našo kulturo. Vendar pa k svojim trditvam 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) lahko sklepamo, da je bil I. Mercina seznanjen vsaj s pomenom pojma *das Beiern*, čeprav se v raziskavo te glasbene prakse ni poglobljal. Ta omemba pa je bila ključna za moje nadaljnje raziskovanje pomena pojma *das Beiern*, ki je odkrilo prese- netljive podobnosti tovrstne nemške igre na zvonove s slovensko obliko pritrkavanja.

Po I. Mercinu se v slovenskem prostoru s pritrkavanjem dolgo časa nihče ni in- tenzivneje ukvarjal. Ponovno se pritrkavanje v strokovni literaturi kot posebnost, ki se »počasi izgublja« (Ramovš 1968: 3), pojavi leta 1968; Z. 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« slovenske- ga 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 PKSB, 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. Tudi oni imajo enak način. [...] Tudi v južni Dalmaciji sem na nekaterih mašah prisluh- nil pritrkavanju, ki je bolj ali manj slično slovenskemu.« (Krošelj 1985).

Tudi Pavle Merkù se naključno sreča s pritrkavanjem v italijanskem mestu Bar- donecchia, v pokrajini Piemonte, kjer ga zvočna podoba sicer spominja na slovensko pritrkavanje: »prebujal sem se ob znanih in čudovitih zvokih [...] in si okoli sebe pred- stavljaj Gorenjsko«, pa vendar nazadnje presodi, da »je bila [razlika] znatna, toliko bo- gatejše, milejše bolj umetelno, bolj umetniško je slovensko pritrkavanje!« (Merkù 1986: 9). Zelo pomembna in vplivna publikacija, ki je zašla v javnost in se še posebej širila med pritrkovalci, je izdaja že omenjene vinilne plošče in kasneje ponatisa v obliki zgo-

ščenke *Pritrkavanje*, katere strokovni del je pripravil takratni sodelavec GNI, J. Strajnar. V spremni besedi k zvočnim posnetkom na kratko opredeli, da je bistvena razlika med slovenskim pritrkavanjem in oblikami zvonjenja drugod po Evropi v tem, da je pritrkavanje skupinsko igranje 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 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 Z. Kumer previdno omenja, da imamo pritrkavanje »za zdaj še za izvirno domačega« (Kumer 1983: 31) in s tem nakazuje na potrebo po nadaljnjih raziskavah.

V Sloveniji je poznavanje evropskih in svetovnih praks igranja na zvonove danes še premajhno (tudi dostopna tuja 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.





## IGRA NA ZVONOVE V EVROPI

V evropskem krščanskem kontekstu obstajajo številne oblike igranja na zvonove. Nekatere izmed njih so se razvile v profesionalne oblike igranja, 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 kariljon (fr. *carillon*), set kromatično uglašanih zvonov, pri katerem je prenos udarca kladiv ali kembljev ob zvon izveden prek klaviature. Kariljonisti se lahko izobražujejo v okviru izobraževalnih programov, kot so belgijska Kraljeva šola kariljona Jef Denyn, nizozemska in francoska šola kariljona (De Nederlandse Beiaardschool, Ecole Française de Carillon) ipd.

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 imenujejo *carillon traditionnel* (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 udarni obroč zvona. Kariljon s klaviaturo pa je sestavljen iz precej večjega števila kromatično uglašanih zvonov. Tak set zvonov na Nizozemskem imenujejo *Klokkenspel* ali *Beiaard*, v nemško govorečih deželah se imenuje *das Glockenspiel*, Angleži pa so v 19. stoletju od Francozov prevzeli izraz *carillon* ali *carilyon*. Nekateri opredeljujejo *das Glockenspiel* kot manjši set diatonično uglašanih zvonov, kariljon pa kot večji set kromatično uglašanih 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 uglašanih 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 si pogosto protislovnii.

Kariljon naj bi se razvil iz »srednjeveške igre s kladivi na cimbale in iz pritrkavanja na velike cerkvene zvonove« (Lehr v Finscher 1998: 1474). V evropskih zvonikih danes najdemo vse razvojne stopnje: od neposrednega pritrkavanja na zvonove, izvajanja na zvonove preko vzvodov, pedalov in preprostejših oblik klaviatur do kompleksnejše vzvodne povezave klaviature in zvonov, kar lahko kaže na njihov morebitni vzporedni razvoj. Posamezno tehniko izvajanja na zvonove pogojuje število zvonov, velikost zvonov ter njihova pozicija v zvoniku. Neposredno pritrkavanje je najpogostejše navzoče v krajih, kjer imajo povprečno tri zvonove, medtem ko večje število zvonov zahteva kompleksnejše vzvodne povezave, ki pa omogočajo njihovo upravljanje eni osebi. Kadar je število zvonov večje, so zvonovi pogosto manjši. Če pa so ob tem nameščeni še visoko v zvoniku, se jih navadno upravlja s klaviaturo.



Svete Nedelje v Sofiji, cerkev Božjega groba v Jeruzalemu in bazilika Jezusovega rojstva v Betlehemu (Döring 1988: 11). Ernest Morris omenja, da so podobna izvajanja zvonjenja navzoča 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 igranja 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. Pogosto so omenjene tehnike le del historičnih, socioloških ali zvonoslovnih raziskav in ne vključujejo etnomuzikoloških vidikov, zato 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 Bartmann, ki enak problem izpostavlja pri raziskavi nemške oblike igre na zvonove *das Beiern* (mnogi so jo 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 ovire 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 posebnosti 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 omogoča razumevanje kompozicijskih elementov in procesa glasbenega (po)ustvarjanja, stik z nosilci dejavnosti pa je bil ključen tudi za razumevanje kontekstualnih vidikov glasbene prakse.

Terenska raziskava je zajemala dve državi — Nemčijo in Hrvaško, v katerih se pojavljajo oblike igre na zvonove, ki so zelo podobne slovenskemu pritrkavanju. Terensko delo v omenjenih državah 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 kon-

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 instrument, ki sodi med tolkala, se imenuje *bilo* in 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).

tekstualne gostote pritrkovalske prakse, možnosti obravnave večjega števila primerov ter nekaterih že opravljenih raziskav pa so podatki o dejavnosti za Nemčijo izčrpnější kot za Hrvaško.



Sl. 23: Ruski način pritrkavanja

## PRITRKAVANJE V NEMČIJI – *DAS BEIERN*

*Das Beiern* je poimenovanje načina igre na zvonove, ki se uporablja 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). Tovrstna definicija zajema le del v praksi navzočih načinov izvajanja in izključuje nekatere načine, kot so izvajanje na zvonove z lesenimi kladivi (to se pojavlja predvsem v okolici reke Mosel v Porenju), kombinacije izvajanja s kladivi in vzvodi ter neposredno izvajanje z udarci kemblja ob udarni obroč zvona. Ponekod pa glasbeniki z *das Beiern* označujejo tudi izvajanje melodično strukturiranih viž preko klaviature na pet zvonov.

Najstarejši pisni viri tehniko *das Beiern* časovno umeščajo v 12. stoletje (Lehr v Finscher 1998: 1473), oba avtorja ključnih nemških znanstvenih referenc, ki obravnava 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).

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

Ker M. 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 udarni obroč zvona. Tako o sami glasbeni vsebini pritrkovalskih viž ne izvemo veliko, v nekaterih primerih pa lahko glasbene značilnosti razberemo iz besednih opisov. Ponekod omenja (zanimivo za primerjavo s slovenskim pritrkavanjem) delitev vlog posameznih

udarcev v pritrkovalski viži. Pritrkovalci najpogosteje delijo vloge v dve skupini — glavne udarce dveh zvonov in gostenje najmanjšega zvona, imenovano *das Inschan* ali *das Enschlagen* (Bartmann 1991: 43):

»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 opaža 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).

A. Döring v knjigi *Das Glockenbeiern im Rheinland* (1988) podrobneje predstavlja zgodovinski, kontekstualni in tehnični vidik tradicije, medtem ko glasbenemu vidiku namenja le krajši odstavek, naslovljen *die Melodien* (1988: 99) in sklop transkribiranih viž brez glasbenoanalitične obravnave. A. 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 pritrkavanju v Sloveniji 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 izrazita intervalna razmerja med njimi, bolj učinkovito in izvirno je pritrkavanje« (Schaeben v Döring 1988: 99).

Na Döringovo melodično dojetje 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 primerov je nemogoče razbrati, ali gre za skupinsko igranje v smislu izvajanja tehnike

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 pravoslavnih cerkvah v vzhodni Evropi, medtem ko švedski raziskovalec Nils—Arvind Bringéus v nemškem povzetku knjige *Klockringningsleden 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 некоč danskih provincah današnje južne Švedske (zato jo poimenuje tudi »danski običaj«) in da jo lahko zasledimo tudi na Norveškem, Danskem, Ferskih otokih, v Nemčiji, na Nizozemskem, v Belgiji, Franciji, severozahodni Italiji in Angliji, kjer pa je danes že bolj razširjena drugačna oblika igre na zvonove — *change ringing* (Bringéus 1958: 304).



sinhronizacije ali solistično izvajanje, čeprav lahko na tovrsten način igranja sklepamo na podlagi na nekaterih mestih citiranih izjav izvajalcev:

»Največji zvon deluje na električni pogon in med udarci nanj se oglasi srednji zvon ... in med srednjim in velikim zvonom udarja dvakrat majhni zvon [...], torej: dang — ding — dong — ding — ding — dang« (Döring 1988: 69).

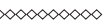
Na podlagi zgornjega besednega opisa in onomatopoičnega prikaza glasbenega motiva lahko sklepamo o trojni delitvi vlog udarcev, kot jo poznamo pri slovenskem pritrkavanju: udarci največjega zvona ustrezajo glavnim udarcem, drugi zvon odbija in najmanjši gosti.

Posebno zanimivo je, da so nekateri v Döringovi knjigi objavljeni transkribirani zvočni primeri delno ali v celoti identični slovenskim pritrkovaškim 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 pa sta iz Niederdollendorfa (prav tam: 125). Iz spodnjega primera iz kraja Frenz (prav tam: 102) 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:



Nekatere viže so oblikovane na principu posnemanja melodične predloge, pri čemer viža ponavlja posnema ritem predloge in je melodiji sorodna le s približnimi intervalnimi razmerji. Težnja po tovrstnem igranju 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 (prav tam: 132):

102



Tako v Nemčiji kot (sicer redkeje) v Sloveniji je lahko glasbena struktura pritrkovaških viž povezana z besedilno ali melodično strukturo pritrkovaških rim (v nem-

ščini imenovane *der Beierreime, die Glockensprache, der Beiersers*) — ritmiziranih besedil ali pesmi, ki oponašajo zvonjenje ali pritrkavanje zvonov in tako povezujejo zvočno komponento glasbene ravni z jezikovno ravno. Z vsebinske plati je zanimivo, da so tako nemški kot slovenski primeri vsebinsko pogosto zasnovani na šaljivih in zabavnih ali samoironičnih 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 (prav tam: 119).



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.

M. Bartmann je na podlagi tovrstnih ohranjenih primerov skušal celo rekonstruirati pritrkovalsko tradicijo v krajih, kjer praksa ne živi več. Ugotavlja, da je 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 1991: 289–290).

Tako pri pritrkavanju v Sloveniji kot 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 se tovrstno izvajanje pojavlja skozi celotno vižo, kot je to v primeru iz kraja Weeze (prav tam: 119):





## Pritrkavanje v Porenju

Preko spletne komunikacije sem v letu 2006 vzpostavila stike s številnimi župnijami v kölnski nadškofiji (ki geografsko zajema območje Porenja). Izvedela sem 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 predstavljen v študijah primerov (v naslednjem poglavju), pa odgovarjajo tudi na nekatera kontekstualna vprašanja.

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 protestanta, saj tudi v celotnem območju Porenja prevladujejo katoličani. Glede na to, da so M. Bartmannove raziskave večinoma obravnavale pritrkavanje v protestantskih cerkvah, in glede na dejstvo, da se v nemški literaturi o pritrkavanju ne posveča pozornosti ločevanju glede na vero, lahko pritrkavanje v Nemčiji opredelimo kot dejavnost, ki se sicer pogosteje izvaja v okvirih katoliške cerkve, vendar se prakticira tudi v protestantskih cerkvah. Na podlagi vprašalnika in raziskav A. Döringa in M. Bartmanna ugotavljam, da pripadnost verski skupnosti ne vpliva na posebnosti glasbenih ali kontekstualnih vidikov pritrkavanja. Edina razlika je, da protestanti pritrkavajo tudi ob prazniku dneva reformacije. Pritrkovalci sicer najpogosteje pritrkavajo ob farnem prazniku ter vsako soboto v času od velike noči do binkošti ali praznika svetega rešnjega telesa, nekateri pa samo za omejene praznike. Pogosto je pritrkavanje ob božiču, druge pogosteje navedene priložnosti pa so še obhajila, birme, poroke (najpogosteje jubilejne poroke ali poroke pritrkovalcev) ter pogrebi pritrkovalcev. Ob posvetni priložnosti, kot je krajevni praznik, pritrkavajo redko, posamezno pa navajajo še pritrkavanje ob beli nedelji, obisku cerkvenega predstavnika, rojstnem dnevu duhovnika, novi maši in zahvalnem dnevu.

Pitrkovalci so večinoma vključeni tudi v druge 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 večina vprašanih odgovorilo, da tradicija ne izginja, kot motiv za pritrkavanje pa so najpogosteje navajali prav ohranjanje tradicije. Ponekod pritrkavajo tudi otroci, vendar pa že povprečna starost začetka pritrkavanja vprašanih pritrkovalcev, ki je 34 let, govori o vključenosti pretežno starejše populacije v dejavnost (najstarejši pritrkovalec je pričel pritrkavati celo pri 68 letu starosti). Nekateri imajo vodjo 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.

Redkeje pritrkavajo tudi v drugih krajih. Ker organiziranih oblik pritrkavanja, kot jih poznamo v Sloveniji, razen redkih srečanj pritrkovalcev v tem delu Nemčije ni veliko, je najpogostejša priložnost za obisk in pritrkavanje v drugih krajih čas praznikov. Nekateri organizirano vadijo 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. Uporabljajo tudi notacijske sisteme, kot so klasični notni zapis, grafični zapis ali številčni zapis, in so seznanjeni s pritrkovalsko literaturo (predvsem knjigo A. Döringa). Več kot polovica pritrkovalcev ima formalno glasbeno predznanje in igra inštrumente, kot so klavir, flavta, orgle, ustne orglice, medtem ko jih nekaj poje v pevskem zboru. Večji del pritrkovalcev pritrkava manj kot devet viž, nekateri pa tudi do trideset viž. Pritrkovalci so strukture viž večinoma opredelili kot melodične, poleg tega pa izvajajo tudi prosto improvizirane ritme, viže, ki so nastale na podlagi ritmiziranih besedil ali pesmi, in ritmične obrazce, ki so nastali na podlagi številčnih kombinacij.

Tehnična izvedba se glede na način proizvajanja zvoka pri pritrkavanju od kraja do kraja precej razlikuje. Na način neposrednega udarjanja kemblja ob udarni obroč zvona pritrkava samo ena skupina, večina 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 gumb v zakristiji; ti so mehansko povezani s kladivi, ki udarjajo ob zvonove; drugi pritrkovalec pa ima poleg izvajanja s klaviaturo tudi možnost avtomatskega valjčnega sistema pritrkavanja (pri katerem se vnaprej s pozicijo čepov v valju določi izvajano melodijo).

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. Vendar tudi tu ne moremo govoriti o poenotenosti: tako se npr. pritrkovalci v Rheinbrohlu in Brenigu opredeljujejo za *die Bammschläger*, torej pritrkovalce letečih viž, vendar v svoj repertoar vključujejo tudi stoječe viže. Podobno tudi A. 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 Bamschloon* pritrkavanje stoječih viž ali obratno (npr. v krajih Sieglar, Fritzdorf, Eckenhausen, Wissen) (glej Döring 1991: 66).

## Das Beiern – študije primerov

V obdobju velikonočnih praznikov leta 2006 sem obiskala štiri kraje na območju Porenja, kjer tradicija pritrkavanja še živi: Bornheim, Brenig, Dersdorf in Rheinbrohl.

V cerkvi St. Evergislus v **Brenigu** preko vzvodov pritrkavata na tri zvonove, ki so razporejeni navpično. Ker je v kraju zadostno število pritrkovalcev, vsak pritrkava na svoj zvon. Pritrkavajo tri različne viže: *Der Bamm*, *Die Dubbele* in *Der Durcheinander*, pri čemer je slednja sestavljena iz prvih dveh viž in viže, imenovane *Die Vier-Vier*. Viže pritrkavajo v omenjenem vrstnem redu, med njimi pa je od tri do pet 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 četrtniko ali dve osminki).

### *Der Durcheinander* (Brenig)

♩ = 144

106

3x

3x

rit.



Pritrkovalec iz Dersdorfa, Achim Bursch, tudi sam ustvarja viže, npr. *Steigerungsrhythmus*, 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 osminkem 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.

*Steigerungsrhythmus* (Dersdorf)

♩ = 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 navpično. 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.

Na pritrkovalcu nasprotni steni 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 Saai* in lastno *Werner's Melodie*), vendar je ob



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 enakomerno ročno pritrkava, na manjša dva zvonova pa se enako kot pri prejšnjem načinu izvaja ritmične obrazce.

Način *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 *lovilec (der Fänger)* 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 (melodična zvonova)*, sta nameščena v vrsti nad spodnjim zvonom in sta blokirana z verigami, kemblji pa so preko vzvodov nameščeni nekaj centimetrov od udarnega obroča 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 udarne obročje zvonov.

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.

Na starost tradicije organiziranega delovanja pritrkovalcev iz Rheinbrohla kaže 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).

*Der Melodieschläger*, tj. *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 naznači *lovilcu*, da se mora pripraviti na ponovno *lovljenje* kemblja. Tako dosežemo, da se naše pritrkavanje konča in prične točno« (Rheinbrohl 2006).

Pitrkovalci 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 mora glasbeni posluš. 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 *melodična zvonova*, saj se najverjetneje prilagajajo morebitnemu ritmičnemu odstopanju v *melodičarjevi* izvedbi.

Zanimiva je tudi opomba pritrkovalcev iz Rheinbrohla, da je pri letočih vižah tempo pritrkavanja odvisen od dnevne svetlobe. Pitrkovalci ugotavljajo, da ima elektromotor podnevi večjo moč, zaradi česar je nihajni lok zvona večji in s tem čas med posameznimi udarci kemblja ob udarni obroč 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 je potrebna tudi prilagoditev hitrosti pritrkavanja na manjša zvonova.

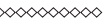


Sl. 24: *Melodičar* iz Rheinbrohla



*Die Grosse Bemm* (Rheinbrohl)

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody is characterized by a steady eighth-note pulse. It features several triplet markings, indicated by a '3' above a bracketed group of three notes. The score is organized into ten systems, each containing two staves. The first system includes a 4/4 time signature. The piece concludes with a double bar line.



## PRITRKAVANJE NA HRVAŠKEM

V preteklosti so nekateri slovenski in hrvaški raziskovalci že omenjali morebitno pritrkavanje na Hrvaškem (glej Kumer 1983: 180; in Cvetko 1986: 134–136), s pritrkavanjem pa so se med letovanjem na hrvaških otokih pogosto srečali tudi mnogi slovenski pritrkovalci. Ker pritrkavanje še ni bilo deležno večjega zanimanja hrvaških raziskovalcev, se pričujoča raziskava opira predvsem na redke posredne pisne vire in lastno terensko izkušnjo.

Z. Kumer v opombi v 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 popejvke 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 lahko na podlagi glasbene strukture sklepamo, da gre za zvonjenje in ne pritrkavanje (glej Žganec 1950: 431, primeri št. 752, 753 in 754).

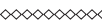
Transkripcija pritrkavanja se začne z uvodnimi udarci na posamične zvonove, ki jih V. Žganec poimenuje »ekspozicija teme«, nato pa se nadaljuje v vižo, pri kateri zaznamo delitev na glavne udarce, odbijanje in gostenje. Avtor tudi izpiše samo začetek pritrkavanja, ki ga imenuje »ritmično prebiranje«,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

♩ = 80  
Ekspozicija teme

Ritmičko "prebiranje"

Tin - ga don - ga, tin - ga don - ga tin - ga don - ga, tin - ga

Podrobnejša razlaga omenjenih transkripcij je predstavljena šele v izdaji etnomuzikološke študije glasbenih primerov raziskave V. Žganca v Hrvaškem Zagorju (*Narodne popejvke 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 zvonova z notranje strani, a njegov pomočnik je udarjal na isti način ob tretji zvon« (Žganec 1971: 197). V Tuhlju pritrkavanje imenujejo *trnačenje* (enako kot v slovenskih krajih na Štajerskem), poznajo pa 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 njegovih podrobnejših glasbenih ali kontekstualnih značilnosti ni vključil v študijo *Kampananje na Grobniščini* (1998). *Kampananje* definira kot specifičen način zvonjenja cerkvenih zvonov ob posebnih priložnostih, 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 cerkovniku, čeprav se tudi sam srečuje z večjimi skupinami izvajalcev, ki niso vedno cerkovniki.

*Kampananje* je tudi naziv za tovrstno igro na zvonove v Istri in je enak izrazu, kot ga uporabljajo pritrkovalci v slovenski Istri in v zaledju Trsta. V hrvaških virih najdemo tudi izraze *igranje sa zvonima* (otok Rab, Baška na otoku Krk), *slavljenje* (Dalmacija, Pučišće, Milna na otoku Brač), že omenjeno *trnačenje*, *zvonjenje na klenk* ali *zvonjenje za mrtve* (Hrvaško Zagorje), *klinkanje* (Vrhovac pri Ozlju), *radovat se* pa pritrkavanje imenujejo 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 starosti tradicije igranja na zvonove na Hrvaškem pa bi lahko govorila podoba znotraj inicialke črke *E* rokopisnega brevirja iz 15. stoletja, na kateri redovnik s kembljema udarja ob udarna obroča dveh zvonov (Galin 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



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 četrtskem 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 da so ritmični obrazci bolj zapleteni. Sledi prikaz začetnih taktov primera tovrstnega pritrkavanja, pri čemer gre opozoriti, da je partitutra zaradi preglednosti izpisana v dveh sistemih, saj pri izvajanju viže pogosto prihaja do sočasnih udarcev dveh zvonov:

*Pritrkovalska viža (Donje Jelenje)*

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 — takrat ko z zvonjenjem prvič vabijo k maši — enak kot v Donjem Jelenju. 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, vendar so pred leti vanj prvič dodali tudi novo vižo, imenovano *Dva, dva, dva*. Pritrkovalci so rekli, da imajo zamisel za novo vižo, ki je še niso izvedli. 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*:



V *sonadi* so lahko udarci tudi medsebojno enakovredni, kot v primeru *Dva, dva, dva*:

*Dva, dva, dva* (Kukuljanovo)



Viže so po glasbeni strukturi zelo podobne slovenskim pritrkovalskim vižam, način poimenovanja pa soroden poimenovanju, ki sem ga zasledila predvsem v krajih Vipavske doline (npr. *Dva ja, ena ne; Dva, dva* ipd.). Pritrkovalci kratke viže ponavljajo in v izvedbo ne vključujejo nikakršnih interpretacijskih ali oblikovnih posebnosti, čeprav pravijo, da so nekoč uporabljali dinamične spremembe. Zanimivo je, da ideja za novo vižo vsebuje oblikovni postopek menjavanja vlog udarcev (ki je zelo značilen za slovensko pritrkovanje), ki ga razložijo z besedami: »Jaz tri, on dva, on ena, nato jaz ena, on tri in on vedno dva« (Kukuljanovo 2006). Pri viži naj bi torej zamenjala vloge udarcev na prvi in tretji zvon, medtem ko bi drugi zvon pritrkaval enako število udarcev. V svoj repertoar so nekoč vključevali tudi leteče viže, vendar zdaj zaradi slabe namestitve nove konstrukcije zvonov nihanje le-teh ni enakomerno, zato letečih viž ne izvajajo več.

Na Dugem otoku pritrkovanje imenujejo *luncijanje*. V Saliju in v Žmanu pritrkavajo do osem dni pred praznikom, po zvonjenju večerne *Avemarije*. Ker je v Saliju le en pritrkovelec, ki je službeno večkrat odsoten, *luncijanje* prevzame tamkajšnja redovnica, ki iz zakristije s pritiskanjem na gumbе preko vzvodov sproža udarce urnega kladiva ob zvonove.

Ročno pritrkovanje v **Saliju** pa se izvaja tako, da en pritrkovelec prime za kemblja obeh zvonov in izmenično izvaja dva ritmična obrazca (a in c), na določenih mestih pa udari tudi s kembljema na oba zvonova hkrati (b):

*Pritrkovalska viža* (Sali)



V **Žmanu** pritrkavajo na enak način, torej eden pritrkovelec na dva zvonova. Tamkajšnji pritrkovelec je poudaril, da so tri »osnovne stvari potrebne za izvajanje: ritem, močne roke in posluš« (Žman 2006).

Na začetku v svobodnem (rubato) tempu izvede uvodne udarce na posamezna zvonova, nato pa sledi ponavljanje ritmično pestrejših obrazcev, pri čemer je število ponavljanja posameznih obrazcev poljubno:



Sl. 25: *Luncijanje* na Dugem otoku

*Pritrkovalska viža (Žman)*

♩ = 116

## Primerjave in zaključki

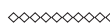
Študije primerov, vprašalniki in relevantna literatura omogoča, da poiščemo nekatere vzporednice in razlike v pritrkavanju med omenjenimi državami. Definicije, ki jih najdemo v znanstveni in strokovni literaturi vseh treh držav, igro na zvonove s tehničnega vidika opisujejo na enak način, zato lahko vse pojave v slovenščini poimenujemo z izrazom pritrkavanje. V strokovni literaturi se sicer poudarja ritmični vidik 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, kar tudi pojasnjuje, zakaj do tendenc po melodičnem igranju na zvonove ne prihaja pri pritrkavanju na Hrvaškem, kjer sem v zvonikih zasledila le manjše število zvonov. Iz spodnje tabele so razvidne razlike in podobnosti

med nekaterimi najbolj značilnimi tehničnimi, glasbenimi in kontekstualnimi vidiki pritrkavanja v posameznih državah:

Na podlagi primerjave lahko zaključimo, da imajo vse tri dežele zelo podobne kontekstualne, izvajalske in glasbenovsebinske značilnosti, le da na Hrvaškem nekateri elementi niso vključeni v pritrkavanje. V Nemčiji in v Sloveniji pri izvajanju najpogosteje uporabljajo vzvode, ki lajšajo prenos teže pri udarcu kemblja ob udarni obroč zvona; pogosto je tudi neposredno izvajanje s kembljem ob udarni obroč zvona, redkeje pa so v rabi kladiva. Nekateri skupine v Nemčiji uporabljajo izpopolnjeno vzvodno tehniko, pri kateri so žice napeljane do preproste klaviature (kadar en pritrkovalc upravljaja z več kot štirimi zvonovi). Na Hrvaškem so v vseh primerih pritrkavali z neposrednim udarjanjem kemblja ob udarni obroč zvona, čeprav zaradi slabše raziskanosti pojava 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* K. 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 do 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 in enotnosti ali dan državnosti, medtem ko se v obeh državah pritrkava za novo leto. Pritrkavanje na Hrvaškem je namenjeno obeleževanju večjih cerkvenih praznikov in se izvaja le nekajkrat na leto. V zadnjih letih se je na otoku Krku nekajkrat odvilo srečanje pritrkovalcev, ki pa je tesno povezano tudi s cerkvenim kontekstom, saj je potekalo na predvečer praznika Marijinega vnebovzeta, prav tako pa je potekal pred srečanjem cerkveni obred. Srečanje se hkrati s projekcijo dogajanja v zvoniku ter javnim vodenjem programa umešča v turistično ponudbo mesta Krk. 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).

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 (približno 20 minut prej). Pritrkavanje dan pred praznikom je navada slovenskih in nemških pritrkovalcev, na Hrvaškem z *luncijanjem* naznanjajo pra-





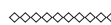
Država	Poimenovanje	Tehnika izvajanja	Kontekst izvajanja	Glasbene strukture	Razmerje med pritrkovalci in številom zvonov
Slovenija	<i>pritrkavanje</i>	- neposredno ročno udarjanje s kemblijem ob udarni obroč zvona - vzvodi iz vrvi in verig, preko katerih kembelj udara ob udarni obroč zvona - udarjanje s klaviči ob zunanjo stran zvona	- 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	- ohranjanje tradicionalnih glasbenih struktur - ustvarjanje novih viž	- vsak pritrkvalec izvaja na svoj zvon - en pritrkvalec izvaja na dva, tri ali štiri zvonove
Nemčija	<i>das Beiern, der Bammserhlagen</i>	- neposredno ročno udarjanje s kemblijem ob udarni obroč zvona - vzvodi iz vrvi in verig, preko katerih kembelj udara ob udarni obroč zvona - izvajanje preko klaviature - udarjanje s klaviči ob zunanjo stran zvona	- 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	- ohranjanje tradicionalnih glasbenih struktur - ustvarjanje novih viž	- vsak pritrkvalec izvaja na svoj zvon - en pritrkvalec izvaja na dva, tri ali pet zvonov
Hrvaška	<i>kampananje, luncjanje, slavljenje</i>	- neposredno ročno udarjanje s kemblijem ob udarni obroč zvona	- cerkveni: večji cerkveni prazniki, - posvetni: srečanja pritrkovalcev	- ohranjanje tradicionalnih glasbenih struktur - ustvarjanje novih viž (redko)	- vsak pritrkvalec izvaja na svoj zvon - en pritrkvalec izvaja na dva zvonova

Tabela 2: primerjava slovenskega, nemškega in hrvaškega pritrkavanja

znik 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).

Pogostost priložnosti za pitrkavanje, ki so v Sloveniji številnejše, zagotovo vpliva na organiziranost skupine, ohranjanje tradicije pitrkavanja, nastajanje sprememb v glasbeni podobi in funkciji dejavnosti in na splošno, na inovativnost v glasbeni dejavnosti. Slovenske pritrkovalske viže imajo zato večinoma kompleksnejšo oblikovno strukturo, predvsem kadar so toni pritrkovalske viže razdeljeni na glavne in stranske vloge — v primerih tehnike sinhronizacije. Kadar pitrkava en pritrkovalac na tri zvonove, lahko tako pri nemškem kot pri slovenskem pitrkavanju opazimo, da delo s tematskimi enotami (čeprav bi bilo možno) ni oblikovano na enak način kot pri skupinskem pitrkavanju. 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 bilo že ugotovljeno za slovensko pitrkavanje, je v primerih, kjer posameznik upravlja dva ali več zvonov, uporabljenih veliko manj oblikovnih postopkov kot pri skupinskem igranju. Čeprav ravno individualnost omogoča oziroma ponuja vse možnosti za prosto preoblikovanje glasbene viže in improvizacijo, je na primerih pitrkavanja 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 pitrkavanja 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 pritrkovalac na najmanjši zvon popolno svobodo pri izbiri kratkih motivov (čeprav je vključen v skupinsko igro treh pritrkovalcev), kombinacija le-teh pa je neodvisna od ritmične osnove, izvajane na oba večja zvonova.

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 najpogostejša praksa v Sloveniji. V Nemčiji in na Hrvaškem (razen v kraju Kukuljanovo) zasledimo, da tudi v primerih, ko je število pritrkovalcev večje 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 pitrkavajo v načinu sinhronizirane skupinske igre. Vsekakor je tak način najpogostejši v slovenskem prostoru, vendar pa poudarjanje, da je v tem slovensko pitrkavanje posebno (nekajkrat sem tovrstne težnje že opazila), nepotrebno in napačno.





Pričujoča monografija pritrkavanje predstavlja celovito in zajema glasbene, tehnične, kontekstualne in kulturnoantropološke značilnosti pojava. Pritrkavanje je s tem umeščeno v okvire slovenske glasbene tradicije, hkrati pa je z raziskavo in primerjavo s sorodnimi glasbenimi praksami v svetu umeščeno v okvire evropskih glasbenih praks igre na zvonove.

Pritrkavanje ima izhodišče v tradiciji evropskega igranja na zvonove, ki je staro skoraj poldrugo tisočletje. Prvotno so uporabljali majhne zvonove, ki so jih šele v 14. stoletju bolj množično zamenjali večji zvonovi, ki so jih nameščali v zvonovom namenjene prostore — zvonike. Iz tega obdobja so tudi najstarejši ohranjeni zvonovi v Sloveniji. Ker pisnih virov o zvonjenju in pritrkavanju za ta čas nimamo, lahko o bolj množičnem zvonjenju in morebitnem pritrkavanju v 17. stoletju sklepamo tudi iz ohranjenih podatkov o starosti zvonov in zvonikov slovenskih cerkva ter o potujočih in stalnih zvonolivarjih na slovenskem ozemlju. Pa vendar je potrebna previdnost, saj pisni viri pritrkavanje omenjajo šele v 19. stoletju.

Najverjetneje je k pojavu različnih tehnik izvajanja v evropskem prostoru pripomogel tudi ekonomski dejavnik; premožnejše (najpogosteje mestne) cerkve so imele možnost nakupa večjega števila zvonov ter mehanizma zanje in s tem posledično možnost razvoja igranja nanje, medtem ko so podeželski glasbeniki zaradi slabših ekonomskih pogojev iznašli svojevrstne načine igranja na manjše število zvonov. Zato se pritrkavanje pojavlja tudi v nekaterih državah, kjer je v mestnem okolju navzoče predvsem (melodično) igranje na kariljon. Na podlagi glasbene analize lahko vidimo, da število zvonov bistveno vpliva na glasbeni izraz pritrkavanja. 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 igranje na zvonove.

Glasbena analiza razkriva, da so 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 ne smemo zanemariti izjem, ki se pojavljajo predvsem na Štajerskem, Koroškem in v Benečiji. Enotnost nekaterih glasbenih struktur pritrkovalskih viž ali, širše, enotnost glasbenega sistema pritrkavanja na območju celotne Slovenije ne preseneča toliko, če upoštevamo današnjo glas-

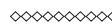
benokomunikačijsko pretočnost med pritrkovalci. Toliko bolj pa preseneča, da tudi skupine, ki po pričevanju še danes (slišno) ne poznajo tradicije pritrkavanja drugih skupin, podobno strukturirajo viže, zanimivi pa so tudi nekateri primeri enako strukturiranih viž v širšem evropskem prostoru.

Kompleksnost strukturnih in oblikovnih parametrov pritrkovalskih viž je vsekar povezana s spremenjenim družbenim kontekstom dejavnosti. Izkazalo se je, da je pri pritrkavanju dinamika glasbenih sprememb manjša v religioznem kontekstu, torej pri tistih skupinah, ki se manj udeležujejo izven okvirov cerkvenega obredja. Tudi v svetovnih glasbenih praksah je znano, da se glasba 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 najmočnejša 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, so pa opazne in dovolj močne, da vplivajo na nosilčeve koncepte o »pravi« glasbeni podobi pritrkavanja.

Zavedam se relativnosti primerjav in postavljanja ločnic med sodobnim pritrkavanjem in pritrkavanjem v preteklosti, saj je bistven element tradicije njeno nenehno spreminjanje. Kljub temu skušam prikazati, da so spremembe v glasbi in kontekstu dejavnosti v zadnjih desetletjih izrazitejše in vplivnejše. Njihovi pobudniki so vedno posamezniki in so ključni na področju sprememb funkcijske dimenzije pritrkavanja, institucionaliziranja glasbenega prenosa pritrkavanja ter procesov glasbenih inovativnosti in ustvarjalnosti. Osvetlitev procesov oblikovanja organiziranega delovanja pritrkavanja v javni sferi pa kaže tudi na to, da so spremembe, ki se pričnejo sprva kot inovacije pri posamezniku, z družbeno sprejetostjo vedno 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. S tem pa je povezana tudi potreba po nastanku in razvoju pisnih sistemov za glasbeni prenos pritrkovalskih viž. Spremembe družbenih norm, novi konteksti pritrkavanja in fizična dostopnost omogočajo tudi vse pogostejše vključevanje deklet in žena (in otrok) v pritrkavanje, čeprav to še vedno ostaja pretežno moška glasbena dejavnost.

Pestrost različnih oblik igre na zvonove v evropskem prostoru potrjuje, da je zvon glasbilo, ki omogoča razvoj najrazličnejših tehnik igranja. Na podlagi raziskovanja in definiranja pojava v različnih evropskih deželah menim, 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*). Podrobnejša primerjava pojavov v nekaterih evropskih deželah pa dokazuje, da sorodni kulturni pojavi lahko nastanejo in se spreminjajo v različnih geografskih okoljih. Lahko so posledica splošnih zakonitosti, ki vladajo v človeški družbi, ali pa so rezultat medkulturnih vplivov in stikov.

Naj ob zaključku še izpostavim ugotovitev, ki jo na podlagi spoznanj o pritrkavanju v evropskem prostoru apliciram na predvidevanje razvoja pritrkavanja v slovenskem prostoru v prihodnje. Pritrkavanje je v Sloveniji z glasbenoustvarjalnega vidika doseglo visoko raven. Proces je bil spodbujen zaradi močne medsebojne glasbene komunikacije pritrkovalcev, dobre organiziranosti dejavnosti in s tem povezanim prehodom funkcije pritrkavanja iz obredne v performativno. Prav tako danes omogoča pritrkavanju močno vidnost in prepoznavnost v slovenskem in širšem okolju preplet cerkvenega z drugimi konteksti, s tem pa se pritrkavanje ozavešča kot pomemben del cerkvenega, glasbenega, kulturnega in tradicijskega prostora.





# BELL CHIMING IN THE SLOVENIAN AND EUROPEAN SPACE

*Pa se sliš ...*

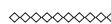
*Pritrkavanje v slovenskem in evropskem prostoru*

## SUMMARY

The central topic of this book 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 one (rarely two) of them swings. In this study, 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 carried out in Slovenian folk music.

The study covers broad geographic and contextual area, since there has been a lack of research on bell chiming in the past twenty years. So far, bell chiming has not yet been given a significant place in the Slovenian scholarly environment; the studies conducted by the Institute of Ethnomusicology (abb. 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 its 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 book's content covers four major areas: theoretical and historical aspects of bell chiming, technical and musical aspects of bell chiming, contextual aspects of bell chiming, and bell chiming in the European context. First I present some starting (theoretical and historical) points for the later musical analytical and cultural anthropological understanding of bell chiming. This is presented 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 historical processes of using bells and bell ringing in social life are defined, as are 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 on. 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 the closing of city gates, etc.).

It is very difficult to define the history of bell chiming. Today the public connects bell chiming with centuries-old or even a thousand-year-old tradition, although these claims are founded only on two unconvincing assumptions by ethnomusicologists that placed bell chiming in the sixteenth century. But 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.

The second chapter highlights the technical and musical aspects of bell chiming. This part of the study, which is based on the transcription 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, certain reasons for this type of tune formation based on the technical features of musical performance are specified. The qualitative part of the study includes information collected with questionnaires. The need for wider understanding of this musical praxis in general motivated me to collect information that time limitations kept me from gathering personally. This method allowed me to collect information from 178 bell chimers in 84 parishes, and the results and the interpretation are presented in text as well as in the form of interactive maps available at <http://gis.zrc-sazu.si/zrcgis/>.

From the technical viewpoint and the position of the bells during performance, there is a distinction between chiming “flying tunes” (in which one of the bells is swung and the others are stationary) and “stationary tunes” (in which all the bells are stationary), but the majority of bell chimers play 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.

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. 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 stroke of a wooden hammer against the bell is not as loud and is thus less disturbing to neighbors. 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 metal tubes 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 create a comprehensive chimed tune only 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 musical analytical approach highlights 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 strokes are divided into main strokes and response strokes (strokes that “respond” to the main strokes and build the basic thematic unit of a tune together with them), and thickening strokes (strokes filling in the gap between the main and response strokes and most often performed in a syncopated rhythm on the smallest bell); the second group includes tunes in which the strokes have equal roles. These tunes are either independent compositions or 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 are used and when the tuning of the bells resembles the initial motif of the melodic model.

In cases in which the roles of strokes 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 strokes 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 strokes on the bells are frequent.

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. For 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 strokes in a unit (this is also the most frequent naming method), the number of response strokes 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 title of the tune *U tri z ustavljanjem* (On Three with a Halt) denotes that the basic thematic unit of the tune consists of a main stroke against a swinging bell and three response strokes, 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 stroke is then assumed by another bell.

When the thematic unit has a larger number of main strokes, it usually consists of several measures, which makes it 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 who 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. Other creations are completely new, also representing an innovation in terms of musical composition; these pieces usually have more complex forms. 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 on 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 seen as paralleling with processes taking place in other areas of Slovenian folk music and dance, where performativity results in competition, competitiveness, the need for evaluation, changes in esthetic values, the exclusion of the wider community from this practice, the deritualization of the practice, time reduction, the filtration of musical pieces, 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’s 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 official cultural policy has never subjected bell chiming to the “control of the origins” and “authenticity” of performance (as in the case of the gatherings of folk singers and musicians), chiming nonetheless creates a similar dichotomy between “original” and “unoriginal” or “correct” and “incorrect” within its practice.

“The initiative left to the performers« (Ceribašič 2003: 299) opened new room for creativity and changes in tradition on the one hand but, on the other, it also set limits and frameworks to musical practice.

Ritual and signaling are the primary functions of bell chiming and 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 on the tradition of a specific place. In many places, this custom has been abandoned due to the modern way of life. Thus after World War II, bell chiming became increasingly more restricted to major Church holidays and, because of industrialization, the ritual practice was moved to Sundays. In the 1980s, the 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 other cultural groups in the village or liturgy groups, which operate as part of the Church community. Chimers 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 purview of the Church Music Committee). Individuals’ desires 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 that it surpasses the label of folk music seems to be two 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 practiced in local musical traditions that in campanological terms are damaging to the bell metal, and he sets musical and esthetic criteria based on the esthetics of Western art music. The basic element of this kind of esthetics is opposition to 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 (not active anymore) sponsored an annual bell-chiming summer school, attended by about 50 children, 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 lesser 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 the 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 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., 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 the pieces' 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. 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 the 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 to 89 % of men and to 11 % of women, and 47 % of all 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 World War II, the bell-chiming tradition was interrupt-



ed. Some bell chimers did not return from the war and others did not dare to chime anymore for fear of the new political regime; thus a woman took over the bell chiming. Her personal story and activity in bell chiming is interpreted through the concepts of honor and shame (Magrini 1998, Moxnes 1996 in Gilmore 1985), the syndrome of modesty (Lukšič Hacin 2003), the social division of labor, patriarchal social patterns, the socialist policy of equality, social control, self-control etc. However, in addition to social canons, the invisibility of women in folk music is also based on ethnomusical 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 (Ceribašič 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. I find that in Europe, bell playing is a widespread practice, mostly practiced by folk musicians. The only form of professional concert performance is 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). The carillon can mostly be found in towns, whereas in the countryside simpler forms of keyboards or levers connected to bells are used. However, when there are a sufficient number of bells or bell chimers, the chimers can strike the clappers directly against the rim of the bells by hand. 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* 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 *tripetraien* in Belgium, *das Beiern* in Germany, and *luncijanje*, *kampananje*, or *slavljenje* in Croatia, to name just a few.

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. When 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 *das Beiern* in Germany was the fact that this technique was mentioned in Mercina's *Slovenski pritrkovavec*. So, at Easter time in 2006, 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 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 *das Beiern* in Germany 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 regard to the Slovenian and German practices) to certain examples of melodically structured tunes. It has turned out that the copying of instrumental or song models is connected with the number of bells in the bell tower, which also explains why no tendencies to 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.

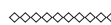
Based on the whole comparison, it can be concluded that all three countries have very similar contextual, performance, and musical-conceptual features; it is just that in Croatia some aspects are not used. In Germany and Slovenia, the use of levers that facilitate the transfer of weight in striking the clapper against the rim of the bell is the most common technique; in addition, direct strokes 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 strokes against the rim of the bell were used in all cases. However, due to the lack of research on this phenomenon in Croatia, I do not exclude the possibility that Croatians also use 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 New Years. Bell chiming in Croatia is intended solely for marking major Church holidays and is performed only a few times a year. Slovenia has a fairly long tradition of organizing bell-chiming gatherings and competitions, and recently it has also seen the organization of training. In Germany, bell chiming is rarely used in this context (German bell chimers have only had a few gatherings so far) and I have only found one case gathering of bell chimers in Croatia. The frequency of opportunities to chime, which is higher in Slovenia, certainly influences the organization of a group, the preservation of bell-chiming tradition, the development of changes in the musical image and function of this practice, and innovation in the musical practice in general.

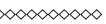
Slovenian bell-chiming tunes usually have a more complex formal structure, especially when the tones of the tune are divided into main and supporting roles (for example, in interlocking techniques). When one bell chimer chimes on three bells, one can observe (both in German and Slovenian bell chiming) 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 strokes (performed on one or two bells) and ornamental tones (performed on one or two bells) are sometimes conceived 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 that 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 chimers do not stick to a formal structure of the tune set in advance when chiming on two bells; rather, the entire tune is 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.



The difference in the performance method in terms of the relation between the number of bell chimers and the number of bells is the easiest to highlight: 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 practice. 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.

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 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.



# VIRI IN LITERATURA

## **Ambrožič, Matjaž**

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

## **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*: 109–124.

## **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. <http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>, 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* 11/7: 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 (Nemčija).

**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.

**Butler, Judith**

- 1999 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.

**Ceribašič, Naila**

- 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* 26/3–4: 134–136.
- 1990 Valvasor in njegov zvok. V: Vovko, Andrej (ur.). *Valvasorjev zbornik*. Ljubljana: SAZU: Odbor za proslavo 300-letnice izida Valvasorjeve Slave: 311–322.

**Česen, Marko (ur.)**

- 2000 *Klenkarski glas 1*. Novo mesto: Pitrkovoalsko društvo Dolenjske in Bele krajine.

**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* 17/1.

**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*. 34/2: 75–86.

**Gaber, Anton**

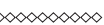
- 1946 *Slovenski pritrkovelec*. Lienz: Peggez.

**Galin, Krešimir**

- 1998 Kampananje na Grobniščini. V: Josip Silić (ur.). *Grobnički zbornik* 5: 447–458.

**Gerald, Alojz**

- s. a. Posnetek pritrkavanja iz romarske cerkve Svetega križa v župniji Bele vode. V arhivu GNI.



**Gilmore, David (ur.)**

1987 *Honor and Shame and the Unity of the Mediterranean*. Washington: American Anthropological Association.

**Golež Kaučič, Marjetka**

2003 *Ljudsko in umetno – dva obraza ustvarjalnosti*. Ljubljana: Založba ZRC.

**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. [http://www.uni-graz.at/richard.parncutt/cim04/CIM04\\_paper\\_pdf/Green\\_Perey\\_CIM04\\_proceedings.pdf](http://www.uni-graz.at/richard.parncutt/cim04/CIM04_paper_pdf/Green_Perey_CIM04_proceedings.pdf), 24. 10. 2012.

**Harrison, Daniel**

2002 Tooling Time. V: *Music Theory Online. The Online Journal of the Society for Music Theory*. <http://societymusictheory.org/mto/index.html>, 12. 4. 2008.

**Hladnik Milharčič, Mirjam**

2003 Slovenian Women's Stories from America. V: *Dve domovini/Two Homelands* 17: 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.

2008 Performing socialist 'femininity': The role of public manifestations in the construction and representation of gender in Southeastern Serbia. V: *Facta Universitatis. Series: Philosophy, Sociology and Psychology*, 2008, 7/1: 43–54.

2011 Staging Socialist Femininity: Gender Politics and Folklore Performance in Serbia. *Balkan Studies Library*, Vol. 1. Leiden, Boston: Brill.

**Holtorf, Cornelius**

2000 – 2007

*Monumental Past. The Life-histories of Megalithic Monuments in 2007 Mecklenburg-Vorpommern* (elektronska monografija). University of Toronto: Centre for Instructional Technology. <https://tspace.library.utoronto.ca/citd/holtorf/0.1.html>, 23. 10. 2012.

141

◇◇◇◇◇◇◇◇

**Hood, Mantle**

1971 *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill Book Company.

**Janeževski vrh**

2006 Pogovor s skupino godk iz Janeževskega vrha. Arhiv GNI ZRC SAZU, GNI DAT 370.

**Kimovec, Fran**

1920 Novi zvonovi. V: *Cerkveni glasbenik* 54/5–6: 37–39.

**Klopčič, Tomaž**

- 2012 Spletna komunikacija, 8. 10. 2012.  
2012a Spletna komunikacija, 23. 10. 2012.

**Koskoff, Ellen**

- 2007–2008  
Women in Music. III: World Music. V: Macy, Laura (ur.), *Grove Music Online*.  
Oxford: Oxford University Press, 2007. <http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>, 13. 5. 2008.

**Krestan, Michael**

- 2001 Das Russische Glockengeläute und sein Einfluss auf die Kunstmusik Russlands im 19. und 20. Jahrhundert. V: *Diskordanzen* 9. Hildesheim: Olms.

**Krn**

- s. a. *Sistemi za avtomatizacijo*. <http://www.krn-sistemi.si/index.html>, 23. 10. 2012.

**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 (Hrvaška).

**Kumer, Zmaga**

- 1972 *Slovenska ljudska glasbila in godci*. Maribor: Obzorja.  
1983 *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica.

**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.

**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*. <http://campaners.com/php/textos.php?text=1044>, 24. 10. 2012.

**Lukšič Hacin, Marina**

- 2003 Vloga izseljenk za ohranjanje nacionalne identitete v kontekstih, ki jih konstituirajo patriarhalni odnosi in spolna dihotomija. V: *Dve domovini* 18. Ljubljana: ZRC SAZU: 97–112.

**Magrini, Tullia (ur.)**

- 1998 Women's »work of pain« in Christian Mediterranean Europe. V: *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean* 3. <http://www.umbc.edu/eol/MA/index/number3/magrini/magr0.htm>, 23. 10. 2012.

**Makarovič, Gorazd**

- 1995 *Slovinci in čas. Odnos do časa kot okvir in sestavina vsakdanjega življenja*. Ljubljana: Krtina.

**Malavašič, Ivan**

- 1987 *Pesmi slovenskih zvonov. Priručnik za pritrkovalce*. Celje: Mohorjeva družba.

**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-Sap.  
 2006 Pitrkovalci – nov izziv, ki čaka. V: *Cerkveni glasbenik* 99/2: 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* 50/3–4: 50–52.  
 1930 Zvonoznanstvo. Zbrani zvonoslovski spisi. Gorica: samozaložba.  
 1932 Mercina 1932: 120. Gorica. V: *Cerkveni glasbenik* 55/7 - 8: 120 - 121.  
 1934 Pozor ob nabavi novih zvonov. V: *Cerkveni glasbenik* 57/1–2: 49–51.

**Merkù, Pavle**

- 1986 Slovenski zvonovi. V: *Primorski dnevnik*, 20. 2. 1986: 9.

**Morris, Ernest**

- 1951 *Bells of All Nations*. London: Robert Hale.

**Moxnes, Halvor**

- 1996 Honor and Shame. V: Richard L. Rohrbaugh (ur.). *The Social Sciences and New Testament Interpretation*. Peabody, Mass.: Hendrickson: 19–40.



**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. <http://www.umbc.edu/eol/MA/index/number1/nettl1/ne1.htm>, 23. 10. 2012.
- 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.

**Perme, Boris**

- 2004 Plačilo? Stokrat boglonaj! Pritrkovalci iz Smlednika. V: *Vikend magazin*, 630: 14–15.

**Pisk, Marjeta**

- 2012 Kontekst v raziskavah ljudske pesemske tradicije – območje Goriških brd (doktorska disertacija). Nova Gorica: [M. Pisk], 2012.

**Planinc, Peter**

- 1984 Pismo iz arhiva PKSB. Arhiv GNI ZRC SAZU (duplikat).

**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. <http://www.grovemusic.com/nukweb.nuk.uni-lj.si>, 13. 5. 2008.

**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* 9/2: 2–3.

**Ravnihar, Vladimir in Anton Lovše**

- 1932 Slovenskim pritrkovalcem. V: *Učiteljski tovariš* 37: 3.

**Rheinbrohl**

- 2006 Zvočni zapis pogovora s pritrkovalci iz Rheinbrohla. Arhiv GNI ZRC SAZU, Rheinbrohl, 9. 4. 2006, Rheinland (Nem.).

**Rice, Timothy**

- 2007 Transmission. V: Macy, Laura (ur.). *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/nukweb.nuk.uni.lj.si/subscriber/article/grove/music/46823>, 1. 12. 2008.

**Sešek, Alojz**

1988 Zvočni zapis pogovora z Antonom Seškom. Arhiv GNI ZRC SAZU, GNI T 1539.

**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: 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: 96–103.

**Šivic, Urša**

2003 Ljudska pesem, glasba in ples v šmarnski okolici. V: Šalej, Matjaž in Emil Šterbenk (ur.). *Šmartno ob Paki*. Velenje: Erico, Inštitut za ekološke raziskave: 161–189.

2010 Slovenian Part Singing. A Myth or Reality. V: Tsurtsumia, Rusudan in Joseph Jordania (ur.). *Proceedings / The fourth International Symposium on traditional Polyphony*, 15–19 September 2008 Tbilisi, Georgia. Tbilisi: State Conservatoire. International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili, 2010: 50–65.

**Štakul, Peter**

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**

s. a. Hocket. Entry for The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. V: *Philip Tagg Home Online Texts*. <http://www.tagg.org/articles/epmow/hocket.html>, 23. 10. 2012.

145

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

**Tavzes, Miloš, Gregor Adlešič, Borut Mavrič, Janez Prešern, Boris Košir (ur.)**

2002 *Veliki slovar tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

**Thurston, Herbert**

1907 Bells. V: *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 2. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/02418b.htm>, 23. 10. 2012

**GNI TZ IC 2**

1988 *Terenski zvezek, Igor Cvetko 2*: 117–118.

**GNI TZ RH 2/1**

1949 *Terenski zvezek, Radoslav Hrovatin 2/1*: 64.

**GNI TZ RH 10/3**

1953 *Terenski zvezek, Radoslav Hrovatin* 10/3: 15–17.

**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* 16/1: 75–89.

**Vitale Wayne**

1990 Kotekan. The Technique of Interlocking Parts in Balinese Music. V: *Balungan* 4/2: 2–15.

**Vodopivec, Nina**

2001 Sem delavka, mati in gospodinja. V: *Etnolog* 11/62: 69–90.

**Vovk, Andrej**

1983 Poročilo o okrogli mizi iz arhiva PKSB. Arhiv GNI ZRC SAZU (duplikat).

**Zadnikar, Jaka**

1977 *Slovenski pritrkovelec* (rokopis). Jezersko.

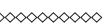
**Žganec, Vinko**

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, Zadrška pokrajina (Hrv.)



# SEZNAM NOTOGRAFIJ

Naslov (kraj bivanja pritrkovalcev)	Kraj in datum snemanja/vir
<i>V dva</i> (Smlednik)	Smlednik, 28. 3. 2008, Gor.
<i>Zahvalna viža</i>	Zadnikar 1977: 37
<i>Petka</i> (Cerkvenjak)	Cerkvenjak, 20. 1. 2008, Štaj.
<i>Radecki</i> (Podutik)	Dolsko, 14. 5. 2007, Gor.
<i>Vrzenška</i> (Vrzenec)	Vrzenec, 6. 6. 2007, Notr.
<i>Goveja</i> (Breznica)	Ajdovščina, 28. 5. 2006, Prim.
<i>En hribček bom kupil</i> (Lesce)	Lesce, 8. 1. 2006, Gor.
<i>Oberštajriš</i> (Zalog)	Slap pri Vipavi, 7. 5. 2006, Prim.
<i>Tekmovalna 2</i>	Mehle 2003: 50
<i>Mijavka</i> (Vrzenec)	Vrzenec, 6. 6. 2007, Notr.
<i>Jernej 1</i> (Mačkolje)	Mačkolje, 16. 4. 2006, Prim. (Italija)
<i>Pritrkovalska viža</i> (Brdo pri Lukovici)	Vuhred, 12. 5. 2007, Kor.
<i>Petka</i> (Šentjanž)	Brezje, 4. 9. 2008, Gor.
<i>V tri</i> (Smlednik)	Smlednik, 24. 3. 2008, Gor.
<i>Škofova</i> (Brezje)	Brezje, 4. 9. 2008, Gor.
<i>Una</i> (Budanje)	Ajdovščina, 28. 5. 2006, Prim.
<i>Dost mam</i> (Lesce)	Lesce, 8. 1. 2006, Gor.
<i>Štirka z deljenim gostenjem</i> (Šentvid pri Stični)	Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol.
<i>Tri štirke</i>	Mehle 2003: 60
<i>Velki mali</i> (Cerkvenjak)	Cerkvenjak, 20. 1. 2008, Štaj.
<i>Pritrkovalska viža</i> (Bele vode)	Gerald, Alojz, arhiv GNI
<i>Pritrkovalska viža</i> (Vuhred)	Vuhred, 12. 5. 2007, Kor.
<i>Marko skače</i> (Libeliče)	Vuhred, 12. 5. 2007, Kor.
<i>Tri, tri</i> (Destrnik)	Destrnik, 25. 12. 2007, Štaj.
<i>Novomeška trojka</i> (Šentvid pri Stični)	Ajdovščina, 28. 5. 2006, Prim.
<i>V dva</i> (Moste)	Moste, 7. 9. 2005, Gor.
<i>Tri štirke</i> (Šentvid pri Stični)	Mehle 2003: 60

<i>Navadna u pet</i> (Smlednik)	Smlednik, 24. 3. 2008, Gor.
<i>Sedem</i> (Višnja gora)	Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol.
<i>Šestica</i> (Vrzdenc)	Vrzdenc, 6. 6. 2007, Notr.
<i>V pet</i> (Dolsko)	Slap pri Vipavi, 7. 5. 2006, Prim.
<i>157–ka</i> (Budanje)	Ajdovščina, 28. 5. 2006, Prim.
<i>Devetka</i> (Dornberk)	Slap pri Vipavi, 7. 5. 2006, Prim.
<i>Škofova počasna</i> (Srednja vas v Bohinju)	Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol.
<i>Šest naokrog</i> (Mengeš)	Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol.
<i>Potresavka</i> (Vrh Sveti Trije Kralji)	Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol.
<i>U pet na štiri dva pa dva</i> (Smlednik)	Smlednik, 24. 3. 2008, Gor.
<i>V sedem</i> (Moste)	Moste, 7. 9. 2007, Gor.
<i>Leški zvonovi</i> (Lesce)	Lesce, 8. 1. 2006, Gor.
<i>Ena mešana z ustavljanjem</i> (Smlednik)	Smlednik, 24. 3. 2008, Gor.
<i>U tri z ustavljanjem</i> (Smlednik)	Smlednik, 24. 3. 2008, Gor.
<i>Tri petke s taktom</i> (Slap pri Vipavi)	Ajdovščina, 28. 5. 2006, Prim.
<i>Opus</i> (Primskovo)	Višnja gora, 4. 9. 2005, Dol.
<i>Venček</i> (Šmarje pri Jelšah)	Rogatec, 10. 6. 2006, Štaj.
<i>Filharmonija</i> (Šentvid pri Stični)	Mehle Jože, rokopis
<i>Pritrkovalska viža</i> (Frenz)	Döring 1988: 102
<i>Stille Nacht</i> (Seelscheid)	Döring 1988: 132
<i>Pritrkovalska viža</i> (Erkelenz)	Döring 1988: 119
<i>Pritrkovalska viža</i> (Weeze)	Döring 1988: 122
<i>Der Durcheinander</i> (Dersdorf)	Dersdorf, 8. 4. 2007, Porenje (Nemčija)
<i>Ed de Wwaldebbe Jemeen</i> (Dersdorf)	Dersdorf, 8. 4. 2007, Porenje (Nemčija)
<i>Steigenrhythmus</i> (Dersdorf)	Dersdorf, 8. 4. 2007, Porenje (Nemčija)
<i>Sebbe, sebbe, Saau</i> (Bornheim)	Bornheim, 8. 4. 2007, Porenje (Nemčija)
<i>Werners Melodie</i> (Bornheim)	Bornheim, 8. 4. 2006, Porenje (Nemčija)
<i>Aus Seechtem</i> (Bornheim)	Bornheim, 8. 4. 2006, Porenje (Nemčija)
<i>Die Grosse Bemm</i> (Rheinbrohl)	Rheinbrohl, 9. 4. 2006, Porenje (Nemčija)
<i>Pritrkovalska viža</i> (Tuhelj)	Žganec 1950: 431
<i>Pritrkovalska viža</i> (Vis)	Cvetko 1986: 135
<i>Pritrkovalska viža</i> (Donje Jelenje)	Donje Jelenje, 29. 10. 2006, Primorsko-goranska regija (Hrvaška)

<i>Dva, jedan</i> (Kukuljanovo)	Kukuljanovo, 4. 10. 2006, Primorsko-goranska regija (Hrvaška)
<i>Dva, dva, dva</i> (Kukuljanovo)	Kukuljanovo, 4. 10. 2006, Primorsko-goranska regija (Hrvaška)
<i>Pritrkovalska viža</i> (Sali)	Sali, 31. 10. 2006, Zadrska regija (Hrvaška)
<i>Pritrkovalska viža</i> (Žman)	Žman, 1. 11. 2006, Zadrska regija (Hrvaška)

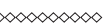


# SEZNAM FOTOGRAFIJ

Št.	Naslov	Vir	Stran
1.	Pritrkavanje na granatne tulce v Gočah	Arhiv GNI; Goče, 26. 11. 1976, Prim. (foto: Mirko Ramovš)	16
2.	Zvonik na preslico v Šmarjah pri Sežani	Arhiv GNI; Šmarje pri Sežani, 31. 3. 2006, Prim. (foto: Mojca Kovačič)	18
3.	Podoba kralja Davida, ki igra na cimbele (Anglija, 1310)	© British Library	19
4.	Maro in Baro v dubrovniškem muzeju	© Dubravački muzeji	20
5.	Zaključni bakrorez v 5. knjigi Slave vojvodine Kranjske	Slava vojvodine Kranjske, 1889	23
6.	Leteči zvon	Arhiv GNI; Ravanca, 15. 8. 2007, Rez., Italija (foto: Urša Šivic)	26
7.	Namestitev vzvoda pri visoki poziciji zvonov	Arhiv GNI; Zasavska Sveta gora, 8. 6. 2008, Gor. (foto: Mojca Kovačič)	28
8.	Podloženi kembelj	Arhiv GNI; Podutana, 15. 8. 2008, Ben., Italija (foto: Urša Šivic)	19
9.	Dodani kembelj	Arhiv GNI; Velike Češnjice, 8. 7. 2008, Dol. (foto: Mojca Kovačič)	31
10.	Pritrkavanje na štiri zvonove	Arhiv GNI; Velike Češnjice, 8. 7. 2008, Dol. (foto: Mojca Kovačič)	31
11.	Namestitev vzvodov pri vodoravni postavitvi zvonov	Arhiv GNI; Zasavska Sveta gora, 8. 6. 2008, Gor. (foto: Mojca Kovačič)	32
12.	Pedala	Arhiv GNI; Velike Češnjice, 8. 7. 2008, Dol. (foto: Mojca Kovačič)	33
13.	Pritrkavanje na miniaturne zvonove	Arhiv GNI; Vuhred, 12. 5. 2007, Kor. (foto: Mojca Kovačič)	57
14.	Raglja	Arhiv GNI; Mačkolje, 16. 4. 2006, Prim., Italija (foto: Mojca Kovačič)	61



15.	Deset zapovedi za pritrkovalce	Arhiv GNI; Brezje, 9. 9. 2008, Gor. (foto: Mojca Kovačič)	64
16.	Pritrkovalska izkaznica	Arhiv GNI; Arhiv Pritrkovalskega krožka slovenskih bogoslovcev	67
17.	Vaje na uglašene kovinske cevi	Arhiv GNI; Zasavska Sveta gora, 22. 7. 2005, Gor. (foto: Mojca Kovačič)	69
18.	Pritrkovalsko tekmovanje v Ljubljani, leta 1932	©NUK	70
19.	Pritrkavanje ob glasbenem zapisu	Arhiv GNI; Brezje, 9. 9. 2008, Gor. (foto: Mojca Kovačič)	75
20.	Zapis pritrkovalske viže na lesene palice	Arhiv GNI; Destrnik, 25. 12. 2007, Štaj. (foto: Mojca Kovačič)	81
21.	Pritrkovalka	Arhiv GNI; Brezje, 9. 9. 2008, Gor. (foto: Mojca Kovačič)	89
22.	Igranje na zvonove preko klaviature	Arhiv GNI; Chiari, 29. 4. 2007, Lombardija, Italija, (foto: Mojca Kovačič)	97
23.	Ruski način pritrkavanja	Moskva, samostan Danilov, 2011 (foto: hieromonk Andronik Phaleichik)	99
24.	Melodičar iz Rheinbrohla	Arhiv GNI; Rheinbrohl, 9. 4. 2007, Porenje, Nemčija (foto: Mojca Kovačič)	111
25.	Luncijanje na Dugem otoku	Arhiv GNI; Žman, 1. 11. 2006, Zadarska regija, Hrvaška (foto: Mojca Kovačič)	118



# STVARNO IN IMENSKO KAZALO

- A  
aliquotni, delni toni, 14  
apotropejski, 58  
avtomatizacija, 15, 20, 21, 30, 105
- B  
Bammschlagen, der, 105, 107, 120  
Beiern, das, 94, 97, 98, 100, 101, 105, 106, 120  
Bela krajina, 13, 68  
Benečija, 13, 123
- C  
carillon, 96, 97, 133  
cerkvena glasba, 16, 57, 60, 61, 70, 72  
cerkveni prazniki, 12, 58, 59, 60, 82, 83, 114-117, 119, 120, 121  
cimbale, 19, 20, 96, 114
- D  
Dolenjska, 13, 27, 31, 53, 68, 87
- E  
elektrifikacija, 69  
Evropa, 7, 8, 15, 19, 21, 95-98, 101, 125
- F  
funkcija, 29, 56-58, 61, 63, 74, 81, 119  
    apotropejska, 58  
    glasbena, 58, 61  
    obredna, 56, 58, 124  
    performativna, 8, 56, 57, 124  
    signalizacijska, 61
- G  
glasba  
    ljudska, 7, 24, 56-58, 61, 62, 65, 75, 85, 87, 98  
    popularna, 65  
    umetna, 61, 65, 72  
Glasbenonarodopisni inštitut (GNI), 9, 12, 22, 24, 67, 71, 77, 79, 81, 95  
glockenspiel, 96  
godčevstvo, 24, 57, 85, 86  
godec, 13, 22, 24, 61, 77, 85, 94, 113  
godka, 85  
Gorenjska, 12, 13, 27, 54, 67, 68, 94  
gostenje, 34-45, 47, 53, 54, 70, 77, 79, 80, 83, 101, 102, 113, 116  
Gregor XIII, papež, 19
- H  
Hrvaška, 21, 92, 94, 97, 99, 113-115, 118-121
- J  
jacquemarts, 20  
Janez Pavel II, papež, 15
- K  
kampananje, 84, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 109  
kariljon. Glejte carillon  
kembelj, 7, 12, 14, 16, 20, 21, 26-33, 46, 64, 72, 89, 96, 100, 105, 107, 108, 110, 111, 114, 115, 117, 119, 120  
    dodatni, 31  
    leteči, 15  
    padajoči, 16  
    pregibni, 15, 83, 89  
kladivo, 7, 12, 18-21, 23, 26, 28-30, 35, 39, 60, 67, 79, 82, 83, 96, 98, 100, 105, 117, 119, 120
- klaviatura, 21, 95-97, 100, 105, 119, 120  
kolavdator, 15, 16, 24, 27, 30, 71  
Koroška, 13, 29, 121  
krščanstvo, 18, 19, 60, 69, 96
- L  
liturgija, liturgično, 19, 59, 60, 66, 72  
ljudska kultura, 59, 104  
lovljenje kemblja, 27, 46, 64, 107, 111  
luncijanje, 94, 96, 115, 117-121
- M  
melodičar, 36, 111  
melodična predloga, 36-38, 102, 107, 118  
melodično strukturirane viže, 100, 102  
melodična zvonova, die Melodieglocken, 110

melodično naznanjanje ure, 21  
Mercina, Ivan, 12, 14-17, 23, 24, 63-66, 68-70,  
76, 77, 81, 94

## N

nadnaravno, 18, 58  
Nemčija, 14, 21, 92, 97-105, 116, 119-121  
nollare, 19, 98  
notacija, sistemi, 53, 72, 75-79, 81, 105  
notni sistem, zapis, 35, 47, 62, 64, 67, 72, 75,  
76, 78-82, 105, 109, 113  
Notranjska, 13

## O

okrogle mize, 57, 62, 65-68, 72

## P

performativnost, 56, 57, 63  
Porabje, 13  
pravoslavna vera, cerkev, 21, 60, 97, 98, 101  
Primorska, 13, 27, 40, 67, 68  
pritrkovalka, 14, 83, 86, 87, 89  
pritrkovalska srečanja, 8, 37, 44, 57, 59, 60, 62,  
65-69, 71-73, 85, 89, 105, 119, 120  
pritrkovalska tekmovanja, 8, 37, 44, 57, 59,  
60, 62, 63, 65-73, 93, 119, 120  
pritrkovalske šole, 43, 62, 63, 65, 66, 69, 73,  
119, 124

protestantizem, 104

pulsare, 19, 20, 23

## R

Rezija, 13

ritual, ritualno, 43, 56, 59

## S

Sabinijan, papež, 19

signalizacija, signal, 19, 21, 60, 61, 71

slavljenje, 94, 97, 114, 120

## Š

Štajerska, 13, 16, 22, 29, 36, 40, 59, 67, 68, 114,  
123

## T

tehnika sinhronizacije, 31-33, 70, 100, 102,  
105, 121

terenska izkušnja, 98, 113

terenski posnetki, 24

terenski zvezki, 77

terensko raziskovanje, 12, 85, 98

tonsko slikanje, 22

tradicija, 7, 8, 18, 21, 22, 26, 31-33, 53, 56, 58,  
59, 62-66, 68, 72, 74-76, 85-87, 92,

97, 98, 100, 101, 103, 104, 106, 107,  
109, 110, 114, 115, 119-121, 123

## U

uglasitev, harmonična, 17

uglasitev, melodična, 16, 77

## V

vojna, druga svetovna, 15, 30, 60, 62, 70, 87

vojna, prva svetovna, 16, 31, 70, 71

vojna odškodnina, 15, 16

vojni odvzem, 15, 31

vzvodi, 28, 31-33, 83, 89, 96, 100, 105-108,  
110, 117, 119, 120

## Z

zvon

bronasti, 15, 70

jekleni, 15

železni, 29, 31

zvončki, 18, 60

zvonik, 7, 8, 14, 15, 16, 18-22, 26, 28-31, 33,  
34, 39, 57-60, 64, 67, 69, 70, 73, 82,  
83, 96, 97, 100, 107-110, 118, 119, 121

zvonilo, 8, 14, 15, 17, 20, 21, 35, 37, 38, 53, 73,  
76, 87, 118, 119, 123

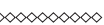
zvonolivar, 14, 15, 121

zvonolivarna, 14, 70

zvonolivarstvo, 17, 69

zvoslovec, 20, 24

zvoslovje, 17, 66, 67, 98



Knjiga je znanstveno čvrsto utemeljena študija pritrkavanja, pomembnega fenomena slovenske tradicijske kulture, in kot taka doprinos k njegovemu ohranjanju in objektivni umestitvi v družbeno in kulturno krajino Slovenije in širše evropske regije. Z argumentiranimi interpretacijami terenskih raziskav, ki se naslanjajo na relevantno literaturo, in s pozornostjo, ki jo je avtorica posvetila do sedaj neproblematiziranim in nezadostno obravnavanim aspektom odnosa glasbene strukture, izvedbe in glasbenikov, je avtorica s tem delom veliko doprinesla k slovenski in širši evropski etnomuzikologiji.

*izr. prof. dr. Naila Ceribašič*

Monografija na znanstveni način obravnava glasbeni del in kontekstualni vidik pritrkavanja in prihaja do doslej neznanih ugotovitev. S svojo izvirnostjo predstavlja velik doprinos k slovenski etnomuzikologiji, pa tudi k samemu narodopisju, kulturni antropologiji, zgodovini, sociologiji slovenske vernosti ... Njena velika prednost in aktualnost je v tem, da temelji na spoznanjih s terena in jih združuje s sodobnimi znanstvenimi teorijami.

*prof. dr. Edvard Kovač*

20 €

ISSN 2232-3791

<http://zalozba.zrc-sazu.si>

