

BRATKO BIBIČ
HARMONIKA ZA BUTALCE

Ulomki iz življenja nekega glasbila

VSEBINA

OGREVANJE 9

HARMONIKA ZA ... PRVIČ 13

Če bi harmonika lahko govorila ... 14

... bi bile besede upogljive kot jezički ... 15

... in misli raztegljive kot meh ... 19

HARMONIKA ZA ... DRUGIČ 29

HARMONIKA ZA ... TRETJIČ 43

Remade in USA 46

FILE ROUGE ALI: VRNITEV NA KRAJ ZLOČINA 68

Mnemotopična prigoda ali: Sloga na Dvoru 68

Medigra ali: kako se je začelo 75

Igra ali: Fantom v Operi 80

Predigra ali: Enigma problema/Problem enigme 89

NEPOSLUŠNI POSLUŠALEC 95

Begnograd ,76-‘77/‘81-‘83 ali: punk jazz, rock in opposition, art,
avant rock, progresivni rock, world music? 95

Punk jazz in kmečka ohcet v Ljubljani 96

Rio v Riu 106

Tišina! Montiramo! 116

»KAJ BO DANES ZA KOSILO?« 121

Situla 122

Gibanica 124

Kranjska klobasa 125

Goveja juha 130

Pražen krompir 132

Panharmonika 136

Alpski rock ali: Skok čez (sosedov) plot 138

**ŠKRALTNA KRONIKA ALI: VIVISEKCIJSKI POSKUS OBDUKCIJE NA
KONGRESNEM TRGU 143**

- »Vstop na lastno odgovornost« 143
- Folklorni in sodobni ples 150
- Brina 151
- O gumbih in tipkah 151
- Špiljenje klobas in (pri)plavanje po juhi 153
- »Za generale se spodobi, da zmagujejo« 154
- Austerity Picnic 156
- Nora in Leopoldina 158
- Gustav 159
- Arnold 160
- Alma 161
- Avdicije 162

HEPILOG 167

- Ta veseli november–december 2012, ali: januar–marec 2013 167
- Protestival 174
- Harmonika za ... Pavliho 177

DODATEK 182

- Begnograd 182
- Zahvale 184

OPOMBE 185

BIBLIOGRAFIJA 214

OGREVANJE

V slovenski družbi in kulturi harmonika zaseda mesto izjemno (ne)priljubljenega objekta, nekakšne sonorne ikone, okoli katere in s katero se vzpostavlja, združuje in/ali razdvaja določena plešoča, pojoča, poslušajoča, ploskajoča in/ali žvižgajoča skupnost sonoroklastov in sonorodulov. Zato je lahko začudenja vredno, da v nobeni monografiji ni zbranega razmisleka vsaj nekaterih temeljnih koordinat (socialne, tehnične, kulturne, glasbene ...) zgodovine in aktualnosti tega glasbila in z njim povezanih glasbenih in siceršnjih družbenih praks.

Resnici na ljubo je treba reči, da se tudi na drugih koncih sveta, kjer se je v zadnjih 200 letih harmonika razširila, zunaj »ozko« zainteresiranih in/ali specializiranih krogov niso ravno podvzivali s tovrstnimi deli. Velika večina zgodovinopisnih, folklorističnih, antropoloških, muzikoloških, etnoloških, organoloških, socioloških itd. odkritij, kontekstualnih ali monografskih obravnav harmonike in/ali z njo tako ali drugače povezanih glasbenih zvrsti oziroma idiomov je novejšega datuma. Bibliografski pregled letnic objav, na katere se sklicujejo najnovejša dela na to temo, pokaže, da prve segajo približno v sredo 80. let, občutneje pa narašča njihovo število šele v 90. letih in pozneje. Tako v Evropi, njenem rojstnem kraju, kot tudi v ZDA, je harmonika »padla skozi špranje v sitih akademskih disciplin«; če sploh, potem je bila prejkone marginalna tema, ki se očitno ne ujema z njihovimi prioritetami in pozornostjo. Za muzikologe je bila harmonika kljub temu, da se je nanjo že lep čas igralo tudi klasični ipd. repertoar, preveč »folk«, za etnomuzikologe, ki so se tudi sicer dolgo izogibali zahodnim sočasnim popularnim glasbenim praksam in glasbilom svojega lastnega družbenega in kulturnega okolja,¹ pa je bila premalo »drugi«.² Resne študije (severnoameriške) polke, v kateri igra harmonika osrednjo vlogo, na začetku sedemdesetih let niso obstajale; ignorirale pa so jo tako rekoč vse do začetka 90. let

20. stoletja.³ Še konec 80. let je bilo mogoče ugotavljati, da tudi »zgodovina glasbil na prenihajoče jezičke«, v katero spada harmonika, do takrat »še ni bila napisana«.⁴ Dokumentiranje in raziskave rabe harmonike zunaj evropskega prostora so bile še sredi 90. let maloštevilne in šele v tem obdobju so začele akademske študije upoštevati regionalne glasbene idiome, v katerih ima harmonika pomemben položaj, dostikrat pa določa celo slog teh idiomov, tudi zunaj lokalnih kontekstov njihovega učinkovanja.⁵ Prvo obsežno in sistematično delo nemškega govornega področja, ki podrobno obravnava harmoniko v kontekstu družine glasbil s prenihajočimi jezički, je poglavje »Harmonika Instrumente«, ki je izšlo leta 1994 v 4. delu »največje svetovne enciklopedije glasbe«: »Musik in Geschichte und Gegenwart«, leta 1995 pa je bilo objavljeno tudi delo »Življenje in časi concertine« Stuarta Eydmanna, ki je ena prvih obsežnejših in podrobni študij concertine (oz. concertina; podvrsta harmonike) v Angliji in na Škotskem. Prehod v širše zasnovane kulturnozgodovinske, sociološke, kulturološke, aktualno in zgodovinsko naravnane obravnave harmonike v svetovnem kontekstu zaznamuje leta 2000 objavljeno delo »Harmonika, ali: izum popularne glasbe« Christopha Wagnerja s soavtorji.⁶

Naraščanje akademskega zanimanja za harmoniko po eni strani izhaja iz razvoja družboslovnih humanističnih disciplin, po drugi strani pa iz sočasnih dogajanj na terenu. Če prvo stran zgolj nakažemo: antropologija in etnologija (Lévi-Strauss, Marcel Mauss); zgodovina dolgega trajanja (Braudel, Annales) in vsakdanjega življenja (Lefebvre); »navadna kultura« Raymonda Williama in britanske kulturne študije; etnomuzikologija »druge godbe« (Leydi), začetki in (institucionalno) etabliranje študija »popularne glasbe«: IASPM - The International Association for the Study of Popular Music 1981.

V različnih časovnih zamikih in kulturnih kontekstih se torej akademska vednost pravzaprav odzove na t. i. »revival« harmonike, ki sledi zato nu njene prej marsikje – še posebej izrazito v ZDA – osrednje vloge v popularnih glasbenih kulturah v 60. letih. To je premeščanje harmonike iz tradiiranih, »ortodoksnih« kontekstov glasbenih praks v post-moderne, heterodoksnе kontekste. Premeščanje se začne nekje od začenjajočih, pionirskih in prejkone posamičnih, eksemplaričnih nastavkov zgodnjih

70. let, prek 80. let, v katerih se še posebej s pojavom ali »izumom« t. i. »svetovne glasbe« (world music) dodobra zasidra, predvsem pa od 90. let dalje, ko harmonika obenem s tako rekoč inflatorno vseprisotnostjo v najrazličnejših glasbenih zvrsteh tudi na področju eksperimentalnih in avantgardnih glasbenih praks »postane šik« (Anzelotti).

Organologija,⁷ posebna veda, ki obravnava glasbila in glasbene instrumente, obsega preučevanje zgodovine glasbil, rabe glasbil v različnih kulturah, tehnične vidike produkcije zvoka in klasifikacijo glasbil. Številna pričevanja starih kultur, vključno z indijskimi in afriškimi, ki včasih vsebujejo tudi klasifikacijske sisteme, kažejo na podrobno obravnavo glasbil in njihove vsakokratne vloge v družbi. V novejšem obdobju zahodnoevropske kulturne zgodovine je, po začetkih v 16. stoletju (Sebastian Virdung: »Musica getuscht und ausgezogen« (1511), Martin Agricola: »Musica instrumentalis deudsch« (1529)), osnove organologije postavil Michael Praetorius v delih »Syntagma musicum« (1618) in »Theatrum instrumentorium« (1620), v katerih je prvi upodobil in opisal kakšno afriško glasbilo v evropskem tisku. Po skoraj dvestoletnem premoru ukvarjanja z organologijo v 18. in 19. stoletju, ki pa je obenem tudi obdobje kopičenja glasbil z vseh koncev sveta v evropskih kolonialnih zbirkah, je v povezavi z etnologijo sodobne nastavke organologije zastavil Curt Sachs z deli »Real-Lexicon der Musikinstrumente« (1913) in »The History of Musical Instruments« (1942), njegova leta 1914 objavljena klasifikacijska shema glasbil, ki jo je naredil z Erichom von Hornbostlom, pa je ostala (kljub nekaterim kritikam) v rabi vse do danes. V tej klasifikacijski shemi, ki jo tvori več velikih skupin glasbil, idiofoni, ihtiofoni, membranofoni, cordofoni in aerofoni, dobi harmonika svoje mesto v posebni družini aerofonov. V tej skupini sta še njena le malenkost starejša sorodnika, orglice in harmonij, ter kitajski sheng in njegovi azijski bližnji sorodniki, ki štejejo za praočete teh sicer v Evropi izumljenih glasbil, katerih skupni imenovalec je proizvodnja zvoka s prenihajočimi jezički (Durschlagzunge, free reed).

Tako ali drugače je vedno obstajalo določeno prekrivanje med organologijo, etnomuzikologijo in glasbilom posvečeno akustiko. »Nova kritična organologija«⁸ kombinira antropološke študije »družbenega življenja stvari« (Appadurai) s pristopi iz teorije kulture in filozofije, ki težijo

k poudarjanju simboličnih vrednosti objektov, z antropologijo materialne kulture, kombinirane z ekstenzivno etnomuzikološko literaturo, ki obravnava glasbila v specifičnih kulturnih kontekstih. V sodobni »razširjeni (etno)muzikološki organologiji«⁹ so začeli obravnavati glasbila na presečišču (intersection) materialnih, socialnih, spiritualnih in kulturnih svetov, njihov pomen se konstruira na številnih simboličnih ravneh. Vizualno in javno razkazujejo kulturne môre in vrednote, ohranjajo kulturni (kolektivni, op. p.) spomin, razmejujejo spolne vloge, konstruirajo etnične identitete, utelešajo pomene in delujejo kot indikatorji kraja, jaza in skupnosti. Glasbila so del aktivne mreže pomenjanja, saj bodisi koreninijo v posamezni tradiciji ali skupnosti ali pa krožijo transnacionalno, prisvajajoč si različne razpone pomenov, čeprav niso bila izdelana s tem namenom. Seveda lahko glasbila postanejo družbeno problematična; njihov pomen ni nikoli nevtralen. Vendar je zelo malo glasbil imelo tako širok razpon pomenov kot harmonika, katere vloga je bila že vse od začetka predmet tako fascinacije in oboževanja kot ostrih sporov in izpodbijanja. Harmonika je »čudno hibridno glasbilo«: hkrati nedolžna in vulgarna, lepa in grda, preprosta in učena, imenitna (classy) in brezrazredna (classless), resna in pop(ularna), moderna/kul (hip) in zarobljena (square). Dejansko bi lahko harmoniko razumeli kot enega tistih danes živih glasbil, pri katerem je občutek ironičnega (pre)obrata že vgrajen v glasbilo samo, od njegove pojavnosti do njegovega zvoka/tona.¹⁰ Drugače rečeno: med vsemi glasbili je »zelo malo takšnih, ki bi se jim, tako kot harmoniki (...) pripisovalo zmožnost zadovoljitve tako zelo raznovrstnih potreb. Komaj kakšnega glasbila se drži tako veliko klišejev, pripisuje toliko hrepenenj in tako mitologizira. Očitno se zdi, da so glasbila – orglice, harmonika, bandoneon – pomembnejša od glasbe, ki se jo z njimi igra. Harmonika je glasbilo, ki vsebine simbolizira, združuje in povezuje.«¹¹

HARMONIKA ZA ... PRVIČ

Pri nas je verjetno prvo etnomuzikološko delo, v katerem je med drugimi t. i. »ljudskimi glasbili« podrobneje obravnavana tudi (diatonična gumbna) harmonika, delo Zmage Kumer z začetka osemdesetih let.¹² Glede slovenske narodno-zabavne glasbe, katere instrumentalni sestav neizogibno določa harmonika, tako kromatična klavirska kot diatonična gumbna, pa je bilo še na začetku 21. stoletja mogoče ugotavljati, da se z njo akademska sfera »do nedavnega ni veliko ukvarjala«, te tematike so se »dotikali le redki etnomuzikologi in etnologi«, praviloma šele na začetku 21. stoletja.¹³ Na področju t. i. koncertne harmonike pa velja navesti magistrsko delo »Prelomnice v razvoju koncertne harmonike« Erike Udovič Kovačič (2008) – Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

Ni torej mogoče reči, da se tudi v slovenskem prostoru glede tega ni zgodilo prav nič. Vseeno zadano stanje pušča odprtih več netematiziranih vprašanj, na katera seveda ne bo nikoli popolnih odgovorov. Odpira pa to stanje možnost več izbir, s katerimi bi ga lahko dopolnili. Od prekernelnega harmonikarja brez dostopa do časovnih, finančnih ali institucionalno zagotovljenih resursov samozaposlenega je težko pričakovati, da bi brez težav lahko podal nekakšen vsestranski odgovor na to že samo po sebi kompleksno tematiko.

Za uporabnikom prijazen začetek pa bi se nemara lahko pri tem zgledovali kar po zbirki »... za telebane« (... for Dummies). Kajti tudi v tej, recimo poljudnoznanstveni zbirki, knjiga o harmoniki začuda še ni izšla, čeprav je njena priljubljenost v zadnjem desetletju in pol izjemno narasla povsod po svetu ... in čeprav je bilo od leta 1991, ko izide prva publikacija »za telebane« z naslovom »DOS for Dummies«,¹⁴ objavljenih toliko knjig, da njihovih raznovrstnih topik zdaj, ko je v tisku več kot 250 milijonov knjig te zbirke, nima smisla posamič navajati (razen če bi

našli nekaj malega veselja v njihovi tematski bizarnosti). Za katerokoli področje ali objekt se očitno vedno najde tudi dovolj veliko število telebanov, za katere je mogoče napisati in izdati knjigo, še posebej, če ima ta obliko nekakšnega stripa ali slikanice. To bi lahko nemara bil eden od dobrih razlogov (ali pa vsaj izgovorov), da bi za naslov takšne publikacije izbrali »Harmonika za telebane«, čeprav s slikami ne bi bila ravno obilno opremljena.

14

ČE BI HARMONIKA LAHKO GOVORILA ...

Zgodovinopisje tako rekoč brez izjeme izpostavlja kitajsko glasbilo šeng (sheng) kot enega izmed sicer številnih in raznovrstnih, a odločilno konstitutivnih virov postopnega in izrazito zbrkljanega procesa nastajanja harmonike, orglic in harmonija, katerih skupni imenovalec je načelo produkcije zvoka s prenihajočimi jezički.¹⁵ Šeng so izumili pred več kot 3000 leti pred našim štetjem zato, da bi nanj – takšno nalogo naj bi takratni cesar zadal enemu svojih učenjakov – lahko odigrali petje ptiča feniksa. Potem so sčasoma ugotovili, da je zvok tega glasbila še najbolj podoben človeškemu glasu in so ga začeli uporabljati v religioznih in posvetnih obredih, v katerih je igranje nanj nadomestilo oziroma reprezentiralo glas človeške ali božje govorice. Številne podobnike, kot so tajski in laoški khen (khaen) ali japonski šo (sho), je šeng dobil tudi na drugih vzhodnoazijskih področjih »bambusove kulture«, ki je bila pogoj za njihovo izdelavo in oblikovanje.

Minilo je veliko burnih tisočletij in po nekaterih domnevah naj bi kitajski šeng v Evropo s potovanja po Kitajski prvi prinesel Marco Polo v 13. stoletju. Tako ali drugače pa je laoški khen pristal v »kabinetu redkosti« nekega kardinala v Rimu najkasneje na začetku 17. stoletja, o čemer pričata najstarejša evropska risba in opis tega glasbila iz leta 1636 v delu »Harmonie Universelle« (Mersenne). Temu šele stoletje kasneje (1723, 1742) sledijo risbe in opisi kitajskega šenga, vendar ostaja poznavanje vzhodnoazijskih »ustnih orgel«, tako so ga namreč poimenovali Evropejci,¹⁶ vse do konca 18. stoletja zelo omejeno tudi v Italiji, Franciji in na Danskem, kjer jih je bilo še pred tem mogoče videti in preizkusiti in situ.

Kitajski šeng in način delovanja prenihajočih jezičkov, ki je zanj specifičen, končno izčrpno opiše šele misijonar Joseph-Marie Amiot leta 1789 v prvem obsežnem poročilu o kitajski glasbeni teoriji in praksi. Njegovi podrobni opisi tehničnih in akustičnih ujemanj med kitajskim šengom in laoškim khenom kažejo na to, da so bili prenihajoči jezički še v tem času v Franciji, pa tudi drugod po Evropi, v širšem kontekstu evropske glasbe tako rekoč neznani. »Ustne orgle« so imele status eksotičnega glasbila, kuriozuma, in mu niso pripisovali nikakršne uporabne vrednosti. Ta položaj se je začel spreminjati na prelomu iz 18. v 19. stoletje, ko so na različnih krajih, v Stockholmu, Kopenhagnu, Parizu, Londonu, na Dunaju in v Nemčiji, vzniknile številne pobude in poizkusi s prenihajočimi jezički: fiziki, organisti, izdelovalci orgel, mehaniki in diletanti so govorili, pisali, gradili in brkljali. Zdelo se je, kakor da bi bil pri začetnem razvoju tovrstnih različnih zvočnih naprav dejavno ali kot pozorni opazovalci udeleženi vsi za glasbila zainteresirani, tako da so med letoma 1800 in 1829 – tega leta je bila na Dunaju patentirana prva harmonika z imenom accordion – lahko izumili nič manj kot 38 glasbil, delujočih po tem načelu.¹⁷ Po letu 1820 je bilo komajda še mogoče izčrpno naštetiti vse izdelovalce zvočnih naprav na prenihajoče jezičke. Med posameznimi poskusi ni mogoče izpeljati neposrednih vzročno-posledičnih verig ali organskih povezav in treba je izhajati iz – zgodovinarjem in etnologom včasih neljube – domneve, da so bili to spontani, neodvisni in sočasni izumi na različnih krajih. Zdi se, da obstaja med številnimi poskusi s prenihajočimi jezički, ki smo jim priča konec 18. in na začetku 20. stoletja, le nek pogojni skupni kontekst: »prenihajoči jezički so, kot se reče, viseli v zraku«.¹⁸

15

... BI BILE BESEDE UPOGLJIVE KOT JEZIČKI ...

St. Peterburg, prestolnica in kulturno središče carske Rusije, kamor je šeng v Evropo iz Kitajske prispel že sredi 18. stoletja, že pred tem pa je tam tudi sicer obstajalo veliko zanimanje za mehanične glasbene inštrumente, je postal eno močnejših evropskih središč preučevanja tehnik prenihajočih jezičkov in eksperimentiranja s konstrukcijami glasbil in drugih

na tej tehniki zasnovanih zvočnih naprav.¹⁹ Leonhard Euler (1707–1783) je v imenu tamkajšnje akademije znanosti leta 1779 objavil razpis, s katerim je naslovnike pozval h »konstrukciji instrumenta, kakršne so orgelske piščali vox humana«,²⁰ s katerim bi bilo mogoče oponašati samoglasnike A-E-I-O-U in pojasniti njihovo fizikalno naravo.²¹ Na razpisu je zmagal profesor z medicinske fakultete v Kopenhagenu, filozof, medicinar in akustik Christian Gottlieb Kratzenstein (1723–1795).²² Pri izdelavi »govorečega stroja« je po zgledu laoškega khena, s katerim se je lahko že pred tem seznanil v kopnehagenski zakladnici umetnosti, uporabil (kovinske) prenihajoče jezičke, nameščene v orgelskim piščalim podobne resonatorje. Za ustvarjanje potrebnega zračnega tlaka, s katerim je jezičke zanihal, pa je uporabil meh. Po nekem pričevanju (1810) je bil to »občudovanja vreden stroj, ki lahko muzikalično reproducira/posnema pet samoglasnikov (musikalisch wiedergeben kann)«. Imenoval se je »Vocalorgel«.

Kratzenstein pri mehnični simulaciji artikulacije samoglasnikov človeškega govora z govorečim strojem seveda ni zasledoval kakršnihkoli z glasbo oziroma s konstrukcijo glasbil povezanih ciljev. Tako jih ni niti Wolfgang von Kempelen (1737–1807), ko je na Dunaju neodvisno in vzporedno s Kerzensteinom iz podobnih motivov konstruiral svoj »govoreči stroj«, ki je bil v svoji končni različici sposoben reproducirati tudi soglasnike in nekaj šumnikov, spregovoriti nekaj besed in celo krajših stavkov. Že od najzgodnejšega obdobja eksperimentalne in akustične fonetike, za začetnika katere štejeta Kratzenstein in von Kempelen, so načela ustvarjanja zvoka/zvenenja govora (Sprachschall) primerjali s proizvodnjo zvona pri različnih piščalih na jeziček. Podobnost med obema načinoma proizvodnje zvoka naj bi bila v resnici velika. Prenihajoči ali enojni jeziček ustvarja hitro sledeče si impulze zraka tako, kakor nastajajo tudi v glottis, medtem ko na agregat jezičkov nataktnjena cev deluje kot filter – tako kot vokalni trakt (Ansatzrohr). Pri jezičnih piščalih tvorita jeziček in cev tesno medsebojno povezan sistem, ki povezuje mehnični in akustični resonator. Podobno tesne povezave pa ni pri vzajemnem delovanju fonacije in artikulacije. Zračni impulzi nastanejo pri glottis na drugačen način kot pri nihajočih jezičkih. V primerjavi z agregatom jezičkov pri piščalih majhne dimenzije glasilk (Stimmlippen)

verjetno ne zagotavljajo (unwarscheinlich machen) povratnega učinka vokalnega trakta. Vendar je še von Helmholtz videl veliko ujemanje/soglasje med človeško fonacijo in proizvodnjo zvena z jezički.²³ Tudi po sodobnih ugotovitvah naj bi prenihajoči jezički delovali »precej dobro kot človeškemu glasu podoben vir zvoka, saj producirajo pulziranju podobno, harmonično bogato ekscitacijo, ki predstavlja smiseln približek zvokom glasilk (glottal sound)«,²⁴ poglavitnemu artikulatorju samoglasnikov.

17

Po drugi (inverzni) strani pa sta von Kempelenov govoreči stroj – po njegovih besedah – glede na zelo zahtevno in zapleteno nalogo strojnega proizvajanja artikuliranih besed odlikovali preprostost in njegova želja, da bi z nadaljnjimi izboljšavami, ki naj ne bi zahtevale »več truda in dela kot izdelava kakšnega preprostega klavirja ali pianoforte-ja«, »olajšali igranje na stroj (das Spielen auf der Maschine)«. ²⁵ Podobno razmerje med glasbenimi inštrumenti in govorečim strojem najdemo tudi pri Eulerju, ki poda zgoraj navedene osnovne smernice razpisa sanktpeterburške akademije, ko govori o tem, da s strojem, »ki bi lahko ustrezno izrazil vse zvoke in tone našega govora skupaj z vsemi artikulacijami in bi z določenimi orgelskimi ali klavirskimi tipkami omogočil izgovarjavo vseh besed (...) pridigarji in govorniki/oratorji, katerih glas ne bi bil dovolj močan ali privlačen (...) na takšne stroje lahko igrali svoje pridige in govore tako, kakor organisti igrajo svoje glasbene komade«. ²⁶ V tem smislu je zgovoren tudi opis očitno že leta 1766 nastajajočega, a potem nedokončanega govorečega stroja Charlesovega starega očeta, Erasmusa Darwina (1731–1802), enega najslavnejših angleških zdravnikov svojega časa. V končni različici naj bi ta stroj »ne zahteval več kot trinajst gibov ali še nekaj več, če bi želeli v larynxu ustvarjenim glasovom dodati nekaj različnih glasbenih not, vse te gibe pa bi lahko končno povezali s tipkami harpsikorda ali forte piana in z njimi izvajali tako pesem/melodijo (song) kot tudi spremljavo (sic!), pri tem pa bi lahko govoril s tako glasnostjo, da bi bilo z njim mogoče poveljevati vojski ali usmerjati množice«.

Čeprav von Kempelen ni, tako kot Kratzenstein, izbral oziroma uporabil prenihajočih, temveč dvojne in/ali enojne jezičke, je njegova »Zgodba o iznajdbi govorečega stroja«²⁷ zanimivo neposredno pričevanje o tem,

kako sta Kerzenstein, predvsem pa von Kempelen, v tradiciji 18. stoletja, ki si predstavlja človeško telo po analogiji s stroji, izpeljala načela delovanja človeškega »govornega aparata«, kot se imenuje še danes, pa tudi respiracijskega sistema po analogiji z glasbenimi inštrumenti.²⁸ V uvodu v zgodbo von Kempelen bralcu pošteno prizna, da mu na začetku poti do iznajdbe kaj takega, kot je govoreči stroj, sploh ni padlo na pamet, še manj pa, da bi ga izdelal po nekem vnaprej skrbno premišljenem načrtu. Že sama misel na to bi namreč bila »ena najdrznejših, kar bi jih lahko kdaj nastalo v duši kakšnega človeka«. Na začetku dolgotrajnih poskusov, ki so ga le postopoma, velikokrat tudi po spletu naključij, pripeljali do misli: »Vsegovoreči stroj je mogoče narediti,« si je za cilj zastavil zgolj to, da bi s pomočjo kakršnegakoli glasbila lahko »posnemal kakšnega od vokalov, tonov človeškega glasu«. Podrobno raziskovanje različnih glasbil, katerih zvok bi se še najbolj približal človeškemu glasu (Stimme), je začel že v času, ko je konstruiral avtomatičnega »turškega šahista« (1769), po katerem ga je poznalo širše občinstvo. Pri svojem iskanju ni spregledal nobenega znanega glasbila, »da je le dajal od sebe ton (Ton) in zvok (Schall)«, celo trobente, gozdnega roga (Waldhorn) in dromlje ne. Čeprav ti po njegovem nimajo veliko zveze z govorom (Sprache), jim je lahko hvaležen za številna pomembna spoznanja o »stranskih okoliščinah dogajanja govora (Sprache)«. Von Kempelen izrecno tudi sam izhaja iz takrat splošnega prepričanja, da se človeškemu glasu še najbolj približuje zvok glasbil, delujočih na osnovi jezičkov, kot so klarinet, oboa in fagot. Njihovi ustniki naj bi bili namreč po ustroju nekoliko podobni človeškim glasilkam, podobno kakor tudi že »na orgle preneseni človeški glas«, tj. orgelski register »vox humana«, katerega prav tako sestavljajo večji in manjši ustniki klarineta. Vendar tudi ta glasbila niso ustrezala njegovi nameri, saj naj bi bilo posnemaje človeškega glasu z njimi nepopolno, pri tem pa povzročajo še »oglušujoč hrup«.

Potem pa je med nekim družabnim izletom iz mesta (Dunaj) na podeželje končno naletel na glasbilo, katerega podobnike je imel priložnost slišati že prej in si tega, da je nanj pri svojih poizkusih pozabil, ni mogel razložiti drugače kot tako, da je z njim v mestu le redko mogoče priti v stik. Ko se je s svojo družbo med sprehodom približeval vaški krčmi,

pred katero se je kmečki živelj zabaval z glasbo in plesom, si je glasbenik vzel odmor, med katerim je uglaševal svoje glasbilo. Takrat je von Kempelen zaslišal zvoke, ki jih zaradi oddaljenosti od krčme še ni mogel prav dobro razločiti; zdelo se mu je »kot da bi slišal peti otroka, ki je vedno znova izmenjujoč spreminjal dva ali tri tone, iz katerih nikakor ni našel izhoda«. ²⁹ Njegovo veselje je bilo neizmerno, ko je tako slednjič pred podeželsko krčmo nepričakovano našel, kar je tako dolgo nestrpno iskal in je veliko bolj kot vsa druga glasbila ustrezalo njegovi želji. To so bile dude (Sackpfeiffe), ali po domače »Tudelsack«, ki so – glede na njegov posluš – med vsemi glasbili, kar jih je do takrat preizkušal, s svojim tonom še najboljše posnemale človeški glas. Priznava, da mu v vsem njegovem življenju nobena glasba ni predstavljala večjega užitka kot »jamrajoče blejanje/meketanje te tako zelo prezirane, monotono dudlajoče vreče«. »Zdaj ga pa imam, kozla,« si je rekel von Kempelen, iz tega »kozla« (Bock; Bockpfeiffe) že na licu mesta poskusil spraviti nekaj tonov in takoj, ko je od dudarja sicer mukoma uspel odkupiti majhno piščal (Schnarrpfeifchen), ki je imela podobno kot oboa dvojni jeziček, s svojim »plenom« odhitel nazaj v mesto in doma še istega večera začel delati poskuse.

19

... IN MISLI RAZTEGLJIVE KOT MEH ...

V kuhinji je našel povsem običajen meh, kakršnega so uporabljali za razplamtevanje žerjavice na ognjiščih in kuriščih, vtaknil dvojni jeziček dud v kovinsko cevko meha in jo s stiskanjem meha pripravil do kričanja (machte es schreien). Nato je nataknil cev z jezičkom v prečno flavto, ki ji je pred tem odstranil uglaševalni zamašek. Z eno roko je pokril zgornje tri luknje flavte in med vpihavanjem zraka z mehoma in postopnim odpiranjem lukenj. Tako je sicer dosegel višje ali nižje tone človeškemu glasu zelo podobnih zvokov – ne pa še medsebojno jasno različnih samoglasnikov. Vendar sta postopno izboljševanje govorečega stroja in njegova teorija govora/jezika napredovala z roko v roki in drug druge mu kazala pot. Da je ta pot obetavna, se je prepričal takrat, ko so njegovi poizkusi priklicali ženo in otroke, da so pritekli iz sosednje sobe in

ga začeli radovedno spraševati, le kaj, za božjo voljo, se dogaja. Zdelo se jim je namreč, da slišijo glas glasne in goreče molitve, niso pa mogli razbrati, v katerem jeziku je ta glas molil. Tako je kmalu zaključil, da »je mogoče glasove govora (Sprachlaute) prav razpoznati samo glede na odnos, ki ga imajo drug do drugega, in da svojo jasnost (Deutlichkeit) dobijo šele s povezavo v besede in z načini govora (Redensarten).³⁰ To pa je bil prvi temeljni kamen, na katerem je v nadaljevanju gradil celotno zgradbo, od katere si je obetal, da bo sčasoma ustvaril »popolni sistem človeškega jezika«.

Prvi delni rezultat je von Kempelen dosegel s spoznanjem, da tako kot pri vseh glasbilih, še več, sploh pri vsem, kar lahko slišimo, tudi »človeška govorica ne more nastati drugače kot ... z vzpodbudo in s tresenjem zraka«. Pri govorjenju vlečejo pljuča, tako kot meh, zrak vase in ga spet iztiskajo ven, pri prehajanju zraka skozi glasilke pa se te zatresejo tako kot cevast dvojni jeziček, kar ima za posledico nastanek tonov/zvokov (Ton). Usta ali jezik pri izgovarjavi vsakega glasu (Laut) posebej zrak pri izstopanju ovirata z različno oblikovanimi in velikimi odprtini. Skratka, ker sta »govor ali artikulacija (...) nič drugega kot glas, ki prehaja skozi različne odprtine«, za izdelavo govorečega stroja navsezadnje »ne potrebujemo nič drugega (...) kot ena pljuča, ene glasilke in ena usta«. Pljuča je našel v mehu, glasilke v cevastih dvojnih jezičkih in usta v lijakastih delih perforirane in z zaklopkami (Klappe) opremljene oboe.

Govoreči stroji niso bili prav veliki; čeprav gornje zamisli namigujejo na velikost kakšnega klavirja, klavičembala ali manjših (namiznih) orgel, čemur se je nemara še najbolj približal Kerzenstein, je bila von Kempelenova končna različica te naprave sestavljena iz majhnega kockastega (lesenega) ohišja, v katerem sta bila nameščena jeziček z resonatorji ter meh, ki je služil preskrbi z zrakom oziroma zračnim tlakom. Skratka, govoreči stroji so bili bolj podobni manjšim »glasbenim inštrumentom kot pa kakšnim /velikim/ kompleksnim sistemom«. ³¹ Če upoštevamo še zgoraj navedene pogoste ideje, da bi na govoreče stroje govorili s pomo-

čjo igranja na tastature oziroma klaviature, bi si z nekaj pretiravanja prav lahko zamislili harmoniko, s katero bi bilo mogoče govoriti.

Vendar sta se pot Kratzensteina in von Kempelena, ki je potem vodila k nadaljnjemu razvijanju naprav za generiranje t. i. »sintetičnega govora« (speech synthesis), in pot, ki je vodila k izumu harmonike, razšli. Ob slovesu je za mehek prehod poskrbel Kratzenstein. Čeprav pri konstrukciji govorečega stroja, kot že rečeno, ni imel glasbenih ciljev, se je zapisal v zgodovino glasbe oziroma glasbil kot prvi, ki je izdelal funkcionalni (delujoči) orgelski register s prenihajočim jezičkom.³² Po nekaterih navedbah naj bi bil prototip majhnega (namiznega) glasbila s prenihajočimi jezički, klaviaturo in mehonom, ki ga je leta 1780 po zgledu regala konstruiral v sodelovanju z izdelovalcem orgel Kirsnickom, obenem prototip harmonike.³³ Zato ne čudi, da ga je Kirsnick začel prvi uporabljati pri konstrukciji orgel, od slednjega pa je zamisel prevzel klerik, skladatelj, glasbeni pedagog in koncertni glasbenik Georg Joseph Vogler (1749–1814). Ta je s pomočjo Kirsnickovega sodelavca Rackwitza, s katerim se je že prej seznanil v St. Peterburgu, leta 1790 skonstruiral manjše prenosne koncertne orgle, ki jih je imenoval »orchestron«, in z njimi predvsem v letih 1791 in 1792, pa tudi pozneje, gostoval po vsej Evropi.³⁴

Voglerjeva zgodba z »orchestronom« lepo ponazarja tendence glasbenega in širše kulturnega in družbenega življenja tistega časa, ki slednjič in kmalu, na začetku 19. stoletja, vodijo prek različnih prototipov glasbil, kot so aeolina, handaeolina in physharmonika, navsezadnje tudi do izuma najprej harmonija, nato orglic in končno še harmonike. Predan vlogi »kapellmeistra«, ki jo je v svojstvu skladatelja in izvajalca posvetne koncertne orgelske glasbe (tudi) zunaj cerkvenih ambientov in liturgičnih kontekstov metodično in praktično razlikoval od vloge »orglarja« kot izvajalca sakralne in liturgične glasbe v cerkvah, se Vogler ni omejil na dane organološke zmožnosti takratnih orgel. Prizadeval si je odpraviti pomanjkljivosti tega glasbila, s katerimi se je srečeval kot potujoči virtuoz še zlasti v 80. letih 18. stoletja, in jih tudi izboljšati. Tovrstni angažma je postal ena od osrednjih točk njegovega razsvetljenskega in progresističnega udejstvovanja na področju glasbe. Iskanje rešitev izhodiščnih težav preskrbe orgel z zrakom ga je vodilo do daljnosežnih,

razdelanih in v nekaterih ozirih radikalno nekonvencionalnih predlogov (re)konstrukcije orgel tudi na področjih njihove zvočnosti, mehanizmov delovanja, pojavnosti in velikosti tega glasbila.

22 Z »orchestrionom« je Vogel dal otipljivo, čutnonazorno obliko načelom in metodam »simplifikacijskega sistema« (Simplification System). Po eni strani so se prenihajoči jezički, ki jih je vgradil v »orchestriion«, bolj fleksibilno odzivali na spremembe zračnega tlaka kot enojni ali dvojni jezički. Po drugi strani so bili prenihajoči jezički zaradi majhnega obsega resonančnega telesa (v primerjavi z orgelskimi labialnimi piščalmi – še posebno v basovskih legah oziroma registrih) tudi bolj ekonomični in so s tem omogočili konstrukcijo glede na običajne dimenzije orgel manjšega in posledično mobilnejšega, tj. prenosnejšega glasbila. Orchestriion pa je obenem zagotavljal dovolj prostora za umestitev naprav, s katerimi je bilo mogoče stopnjevati glasnost zvoka navzgor, do tedaj za orgelska glasbila nezamisljivega crescenda, in navzdol v diminuendu, in maksimiranje raznovrstnosti dinamično fleksibilnih, skoraj orkestralnih kvalitete, s katerimi si je prizadeval v glasbilo »vdahniti življenje«.

Pri Voglerju, ki je izhajal iz t. i. mannheimske šole in jo je – kot zborovodja in pedagog – tudi pomembno soustvarjal, se oblikujejo nastavki prehoda iz razsvetljenstva oziroma klasike v romantiko. Tovrstne poteze, ki pridejo do izraza tudi v njegovih zgoraj opisanih prizadevanjih okoli orchestriiona, lahko zaznamo že v načelih mannheimske šole in praksi dvornega mannheimskega orkestra. Dvojna funkcija skladatelja in instrumentalista je bila predpostavka orkestrskega in kompozicijskega laboratorija, ki v takratni Evropi ni imel primerjave in je ključno prispeval k razvoju velike koncertne simfonije in klasično-romantične koncertne tehnike. Pri zasnovi simfoničnega stavka so izhajali iz orkestra in ne iz – kot kasneje dunajska klasika – iz strukture stavka. Stavili so na zaporedje manjših melodičnih motivov, na kontrast, izmenjavo in presenečenje in še posebej na zven/zvok orkestra. Pri tem so na nov način zastavili obravnavo pihal in trobil, ki so vse bolj prevzemala oblikovanje melodičnih razdelkov. Njihova moderna krepka izraznost, »mannheimska manira«, je vstopila v zgodovino glasbe z Riehmannovimi zunajglasbenimi opisi, kot so »mannheimeski vzdih«, »raketa«, »valjar«,

»grmenje« in »ptički«. Zahvaljujoč tehnični perfekciji igranja orkestra so crescendo, kontrastna dinamika tesne izmenjave forte in piano, grmeči unisono ali zaporedni hitro sledeči si udari akordov na začetku stavka dosegali večji učinek kot kjerkoli drugje. Z diferencirano instrumentacijo in z njo povezanim odpiranjem novih zvenskih področij in možnosti so ustvarili moderni zven t. i. klasičnega simfoničnega orkestra, ki je postal osnova za simfonična snovanja Haydna, Mozarta, Beethovna in drugih, in dali nove spodbude, ki niso vplivale samo na orkestrsko glasbo druge polovice 18. stoletja, temveč so pripravile tudi razvoj 19. stoletja.³⁵

23

Razširitev »sistema poenostavitve« na področju generiranja zvoka in konstrukcije orgelskih piščali je Voglerja vodila v raziskovanje analogij med tem sistemom in produkcijo človeškega glasu (Vocals), kar je bilo povezano z njegovimi izkušnjami poučevanja petja in s tem povezanim zanimanjem za vprašanja (instrumentalne) simulacije glasu. V svoji razpravi o govorečih in glasbenih avtomatih (»Ueber Sprach- und Gesangsautomaten«), ki jo je podal leta 1810 v Frankfurtu, je glasilke primerjal z ustnikom labialne piščali, jezik pa z jezičkom (reed) lingualne orgelske piščali (reed pipe) in vpričo nezadovoljstva z orgelskimi piščalmi zaradi njihove slabo proporcionirane »glottis« za model izboljšave orgelske konstrukcije predlagal človeško vokalno anatomijo.³⁶

Predavanja in prezentacije, ki jih je imel Vogler o svojih glasbenih načelih in dognanjih v zadnji dekadi 18. in na začetku 19. stoletja na Dunaju, v Pragi, Parizu, Berlinu in drugih evropskih mestih, so pomembno vplivala (tudi) na delo in usmeritve Johanna Nepomuka Maelzela (1772–1838). Maelzel je izhajal iz regensburške družine izdelovalcev orgel in klavirjev, mojstrsko pa je igral tudi klavir. V istem obdobju kot Vogler je bil dejaven predvsem na Dunaju, kamor se je priselil leta 1792, tam študiral mehaniko in s pomočjo sodelavcev v delavnici konstruiral različne, predvsem glasbene avtomate. Po von Kempelenovi smrti je posvojil njegovega že pozabljenega avtomatičnega turškega šahista, katerega naj bi kasneje dopolnil še z – verjetno prav tako von Kempelenovim ali po

njegovem zgledu izdelanim – govorečim strojem.³⁷ Leta 1805 je – tudi po zgledu Voglerjevega orchestriona – skonstruiral glasbeni avtomat »panharmonicon«, v katerega je integriral glasbila iz sestave in po zgledu vojaške godbe, tudi tolkala, večinoma pa trobila in pihala. Pri slednjih je uporabil prenihajoče jezičke, s katerimi ga je seznanil Vogler ob njunih srečevanjih na Dunaju in v Parizu med letoma 1805 in 1807. Maelzel jih je dobil od »gospoda patra Voglerja, po njegovih lastnih besedah (...) na Dunaju, kjer jih uporabil predvsem pri oboah in clarino tonih trobent in tudi v Parizu /tako kot na Dunaju, op.p./ ni bil glede tega /tako kot tudi Vogler ne, op.p./ prav nič skrivnosten, saj je ta mehanizem z veseljem kazal vsakemu izobraženemu poslušalcu, ki se je udeležil njegovih soirées musicales, kjer sem jih videl tudi sam«,³⁸ je pričal Dresdenčan Friedrich Kaufmann (1785–1866), ki je po zgledu Maelzla izdelal še bolj slovitega »avtomatičnega trobentača«.

Sočasno je okoli leta 1810 bavarski ljubiteljski izumitelj Bernhard Eschenbach (1767–1852) začel razmišljati o konstrukciji glasbila, ki ga je poimenoval »eolina« (Aeoline), kasneje pa so njegove razvite različice dobile še druga imena (Klaveaeoline, Aelodikon ...). Eschenbachovo imenovanje glasbila ni naključno. Kakor je zapisal sam leta 1815, je »najmočnejšo zahtevo po konstrukciji takšnega inštrumenta« v njem vzbudila »ljubkost zvena eolove harfe«. ³⁹ Eolova harfa in njeno zvenenje sta bila privilegirana glasbeni objekt romantičnega subjekta *par excellence*. Duhu romantičnega časa so ustrezala umetniška dela kot izraz notranjega duševnega življenja, čustvom in občutjem primerno razumevanje glasbe in predstave o eterični, sferični glasbi. Tisto, kar je s prenihajočimi jezički »viselo v zraku«, je bilo iskanje »globoko segajočega učinka, romantično-nadčutnega, iz nič izraščajočega in v nič izzvenjajočega tona, tiste breztelesnosti, ki je nista mogla dati ne orgle ne klavir«, ⁴⁰ drugače rečeno, podedovana glasbila s tipkami so bila »nepopolna zato, ker v nasprotju z (romantičnim) idealom človeškega glasu ne omogočajo (zveznega) naraščanja in pojemanja tona«. ⁴¹