

Vsega je kriva harmonika

Summary

In this article, I deal with the history of the accordion. In doing so, I follow the concept of the social life of musical instruments and also define the accordion technologically as an accordion machine, which in the 19th century fundamentally changed music almost all over the world. After the initial definition of the accordion machine, I discuss its role in the early development of popular music, which had been concluded by the electric guitar and guitar music. The second part of the article is devoted to the specifics and history of the social life of the diatonic accordion in the area of today's Slovenia, in which the accordion appears as a form of social and cultural struggle. In the conclusion, however, I also wonder about the possibilities of an alternative social life of the diatonic accordion. In the article, I largely follow the already completed trajectories, and its purpose is to clearly specify the elements of cultural and technical history of the (diatonic) accordion.

Key words: accordion, diatonic accordion, folk-pop music, Slovenia, Yugoslavia

Povzetek

V članku se ukvarjam z zgodovino harmonike. Pri tem sledim konceptu družbenega življenja glasbenih instrumentov in harmoniko opredelim tudi tehnološko kot harmonikarski stroj, ki je v 19. stoletju temeljito spremenil in rekodiral glasbo tako rekoč po vsem svetu. Po začetni opredelitvi harmonikarskega stroja se posvečam njegovi vlogi pri zgodnjem razvoju popularne glasbe, ki se je končal z nastopom električne kitare in kitarških glasb. Drugi del članka je namenjen specifičnosti in zgodovini družbenega življenja diatonične harmonike na območju današnje Slovenije, v kateri harmonika nastopa tudi kot oblika družbenega in kulturnega boja. Navsezadnje pa se sprašujem tudi o možnostih alternativnega družbenega življenja diatonične harmonike. V članku v veliki meri sledim že opravljenim trajektorijem, njegov namen pa je pregledno specifikiranje elementov kulturne in tehnične zgodovine (diatonične) harmonike.

Ključne besede: harmonika, diatonična harmonika, narodnozabavna glasba, Slovenija, Jugoslavija

Robert Bobnič je doktorski študent medijskih študij na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani in raziskovalec na Centru za proučevanje kulture in religije na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani, kjer deluje kot član projektne ekipe, ki raziskuje slovensko narodnozabavno glasbo. Njegova področja zanimanja vključujejo študije popularne glasbe in raziskovanje medijskih tehnologij, med drugim avtomatizacije potrošnje v obliki algoritmičnih sistemov, kar je tudi predmet njegove doktorske disertacije.

*Mlad sem fant, harmoniko igram,
mladina vsa se mi obrača stran,
bi radi vsi le disko, rokenrol in pa droge, alkohol.
Pravijo mi, ti si čisto nor,
zakaj ne kupiš raje kakšen si motor
za te stvari pa meni nič ni mar,
frajtonarca je prava stvar.*

Boštjan Konečnik s prijatelji, *Frajtonarca je prava stvar*, *Frajtonarca je prava stvar*, Melopoja, 2001

1.

Vse kaže, da je frajtonarca v Sloveniji, pa tudi še marsikje drugje v bližnji severni okolici, res prava stvar, *the real deal*. To pa ne pomeni zgolj, da je »gotovo najbolj množično igrano ali poslušano glasbilo v Sloveniji« in da opravlja socialno funkcijo »v vsakdanjih ljudskih glasbenih praksah«, kot v primeru žuranja, porok, obletnic, veselic, športnih in turističnih dogodkov, ampak da »je vključena tudi v simbolno ikonografijo prezentacije slovenstva« (Kovačič, 2015: 87). Poleg tega se s frajtonarco hodi na Triglav, včasih tudi do papeža,¹ padajo Guinnessovi rekordi² in z njo se tečejo maratoni.³

Temu je tako ali naj bi vsaj bilo tako predvsem zaradi slovenske narodnozabavne glasbe, katere zvočna identiteta temelji (sicer ne ekskluzivno) na rabi diatonične gumbne harmonike, po domače frajtonarce. Kljub poskusu Modrijanov, trenutno najbolj poslušanega narodnozabavnega ansambla v Sloveniji,⁴ da sledeč sodobni komenzurabilnosti narodnozabavnih in pop(u-

1 Ob trideseti obletnici Republike Slovenije je harmonikar Denis Novato iz zamejske Italije papežu podaril slovensko harmoniko. Glej: <https://www.rtvlo.si/zabava-in-slog/popkultura/druzabno/glasbenik-denis-novato-papezu-francisku-podaril-slovensko-leseno-harmoniko/595657>

2 Leta 2012 je Zoran Zorko frajtonarce igral kar 31 ur in 25 minut. Glej: <https://www.rtvlo.si/zabava-in-slog/popkultura/druzabno/foto-novi-guinnessov-rekord-v-slovenijo-prinesel-harmonikar/290108>

3 Leta 2018 je Matej Banovšek na Konjiškem malem maratonu v Slovenskih Konjicah pretekel 10 km in zraven igral *Na Golici*. Glej: <https://www.24ur.com/popin/zanimivosti/atletska-prireditiv-prerasla-v-glasbeni-maraton.html>

4 V raziskavi Centra za raziskovanje javnega mnenja in množičnih komunikacij s Fakultete za družbene vede Slovensko javno mnenje 2021, za katerega smo pripravili poseben raziskovalni sklop o poslušnosti in potrošnji slovenske narodnozabavne glasbe, je v točki »Naštejte največ tri izvajalce slovenske narodnozabavne glasbe, ki jih poslušate najpogosteje«, 31 odstotkov tistih, ki so nanjo odgovorili (odgovorilo je 38 odstotkov vzorčne populacije (n=1022)), kot prvega in najbolj pogosto poslušanega izvajalca navedlo Modrijane. Na

larnih) glasbenih vzorcev iz komadov odstranijo harmoniko (poslušaj npr. komad *Tebi*), ostaja diatonična harmonika neomajna identiteta slovenskih narodnjaških žanrskih muziciranj. Zgodovinsko gledano je namreč slovenska narodnozabavna glasba žanrska in kolektivna (bendovska) ekstenzija harmonikarskih godcev,⁵ na primer Lojzeta Slaka, Franca Miheliča, Henčka (Henrika Burkata), Petra Finka, Tonija Verderberja, Roka Žlindre in drugih. Vendar pa kolektivnost ne zadeva zgolj ljudi in njihova (glasbenoprodukcijska) razmerja, ampak tudi glasbene instrumente in njihova objektna razmerja (dispozitiv harmonike, baritona, basa, kitare, klarineta, trobente), med katerimi zavzema diatonična harmonika hegemonsko vlogo.⁶

Tako kot pri drugih instrumentih (npr. električni kitari) pa je tudi pri diatonični harmoniki godec zgolj njen medij (in ne obratno), nad katero godec nikoli nima zares nadzora. To se med drugim kaže tudi v razmerju, ki se vzpostavlja med godcem in harmoniko. Henček in njegovi fantje v komadu *Šmentana harmonika* takole opredelijo libidinalno vez, ki se vzpostavlja v omenjenem razmerju: »Ta prešmentana harmonika mi postala zvesta je ljubica / saj nihče me bolje ne pozna / lumpa sva oba / hej!« Da je harmonika transgresiven instrument, ki hkrati dekodira in rekodira tradicionalno družbeno strukturo in na njej utemeljeno (narodnozabavno) obrtniško delitev dela, pa je tema komada *Harmonika je kriva* v kolaboraciji ansamblov Veseli Podgorci in Viharnik: »Harmonika kriva je, da je tako, / da krivci smo mi, pa držalo ne bo, / smo čisto tapravi družinski možje / in radi imamo vsi naše žene.« Pri harmoniki, tako kot pri drugih instrumentih in glasbi nasploh, je vse odvisno od afekta, ki pa je v primeru diatonične harmonike zaradi tehnične in glasbene organizacije srednjeevropskega polka miljeja kodirana z občutki veselja in razposajenosti. Temu pritrjujejo tudi naslovi instrumentalov, kot sta *Vesela harmonika* Ansambla bratov Avsenik in *Razposajena harmonika* Ansambla Franca Miheliča – da pa je tudi malo (ampak očitno res malo) kinki, je možno sklepati iz naslova komada *Žgečkljiva harmonika* Klemena Rošerja. Če kaj, potem velja (slovenska) frajtonarca za izrazito družaben instrument.

mestu prve izbire jim sledijo Ansambel bratov Avsenik z 27 odstotki in Ansambel Lojzeta Slaka z 12 odstotki.

5 V zadnjih desetletjih se slovenska narodnozabavna glasba sicer odmika od obrtniškogodčevskega k (boy)bendovskemu znamčenju, katerega najbolj znan model so Modrijani.

6 Tu in tam skušajo ansamblji emancipirati še kakšen instrument, tako da ga postavijo v aditivno razmerje s harmoniko, kot na primer Ansambel bratov Avsenik v komadu *Harmonika in orglice* in Ansambel Henček v komadu *Harmonika in klarinet*. Pri tem je zanimivo, da je za razliko od orglic klarinet konstitutiven element »obekrajnerske« in alpske narodnozabavne oblike, katere zgodovinski nosilec je Gorenjski kvartet, ki ga je v petdesetih letih prejšnjega stoletja ustanovil Slavko Avsenik.

V tekstu, ki predstavlja razširjen sinopsis nastopa na konferenci *Glasni spomini, turbo ljudje*, me bo primarno zanimalo družbeno (ne zgolj družabno) življenje diatonične harmonike na način kot koncept družbenega življenja glasbenih instrumentov v stilu sodobnejših materialističnih teorij opredeli etnomuzikolog Eliot Bates: »Trdim, da je velik del moči, mističnosti in privlačnosti glasbenih instrumentov neločljiv neskončni množici situacij, v katerih so instrumenti vpeti v mreže kompleksnih razmerij – med ljudmi in objekti, med ljudmi in ljudmi in med objekti in drugimi objekti« (Bates, 2012: 364). Preprosto rečeno: glasbeni instrumenti niso zgolj reprezentacije in simbolizacije družbenega življenja, ampak imajo svoje družbeno življenje. V kolikor pa ne želimo glasbenih instrumentov zgolj razprostrti med mrežo težko obvladljivih razmerij, je treba v družbeno življenje glasbenih instrumentov zajeti tudi njih same kot tehnologijo in materializacijo tehničnozvočnih konceptov. V nadaljevanju (ne da bi se zares lotil vsega, kar omenja Bates) me bosta po začetni opredelitvi harmonikarskega stroja in njegove vloge pri razvoju popularne glasbe⁷ posledično zanimala predvsem specifičnost in zgodovina družbenega življenja diatonične harmonike na območju današnje Slovenije. Vendar pa tukajšnji tekst ni rezultat zgodovinske raziskave, ampak prej uvodno preciziranje, zato sledim predvsem trajektorijam, ki sta jih v podobnih razpravah in raziskavah opredelila Bibič (2014) in Kovačič (2015).

2.

Harmonika je eno najbolj kontroverznih glasbil v (modernejši) zgodovini. Oblikovala je globalno razširjeno sonosfero, ki obsega raznotere in med sabo izključujoče (v ideologijah tudi sovražne) glasbene žanre in idiome. Njena vladavina se je v veliki meri končala z (glasnim in samozavestnim) nastopom električne kitare in razvojem trga mladinskih kultur v 50. letih prejšnjega stoletja. Zato se bom najprej posvetil tehnični in kulturni zgodovini harmonike v obdobju, ko je harmonika vzpostavila omenjeno globalno sonosfero in nastopila kot pomemben agens razvoja trga popularne glasbe, še posebej v Združenih državah Amerike.

Harmoniko je leta 1829 na Dunaju patentiral Armenec Cyrill Demian. To je bila preprosta bisonorna (dvozvočna) harmonika s sistemom preniha-jočih jezičkov, ki so ob pritisku na gumb sprožili akord, katerega interval se

⁷ Harmonika je »preveč ‚folk‘ za muzikologe« in »premalo ‚drugi‘« za etnomuzikologe (Jacobson, 2012: 7), zato je primerna za kulturološka in kulturnoštudijska raziskovanja, v tehničnem smislu pa tudi za medijskoarheološka.

je spreminjal glede na gibanje meha v smeri potega ali potiska. Harmonika je tako eden najnovejših izumov v organološkem rodu aerofonov s preniha-jočimi jezički (instrumentov, v katerih jezički vibrirajo glede na zračni tlak), kakršen je starodavni kitajski šeng, in aerofonov z vmesnikom, kot so orgle. Poleg harmonike med moderne aerofone sodijo še njej sorodni pojavi, kot so orglice, harmonij, koncertina, melodika in tako naprej (glej Hermosa, 2013, Bibič, 2014).

V zvezi s šengom Bibič piše: »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 nabolj 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 govornice« (Bibič, 2014: 14). Tudi harmonika je ekstenzija človeškega glasu, toda ne kot njegova reprezentacija, ampak kot produkt tehnične (v zgodovini tudi neločljive od magije) ontologije umetnega glasu, ki že zelo zgodaj pokaže, da glas ni izključno metafizična (kulturna in simbolna) lastnost človeka ali bioloških organizmov, ampak specifičen (frekvenčno določljiv in izračunljiv) vzorec medija zvoka, ki ga proizvajajo naravna in umetna telesa. Zanimivo je namreč, da je bila harmonika *kolateralni* produkt strojne (mehanske) sinteze govora v času pred nastankom elektronskega procesiranja signalov (ki je potem v svojem analognem vrhu zdolgočaseni mladini predstavil tudi električno kitaro in izraznost *feedbacka* in distorzije). Leta 1779 je Christian Kratzenstein, v Nemčiji rojen zdravnik in fizik, v Sankt Peterburgu izdelal mehanski stroj z več prostimi jezički, ki je lahko s pomočjo meha proizvedel pet samoglasnikov. Zgolj leto kasneje pa je Kratzenstein svojo tehnokustično zvedavost skupaj z izdelovalcem orgel Franzom Kirsnikom, ki se je navdušil nad mehanskim razvojem aerofonske tehnologije preniha-jočih jezičkov, realiziral v glasbilu, ki velja za tehnični predhodnik harmonike (Hermosa, 2013: 18). Harmonika tako ni zgolj instrument, ampak tudi in predvsem stroj.

V medijskoarheološkem smislu, ki se z medijsko (tudi zvočno) kulturo ukvarja kot z razkrivanjem »tehnično implicitne vednosti, ki medijskim operacijam podeljuje aktivno epistemogenično vlogo« (Ernst, 2020: 3–4), je harmonika kot specifična tehnologija za produkcijo zvoka tudi tehnologija, ki na specifičen način opredeljuje mehansko epistemologijo glasbe in njeno kodiranje. Tudi zato v študiji harmonike v 19. stoletju Hermosa ključno vlogo pripiše izdelovalcem harmonik. »Proizvajalci harmonik so bili skozi njeno zgodovino temelj razvoja instrumenta, ne le z organološkega vidika, temveč tudi zaradi krepitve razširjanja instrumenta na različna področja« (Hermo-

sa, 2013: 31). Pri tem ima Hermosa v mislih predvsem tehničen razvoj instrumenta, kot je sistem basov na levi strani, in pa nastanek klavirske (kromatične) harmonike v petdesetih letih 19. stoletja, ki predstavlja ključen dogodek v njeni nadaljnji zgodovini. Kljub številnim diferenciacijam namreč generalna tipologija tega modernega glasbenega stroja ostaja enaka tisti iz 19. stoletja. Harmonike delimo glede na (1) vmesnik človeško-strojne interakcije: gumbne in klavirske harmonike in (2) glede na tehnološko materializacijo teorije glasbe zahodne zvočne kulture: diatonične (z omejenimi sklopi diatoničnih lestvic, kakršna je durova), ki so zgolj gumbne, in kromatične (z vsemi 12 poltoni zahodnega tonalnega sistema), ki so lahko tako gumbne kot seveda klavirske.

Kljub temu da je z razvojem harmonika, »kot simbol napredka in modernosti«, svojo publiko najprej »našla v mestnih srednjih stanovih, kupovala pa jo je predvsem ambiciozna, modam sledeča in v prihodnost usmerjena mladina sicer ne premožnega, a na družbeni lestvici vzpenjajočega se drobnega meščanstva« (Bibič, 2014: 36), pa se že od začetka spopada z glasbenim in kulturnim razvrednotenjem. Tudi iz zgoraj opisanih razlogov, kot sta dvozvočnost in tonalna »ekskluzivnost« diatonične harmonike, je bila harmonika nevredna (in nemogoča) glasbene notacije in potemtakem tudi izključena iz sistema glasbenega izobraževanja. To sicer velja predvsem za diatonično gumbno harmoniko, medtem ko so kromatične harmonike že bile vključene tudi v višje vrednotene glasbene in kulturne prakse ter izobraževanja (v nekaterih glasbenih okoljih, kot je slovensko, je diatonična harmonika, za katero so bili že v začetku 20. stoletja izdelani tudi posebni tablaturni sistemi, v javni sistem glasbenega izobraževanja vstopila šele v 21. stoletju – glej spodaj). Vendar pa je z nastankom snemalnih tehnologij konec 19. stoletja simbolno reproducirana in kompozicijsko (konceptualno) zamišljena notna glasba začela izgubljati *gatekeepersko* moč. S fonografskimi tehnologijami se je glasba začela reproducirati kot realnočasovno tehnično zabeležen dogodek; natančneje, kot dogodek vibracij, ki jih je možno najprej mehansko in kasneje elektrotehnično zaznati in ohranjati. Harmonikarski stroj, ki je nastal kot kolateralni glasbeni produkt mehanske paradigme strojne avtomatizacije človeškega izražanja, se je znašel v središču medijskotehnoloških sprememb v reprodukciji glasbe, ki so nastale konec 19. stoletja.

Tehnična evolucija harmonikarskega stroja, ki je bil neodvisen od notno reproducirane glasbe, je krepila in bila neločljiva širitvi instrumenta v različne glasbene in kulturne miljeje. Kot kažejo etnomuzikološki in drugi zgodovinopisni viri, so bile zgodnje dvozvočne harmonike z durovskimi lestvicami v enaki tonaliteti (kar pomeni, da je nemogoče igrati »narobe«)

»pisane na kožo ljudski glasbi tistega časa«, kljub temu da so tudi ljudski neinstitucionalni organi nadzora nad dobrim okusom v njej razpoznavali disruptivno (in starim godcem konkurenčno) silo (Bibič, 2014: 28–30). Bibič celo piše, da je zgodovina harmonike sočasno tudi »zgodovina nekaterih družbenih emancipacijskih procesov« in da predstavlja zgodovinskoglasbeno diskontinuiteto.

Po eni strani je harmonika, v svetu glasbil verjetno prva, ki izhaja iz formativnega obdobja manufakturno-industrijskega kapitalizma, prekinila ekskluzivnost glasbenih praks, ki je bila značilna za predindustrijska obdobja. Takrat je bilo dejavno udejstvovanje v (instrumentalnih) glasbenih praksah po eni strani v izključni domeni izučenih ekspertov, ki so kot skladatelji in instrumentalisti služili v cerkvenih, mestnih ali aristokratskih službah, in omikanih aristokratskih in meščanskih slojev, ki so muzicirali ljubiteljsko. Po drugi strani je bilo aktivno muziciranje v rokah (večinoma pol-) profesionalnih ljudskih godcev, ki so igrali po vaseh in mestih ob cerkvenih in posvetnih praznikih (sejmih, porokah, krstih, pogrebih ...) na glasbila (kot so dude, godala, citre, cimbale ali strunske lajne), ki so bila relativno redka, preprostemu in revnemu ljudstvu nedostopna in zaradi izključenosti iz izobraževalnih možnosti ter prevladujočega težaškega ročnega dela tudi težko naučljiva (npr. godala). Zato so bile množice laikov pri prakticiranju glasbe vezane predvsem na glas oziroma na petje ob morebitni spremljavi enostavnih zvočil iz sveta uporabih predmetov vsakdanjega življenja (žlice itd.) (Bibič, 2014: 34–35).

V času, ki ga je opredelila pospešena industrializacija in kapitalistično dekodiranje predkapitalističnih družbenih tokov, se je harmonika viralno širila in kot pošast čedalje glasneje igrala in motila fina ušesa po vsej Evropi in kmalu tudi svetu. Harmonikarski stroj je deloval kot vojni stroj, kjerkoli se je pojavil, je ljudsko glasbo začel spreminjati v tisto, kar še danes imenujemo popularna glasba, kar pomeni predvsem tehnično (fonografsko) reproducirano in konzumirano glasbo.

V Združenih državah Amerike, kjer je fonografski efekt⁸ dokaj hitro dosegel industrijsko stopnjo razvoja, o kateri smo brali pri Adornu in Horkheimerju (2002), je harmonikarski idiom različnih etničnih miljejev (francoski, italijanski, nemški, poljski, slovenski in tako dalje), ki je tja prispel z valom migracij v začetkih 20. stoletja, svoj »večni novi dom« našel na gramofonskih ploščah ameriških založb, ki so odigrale ključno vlogo pri vzpostavljanju popularne glasbe. Glede na vire je »ameriška založba Columbia izdala več tujih naslovov iz ZDA kot pa od drugod, tako uspešna so bila njena prizade-

⁸ Tako Katz označi spremembe v poslušanju, izvajanju in ustvarjanju glasbe, ki jih povzročajo zvočne smemalne tehnologije (Katz, 2010: 2).

vanja, da oskrbi imigrantska občinstva in nišne trge med leti 1908 in 1923« (Gronow v Gitelman, 2006: 17). Med njimi je bilo poleg drugih vzhodnoevropskih tudi slovensko občinstvo, zato so založbe snemale tudi slovenske godce, kot sta Matt Hoyer (Matija Arko) in Louis (Alojz) Špehek,⁹ pri čemer je veliko vlogo, kot »iskalec talentov« za založbe, odigral tudi v ZDA priseljeni izdelovalec harmonik Anton Mervar, ki je leta 1921 v Clevelandu odprl tudi svojo harmonikarsko manufakturo (Debevec, 2014: 104).

V zgodovinskem popisu gramofonskih posnetkov slovenskih glasbenih izvajalcev v ZDA pred 2. svetovno vojno Debevec omenja tri faze: (1) akustično obdobje (pred snemanjem s pomočjo elektrotehničnih zvočnosnemalnih tehnik), v katerem prevladujejo priseljenci z glasbenimi stili, ki sledijo normam njihove nekdanje domovine; (2) elektrificirano obdobje, v katerem se pojavijo že v ZDA rojeni otroci priseljencev in tisti, ki so tja prišli še kot otroci, a še ne opustijo iz domovine podedovanih vzorcev, vendar pa v svojo muziciranje vpeljejo elemente jazza, ragtima in broadwayskih žanrov; (3) obdobje od tridesetih in do konca 2. svetovne vojne, ko je začel dominirati žanr polka bendov (Debevec, 2014: 97–98). Med slednjimi so bili tudi bendi Frankieja Yankovica, kralja polke, natančneje »Slovenian style polke«, ki je leta 1986 prejel tudi grammyja. A pomenljivo je, da je za Yankovicev popkulturni in estradni uspeh na ameriškem glasbenem trgu zaslužno prav to, da je že zelo zgodaj frajtonarco zamenjal za v ZDA etnično nevtralno in standardizirano klavirsko harmoniko (Bibič, 2014: 48). Kot v študiji kulturne zgodovine harmonike v ZDA pokaže Jacobson, je klavirska harmonika različnost diatoničnih harmonik nadomestila »z homogenizirano *mainstream* kulturo velikega dela ameriškega belega srednjega razreda« (Jacobson, 2012: 9).

Klavirska harmonika je med leti 1938 in 1963, »z vrhom leta 1953, ko je njena prodaja konkurirala skupnemu seštevku prodaj vseh drugih bendovskih instrumentov« (Jacobson 2012: 9), postala eden najbolj popularnih instrumentov v Ameriki. Harmonika je v tem času postala imanenten element ameriške (popularne) kulture, k čemur je pripomogel tudi (z Jacobsonovimi besedami) harmonikarski industrijski kompleks, ki je standardizirano in moderno dizajnirano (črnobelo harmoniko brez ornamentacij kot pri diatoničnih harmonikah) klavirsko harmoniko promoviral kot utelesitev ameriškega načina življenja (takšnega, kot se je zaradi hitre in uspešne industrializacije vzpostavljala v ameriških predmestjih tistega časa). Lahko celo rečemo, da je šele z nasprotovanjem industrijskemu kompleksu harmonika kasneje v 20. stoletju pridobila tudi status ustvarjalne kuriozitet v glasbe-

⁹ Nekaterim posnetkom lahko v digitalizirani obliki prisluhnite tudi tukaj: https://www.loc.gov/search/?fa=subject_target_audience:slovene. Glej tudi: Kunej D. in Kunej R. (2016).

nih miljejih, kakršne tvorijo t.i. »koncertne harmonike« in pa glasbe sveta. Kar navsezadnje pomeni (glej Jacobson, 2012), da so se v harmonikarskemu stroju (prej kot v kakšen drugem glasbenem instrumentu) akumulirale tudi sile boja med kulturno industrijo in kulturo, ki poskuša avtentičnost zadržati v višje vrednotenih umetniških praksah, ki si rok ne mažejo z množično in od romantične avtentičnosti alienirano tehnologijo, ki naj bi ji podlegale širše množice.

Vendar so se ti boji premestili, ko je na sceno prišla električna kitara in se je vzpostavil trg mladinskih kultur in glasb ter njihovih vrednotnih sistemov, ki je popularnomodernizacijsko paradigmo harmonikarskega stroja postavil na mesto tradicionalizma in celo nazadnjaštva, tako glasbeno kot kulturno. Kitarska zvočnoglasbena in ideološka paradigma se je vzpostavila ravno v negativno reverzibilnem in izključujočem razmerju s harmoniko. Podobno, a nikakor ne enako, pa danes elektronske zvočne tehnologije, ki proizvajajo glasbo na elektrotehničen in softversko sintetičen način, tudi kitarsko paradigmo (predvsem njene žanrske glasbene oblike) postavljajo v konzervativen tehnični in kulturni položaj. A to ni predmet tukajšnje obravnave.

3.

Tako kot v marsikaterem glasbenem in zvočnem boju v drugih miljejih tudi v našem okolju harmonika ni zgolj izpodrinila hegemonске vloge drugih instrumentov, ampak je kot sila zvočne modernizacije, ki je bila tudi sila pospešene glasnosti in glasbenostrojne remediacije ločenih glasbenih elementov (ki so jih prispevali drugi instrumenti), transformirala instrumentalni dispozitiv ljudskega muziciranja in njegovo polprofesionalno ekonomijo. V veliki večini se je harmonika pojavljala kot solo instrument, ki je bil dovolj glasen in je lahko hkrati proizvajal tako melodijo kot ritem; harmonikarske usluge so bile posledično cenejše in solo godec je tudi spil manj kot pa celotna godčevska kompanija. Toda njegovo funkcijo je v zadnji instanci vendarle determiniral afekt kot tista zvočna sila, ki spravi v gibanje kolektivno telo: zaradi močnega basa je harmonika primerna za v srednjeevropskem glasbenokulturnem miljeju popularen ples polke.

To še toliko bolj velja za tako imenovano štajersko (diatonično) harmoniko, ki se uporablja predvsem na Bavarskem, v Avstriji, Južnem Tirolskem, na Češkem in v Sloveniji.¹⁰ Preprosto: frajtonarca je štajerska harmonika.

10 Glej: https://de.wikipedia.org/wiki/Steirische_Harmonika

Njena lastnost so močni (t.i. heligonski) basi in pa en ton v vsaki vrsti, ki zveni enako ne glede na gibanje meha. Ojačan bas je diatonični harmoniki dodal Franz Lubas, ki je leta 1888 s sinom (ki je bil med 2. svetovno vojno pomemben član nacistične stranke, po vojni pa ubit) v Slovenj Gradcu in Dravogradu ustanovil harmonikarsko manufakturo, po razpadu habsburškega cesarstva pa je proizvodnjo preselil v Celovec.¹¹

Kot kažejo študije Draga Kuneja, so bili prvi gramofonski posnetki slovenskih izvajalcev izdani leta 1908 v Ljubljani. Poleg ljubljanskega zbora Glasbene matice, moških kvartetov, ženskih dvospevov, zbora ljubljanske stolne cerkve in pihalnih godb posnetki zajemajo tudi dobršen delež harmonike s komadi kot so *Polka na sedem korakov*, *Špic polka*, *Al' me boš kaj rada imela*, *Žegnjanje v Tomačevem* (Kunej, 2014: 66). Pred 1. svetovno vojno je harmonikarski stroj zavzel tudi že celoten zvočni teritorij današnje Slovenije: diatonična harmonika je bila do takrat »že zelo razširjena po vsem Slovenskem« in »je že začela uspešno izpodrivati starejša glasbila« (Kumar, 1972: 66), med katere so v 19. stoletju sodili predvsem instrumentalni sestavi gosli (violine), basa in pa opreklja, klarineta, trobente. Kovačič pravi, da v »zvočni zbirki Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU, ki je nastala predvsem po letu 1950, skoraj ni posnetka godčevske zasedbe brez harmonike, kar govori o njeni vsesplošni razširjenosti med ljudskimi godci« (Kovačič, 2015: 90). Kot navaja Kumar, je najstarejši vir, ki priča o harmoniki na Slovenskem, »panska končnica s konca 19. stoletja, na kateri je naslikana skupina nabornikov s harmonikarjem na čelu« (Kumar, 1972: 55). Klavirske harmonike pa so po mnenju avtorice na slovenski trg v večjem številu vstopile šele po drugi svetovni vojni. Kaže torej, da narodnozabavna glasba v zgodovini družbenega življenja diatonične harmonike na Slovenskem ne predstavlja takšne diskontinuitete, kot si morda mislimo, kajti harmonika je bila že pred nastankom narodnozabavnega žanra popularen glasbeni instrument, predvsem za igranje polk in valčkov: neomadeževana ljudska diatonična harmonika ne obstaja.

Pred 2. svetovno vojno je bila večina (diatoničnih) harmonik v Slovenijo uvoženih iz Avstrije, Nemčije in Italije, vendar pa Kumar navaja tudi domače mojstre: »Npr. na vasi Boštetje na Dolenjskem jih je izdeloval Matevž Zakrajšek, na Rakitni pri Ljubljani neki Žot, blizu Dobrunj pri Ljubljani (pri Sv. Lenartu) pa Franc, po domače Skretar. Takim domačim harmonikam so rekli slovenske ali celo staroslovenske. Bile so ožje in višje od nemških, na 6 basov in okrašene z gadovo kito (intarzija iz biserne matice)« (Kumar, 1972: 58). Po 2. svetovni vojni, ko je diatonični harmonikarski stroj (zaradi njegove razširjene rabe in njegove primernosti »postajanja vojni stroj«) svoje

11 Pri Lubasu se je obrti učil tudi prej omenjeni Mervar.

odšpilal tudi v partizanskem boju in njegovemu kulturnemu ter glasbenemu življenju, je bila leta 1946 ustanovljena tovarna glasbil Melodija Mengeš, ki je z diatoničnimi harmonikami oskrbovala slovenski, s klavirskimi pa ostali jugoslovanski trg.¹² Danes pa je v Sloveniji več kot 60 izdelovalcev (diatoničnih) harmonik,¹³ zato lahko nemara govorimo o slovenskem harmonikarskem obrtniškem kompleksu.

Vsekakor pa je zgodovina diatonične harmonike na Slovenskem neločljiva od zgodovine harmonike v Jugoslaviji (in potem od poosamosvojitvenega obdobja, ko se z razmahom privatnih radijskih postaj začne vzpostavljati slovenska kulturna in estradna ekonomija, tudi s harmoniko na čelu). Kakšno je bilo »zares« mesto (diatonične) harmonike, ki z nastankom narodnozabavne glasbe dobi novo družbeno življenje v dispozitivu benda (ampak godčevskega ne izgubi¹⁴), v kulturnopolitičnem kontekstu socialistične Jugoslavije, je predmet še ne opravljenе zgodovinske analize.

Harmonika, tako diatonična kot klavirska, je bila sicer tudi v Jugoslaviji prava stvar. Če verjamemo zapisu pod geslom Jugoton na slovenski wikipedii, je jugoslovanska glasbena založba Jugoton točno petdeset let po tem, ko so v Ljubljani snemali prve slovenske harmonikarje, izdala svoj prvi stereo posnetek s komadom *Tam, kjer murke cveto* Kvinteta Avsenik. Dalje pa zapis navaja, da je v »letih 1959 – 1969 od 169 LP plošč izdanih pri Jugotonu kar 127 plošč narodne glasbe – od tega 70 izdaj slovenske narodne glasbe (*Kvintet bratov Avsenik*, *Beneški fantje*, *Ansambel Lojzeta Slaka*, *Ansambel Borisa Franka*). Med 1965 in 1970 je bilo na primer pri založbi kar 8 albumov Ansambla Lojzeta Slaka prodanih v nakladi čez milijon izvodov, zato so med prvimi prejeli nagrado *Zlata ptica*, izbrani so bili tudi za prvo kasetno izdajo zagrebške založbe in hkrati prvo kaseto v Jugoslaviji na sploh, kot najbolj komercialna long play zasedba takratne države.«¹⁵ V mestu Sokobanja na jugovzhodu Srbije pa je od leta 1962 potekalo tudi tekmovanje in festival

12 V njej se je učil in delal tudi priznani in kasneje samostojni izdelovalec harmonik Valentin Zupan. Glej: <https://www.harmonikazupan.com/valentin-zupan/>

13 Glej: https://sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_slovenskih_izdelovalcev_harmonik

14 »Ljudski godci, ki so igrali predvsem na svatbah, godovanjih in na veselicah, so se vedno prilagajali glasbenemu okusu časa in prostora. Tako so v svoj glasbeni repertoar vključevali aktualno in modno glasbo tedanjega časa. Repertoar so v obdobju pred množično dostopnostjo medijev, kot so radio in nosilci zvoka, širili predvsem z ustnimi komunikacijskimi sredstvi. Po letu 1950, ko je narodnozabavna glasba zavzela pomembno mesto v okvirih radijskih programov, pa so ljudski godci začeli množično prevzemati repertoar in slog igranja narodnozabavnih ansamblov. Takšna prilagoditev je zadovoljevala potrebe lokalne skupnosti po dobri zabavi ob aktualni popularni glasbi kot tudi finančne potrebe godcev po zaslužku« (Kovačič, 2015: 92).

15 Glej: <https://sl.wikipedia.org/wiki/Jugoton>

Prva harmonika Jugoslavije (od leta 2019 Prva harmonika Srbije), ki pa je bil namenjen klavirski harmoniki.¹⁶ Predvsem v Srbiji ter Bosni in Hercegovini je imela klavirska harmonika (frajtonarca se v južnoslovanskem glasbenem okolju, ki ga zaznamuje vpliv bližnjevzhodnih muzikalnih vzorcev, praktično ni nikoli uporabljala) poseben status zaradi njene vloge pri interpretaciji ljudske glasbe, vključno s plesanjem kóla. V Sloveniji pa so tekmovanja v igranju diatonične harmonike potekala že v letu 1928 (Kovačič, 2015: 94), od leta 1981 poteka festival Zlata harmonika Ljubecne,¹⁷ prvo državno tekmovanje v igranju diatonične harmonike pa je Zveza diatonične harmonike Slovenije organizirala leta 2015.¹⁸

Če je potemtakem diatonična štajerska harmonika tista zvočna tehnologija, ki (predvsem ko je potrebna političnokulturna in nacionalno-šovinistična ločitev od balkanskih in južnoslovanskih miljejev) postavlja nadnacionalne meje zvočnega teritorija Slovenije, Astrije, Bavarske in Češke, pa je zanimivo, da je Slavko Avsenik, s podobnimi nameni kot Yankovic v Ameriki, še pred nastankom žanra slovenske narodnozabavne glasbe v povojni Jugoslaviji s frajtonarce prešel na klavirsko harmoniko. Frajtonarsko paradigmo, ki je tudi v muziciranju želela ostati bolj zvesta podedovani tradiciji, je v žanr narodnozabavne glasbe vnesel godec Lojze Slak in potem tudi velika večina vseh ostalih harmonikarjev. Ravno godca, kot sta Slak in Franc Mihelič, sta skupaj z izdelovalci harmonik, kot je Rutar, prispevala tudi k modernizaciji diatonične harmonike, na primer z uvedbo gumba za polton (kar je povečalo tonalno izraznost diatonične harmonike). V intervjuju ob ustanovitvi Zveze diatonične harmonike Slovenije leta 2014 njen predsednik tako pravi: »Slakov in Miheličev gumb sta stalnica, ampak danes se ukvarjamo s štiri- in petvrstnimi harmonikami, s poltoni v zadnji vrsti, z dodatnimi gumbi, z nevtralnimi basom, z registri kot na klavirski harmoniki, z individualnimi modeli, ki mejijo na nekaj med klavirsko-kromatično-diatonično. Da pa se izkoristijo kompleksne sposobnosti takega inštrumenta, pa je potrebnega ogromno glasbenega znanja.«¹⁹ Zato »je prva naloga zveze vseživljenjsko izobraževanje in iskanje poti, da bi diatonična harmonika kot enakovreden inštrument drugim glasbilom našla pot iz nižjih glasbenih šol in zasebnih glasbenih centrov tudi v srednješolski učni sistem, ob hkratni zagotovitvi ustreznih učbenikov in notografij«. V javni sistem glasbenega izobraževanja je bila diatonična harmonika (vključno z narodnozabavnim

16 Glej: <http://www.prvaharmonika.rs/sr/pobednici>

17 Glej: <http://www.zh-ljubecna.si/who-we-are/>

18 Glej: <http://zdhs.si/index.php/tekmovanja>

19 Glej: <http://www.zdhs.si/pdf/nedeljski.pdf>

repertoarjem) kot ljudsko glasbilo vključena šele po sprejetju Zakonu o glasbenih šolah leta 2000, tudi s prizadevanji akademsko izobraženega glasbenika in priznanega frajtonarskega virtuoza Zorana Lupinca,²⁰ nekdanjega svetovnega prvaka v igranju diatonične harmonike in člana večih narodnozabavnih ansamblov.

Vzporedno z državno kulturno politiko, ki k diatonični harmoniki uradno ne pristopa kot k nacionalnemu glasbenemu instrumentu,²¹ se tako že več desetletij vzpostavlja tržna harmonikarska ekonomija, vključno z izobraževalno (privatno šolanje s strani narodnozabavnih harmonikarjev),²² ki je poleg izdelovanja, koncertiranja, medijev in turizma pomemben mehanizem reprodukcije družbenega življenja harmonike v Sloveniji. Kot pravi Kovačič, se v polju glasbe nacionalno občutenje (pa tudi kakšno drugo) vzpostavlja na svoj način, pri čemer pa je »prav množičnost te [narodnozabavne] glasbene prakse, njen tržni uspeh in prepoznavnost v mednarodnem prostoru« harmoniko postavilo »na piedestal narodnoreprezentativne simbolike« (Kovačič, 2015: 113). Vendar pa Kovačič nasproti ljudski spontanosti (ki je tako kot vsaka spontanost rezultat različnih razmerij in tudi med sabo izključujočih ali vsaj konkurenčnih sil) danes opaža »nasprotni proces, in sicer da z območja identifikacije množice ali smeri nacionalizacije 'od spodaj' narodno-zabavni žanr in harmonika prehajata tudi na raven družbeno-politične konstrukcije nacionalnosti in domoljubja (festivali domoljubne pesmi, programske vsebine na RTV, športne prireditve, politični shodi)« (Kovačič, 2015: 113).

Nacionalizacija diatonične harmonike (ki harmonikarski stroj reducira na raven simbola in reprezentacije), ki bi jo bilo treba zgodovinsko še bolj natančno opredeliti, tako postaja dominanten način družbenega življenja harmonike v Sloveniji. Kljub temu v polju muziciranja obstajajo tudi alternativne rabe diatonične harmonike, med katerimi je treba poleg rabe diatonične harmonike v folk bendu Čompe posebej omeniti muziciranja Mihe Debevca, ki pa je vendarle bolj koncertnoharmonikarsko naravnano. Kot ugotavlja tudi Kaluža (2022) v prejšnjem Alpenechu, se slovenska narodnozabavna glasba in z njo tudi diatonična harmonika ne spaja s sodobnimi

20 Ob čestitici za njegov rojstni dan so na spletnem portalu veseljak.si med drugim zapisali: »Danes mladi glasbeniki s tem inštrumentom (tudi po njegovi zaslugi) ne igrajo samo narodno-zabavno glasbo po vaških veselicah, ampak igrajo resno glasbo v evropskih koncertnih dvoranah konservatorijev in filharmonij« (<https://veseljak.si/novice/597e2e331c6a0/vse-najboljse-zoran-lupinc>).

21 Razen v reprezentaciji, kot na primer na proslavah.

22 Če je to tržna ekonomija, potem je to tudi konkurenčna ekonomija, v kateri so se kot veliki akterji vzpostavljali ravno »Avseniki«, tudi s svojo Glasbeno šolo Avsenik, ki so jo po smrti Brigite Avsenik zaprli leta 2017, od takrat pa se Avsenikov modul izvaja v Glasbeni šoli Radovljica in v drugih zasebnih zavodih. Glej: <https://www.dnevnik.si/1042773968>

elektronskimi žanri (poskusi turbofolka v drugi polovici tega tisočletja so namreč hitro zastali), četudi diatonična harmonika vse bolj postaja tudi nujen zvočen element dobrega žura²³ in je poslušanje harmonike med določenimi skupinami današnje mladine preprosto *kul*.

4.

Harmonika je kontroverzen in tudi kontradiktoren glasbeni instrument, katerega dominantno družbeno življenje,²⁴ če sledim v uvodu omenjenemu konceptu Eliota Batesa, v Sloveniji je tudi oblika kulturnega in tudi družbenega boja na polju lokalnega zvočnega okolja. To je na primer razvidno tudi iz Bibičeve (Bibič, 2014) in Debevčeve (Debevec, 2003) analize, ki se vsaka na svoj način borita proti stereotipizaciji harmonike; prvi zunaj kulture diatonične harmonike in tudi bolj ideološko, drugi znotraj kulture diatonične harmonike in bolj glasbeno. Boj proti stereotipizaciji harmonike pa je v resnici tudi boj za vzpostavitev »alternativnega« družbenega življenja harmonike v Sloveniji.

Dovolil si bom naslednjo shematizacijo: harmonika se zgodovinsko izključuje predvsem s paradigmo električne kitare; zaradi zgodovinskih razlogov ima slednja v Sloveniji tudi določeno neinstitucionalno moč kulturnega in glasbenega vrednotenja v obliki liberalnega ali v sodobnosti urbanega kulturnega okusa, v katerega pa v nobeni obliki ni bilo zajeto tradicionalno ruralno in primestno življenje diatonične harmonike. Vendar pa zaradi zgoraj omenjene elektronske paradigme, ki spreminja popularno glasbo in družbeno življenje neelektronskih glasbenih instrumentov (kitarska paradigma lahko postane tradicionalna in tudi tradicionalistična), in zaradi zgodovinskega razvoja popularnoglasbenega trga v Sloveniji od sredine osemdesetih pa do danes, ta ločnica v množično razširjenih kulturnih miljejih tudi implodira.²⁵

Po drugi strani pa je harmonika iz opisanih zgodovinskih in tehničnih razlogov tudi zvočen medij množičnega (ali »ljudskega«) okusa, zato se je alternativno družbeno življenje harmonike vzpostavljalo predvsem s klavir-

23 Glej npr. Youtube kanal DJ Domači (<https://www.youtube.com/channel/UCFUIVDPoVeCgnhm-Xb7XYfQ/videos>), kjer najdemo raznovrstne elektronske mikse z diatonično harmoniko, ki imajo sicer tudi že kar dolgo zgodovino, predvsem s turbo miksi DJ Svizca.

24 Življenje, ki ga vzdržuje harmonikarska ekonomija, vključujoč izdelavo, izobraževanje, nastope in medijsko pozornost.

25 Na primer, Lojze Slak je leta 2006 nastopil na obletnici ljubljanskega rokarskega benda Big Foot Mama, še leto dni prej pa na festivalu Rock Otočec.

sko harmoniko, pa še to predvsem v stilu klasičnega in folk (kot novodobna reprezentacije avtentičnosti ljudskih glasbenih idiomov pred nastankom trga) muziciranja, ki predstavlja tudi obliko elitnega ali vsaj zelo partikularno določenega kulturnega okusa.

Zares »alternativno« življenje diatonične harmonike se (verjetno) lahko začne z miksanjem omenjenih shematičnih pozicij, ki ga omogočajo ravno sodobne elektronske glasbenokulturne prakse in estetike, vključno z ironizacijo in afirmacijo harmonikarskih stereotipov. Hyperpop kolektiv a s e b e n je to že poskusil z žanrom narodnozabavne glasbe; poslušajte Avsedrip – *Kronika*.²⁶ Zamislite pa si diatonično harmoniko tudi v *etnotreš glitchcore noise* izvedbi. In če ne veste, kako to misliti, vtipkajte na Youtube SsmKOSK in prisluhnite, kaj to pomeni v kombinaciji z drugimi narodnostilnimi glasbenimi elementi.

Literatura

- Bates, Eliot (2012): *The Social Life of the Musical Instruments*. *Ethnomusicology* 56(3): 363–395.
- Bibič, Bratko (2015): *Harmonika za butalce: ulomki iz življenja nekega glasbila*. Ljubljana: Študentska založba.
- Debevec, Miha (2003): *Nadgradnja tradicionalnega pristopa v igranju na diatonično harmoniko: diplomsko delo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Debevec, F. Charles (2014): *Slovenia Recordings Made in America Prior to World War II*. *Traditiones* 34(2): 97–117.
- Ernst, Wolfgang (2020): *Existing in Discrete States: On the Techno-Aesthetics of Algorithmic Being-in-Time*. *Theory, Culture & Society* 38 (7–8): 13–31.
- Gitelman, Lisa (2006): *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge, London: MIT Press.
- Hermosa, Gorka (2013): *The Accordion in the 19th Century*. Dostopno na: <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Her->

26 Poslušaj in glej: <https://www.youtube.com/watch?v=cI9w6xiMZaM>

mosa%20-%20The%20accordion%20in%20the%2019th.%20century.pdf

- Jacobson, Marion (2012): *Squeeze This! A Cultural History of the Accordion in America*. Champaign: University of Illinois Press.
- Katz, Mark (2010): *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley in Los Angeles: University of California Press.
- Kaluža, Jernej (2022): Narodnozabavna glasba – slovenski (anti)turbo-folk ruralnega srednjega razreda? *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* XLIX (282): 177–193.
- Kovačič, Mojca (2015): V deželi harmonike – nacionalizacija harmonike v slovenskem kontekstu. V *Venček domačih: predmeti, Slovencem sveti*, Jernej Mlekuž (ur.), 87–116. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Kumar, Zmaga (1972): *Slovenska ljudska glasbila in godci*. Maribor: Obzorja.
- Kunej, Drago (2014): Leto 1908 – začetek diskografije slovenske glasbe? *Traditiones* 34(2): 51–73.
- Kunej, Drago in Kunej, Rebeka (2016): *Glasba z obeh strani: gramofonske plošče Matije Arka in Hoyer tria*. Ljubljana: ZRC SAZU; Ribnica: Rokodelski center, 2016.