

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Anej Ivanuša

**Sodobni konteksti ljudske glasbe – folk revival v Sloveniji**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Anej Ivanuša

Mentor: red. prof. Peter Stanković

**Sodobni konteksti ljudske glasbe – folk revival v Sloveniji**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

*Hvala mentorju, red. prof. dr. Petru Stankoviću, za vso pomoč pri nastajanju naloge in hitro odzivnost.*

*Hvala partnerki Niki za vso podporo in večkratno prebiranje naloge.*

*Hvala vsem intervjuvancem za sodelovanje.*

*Hvala Tjaši za lekturo.*

*Hvala družini, za vso podporo in pomoč skozi čas študija.*

## **Sodobni konteksti ljudske glasbe – folk revival v Sloveniji**

V magistrski nalogi sem skušal raziskati glasebno kulturni fenomen, za katerega se je ustalilo poimenovanje »folk revival« na področju Slovenije. Glasbeni revival vključuje prizadevanje za izvajanje in promoviranje glasbene tradicije, ki se jo ocenjuje kot staro ali zgodovinsko in se jo dojema kot ogroženo ali umirajočo (Hill in Bithell 2014). Kljub temu, da je sam koncept revivala problematičen, se je izkazalo, da pa predstavlja dober okvir za obravnavo družbenih pojavov oživljanja izumirajočih glasbenih tradicij. Ravno skozi prizmo »revivalizmov« se pokažejo določene napetosti in dihotomije (Bauman 1996). Tudi na slovenskem primeru smo opazili boj za definiranje ključnih pojmov, kot so avtentičnost, tradicija in ljudskost, med revivalisti na eni in predvsem folkloristi na drugi strani, specifičen za Slovenijo pa je še odnos do narodnozabavne glasbe. V nalogi skušam teoretske okvirje, ki so jih vzpostavili tuji avtorji aplicirati na slovenski primer. V empiričnem delu naloge pa si podrobneje ogledamo, kako temeljne koncepte iz teoretskega dela naloge razumejo nekateri izmed pomembnejših predstavnikov, ki so zaznamovali slovenski folk revival.

**Ključne besede:** ljudska glasba, folk revival, avtentičnost, tradicija, folklor.

## **Contemporary folk music contexts – folk revival in Slovenia**

In my master thesis I tried to investigate a musical and cultural phenomenon, called »folk revival« in Slovenia. Musical revival includes an effort to play and promote musical tradition, which is thought to be old and endangered or dying (Hill and Bithell 2014). The concept of revival is problematic, but it nevertheless turned out to be a good framework for discussing the societal phenomena of reviving moribund musical traditions. Through this prism of revivalism we can see certain tensions and dichotomies (Bauman 1996). On our Slovenian example we saw the struggle to define key subjects, such as authenticity, tradition and folkness, between the revivalists one side and mostly folklorist on the other, specific for Slovenia is also the relationship with pop-folk music. In my master thesis I tried to apply the theoretical framework, made by foreign authors, to Slovenian example. In the empirical part we investigate in detail how the key concepts from the theoretical part are understood by some of more important individuals, which shaped the Slovenian folk revival.

**Key words:** folk music, folk revival, authenticity, tradition, folklore.

## Kazalo

1	Uvod .....	6
2	Kratka zgodovina ljudske glasbe .....	9
2.1	Obrat od folklore .....	12
3	Terminološke zagate .....	15
3.1	Ljudskost .....	15
3.2	Avtentičnost .....	16
3.3	Tradicija .....	17
4	Kdo je ubil slovensko ljudsko glasbo? .....	21
4.1	Težave z državnim folklorizmom .....	21
4.2	Vzpon narodnozabavne glasbe .....	23
5	Teorija glasbenih revivalizmov .....	26
5.1	Revival kot premiki .....	30
5.2	Revival ljudskih godb kot kulturna produkcija .....	31
5.3	Revival kot vzpostavitev participatornih glasbenih praks .....	35
5.4	Revival v času globalizacije .....	37
6	Pogledi na folk revival v Sloveniji .....	42
6.1	Intervjuji .....	43
6.1.1	Intervju – Marino Kranjac .....	43
6.1.2	Intervju – Gregor Volk .....	45
6.1.3	Intervju – Tomaž Rauch .....	47
6.1.4	Intervju – Boštjan Gombač .....	50
7	Razprava .....	51
8	Sklep .....	56
9	Literatura .....	59
	Priloga A: Prepis intervjuja z Boštjanom Gombačem .....	63
	Priloga B: Prepis intervjuja z Gregorjem Volkom .....	64
	Priloga C: Prepis intervjuja z Marinom Kranjcem .....	67
	Priloga D: Prepis intervjuja z Tomažem Rauchom .....	69

# 1 Uvod

Ideja za nastanek pričujočega dela se je razvila na podlagi mojega glasbenega udejstvovanja. Več let se namreč ukvarjam z igranjem predvsem irske tradicionalne glasbe in tudi drugih žanrov. Kljub moji ljubezni do veliko različnih oblik ljudske glasbe, pa se, razen redkih izjem, nikoli nisem lotil (vsaj javnega) igranja slovenske ljudske glasbe. To dejstvo me skeli že praktično od začetka mojega glasbenega udejstvovanja. Motiv za to nalogo je torej bil, da bi čim bolj raziskal, v kakšnem stanju je trenutno slovenska ljudska glasba in kaj se dogaja z vpeljevanjem te glasbe v sodobne prostore, proces, za katerega se je uveljavil izraz »folk revival«<sup>1</sup>. Na podlagi izbrskanega želim v prihodnosti tudi sam poustvarjati ljudsko glasbo iz slovenskega ozemlja. Moja pozicija je torej nekje med položajem izvajalca in strokovnjaka (Ronström 2014, 47–48)<sup>2</sup>.

Seveda se s to željo nisem znašel v vakumu, daleč od tega, da bi bil edini, ki ima gorečo željo po obujanju nekega pozabljenega, izgubljenega, mogoče celo mrtvega dela tradicije. Pomembno vprašanje je torej, zakaj sem se, tako kot veliko drugih pred mano, s to željo znašel tukaj in zdaj. V nalogi sami se ne bom toliko ukvarjal z glasbo samo, se pravi glasbo kot delom in proizvodom. Bolj me bodo zanimale kulturne, družbene, tehnološke, ideološke, ekonomske, itd. okoliščine, za vznik revitaliziranih glasbenih praks v današnjem svetu. Kot pravi Ronström (1996, 18), je revival »samo deloma o tem, 'kaj je nekoč bilo', je o tem, 'kaj je' in 'kaj še prihaja'. ... V osnovi je revival proces tradicionalizacije, ki poteka v sedanjosti, da ustvari simbolične vezi s preteklostjo zaradi potreb prihodnosti.«

Oprelitev besede revival lahko najdemo v Slovarju novejšega besedja slovenskega jezika: »ponovitev, oživitev, ponovni razmah česa« (Bizjak Končar in drugi 2012). Folk revival pa je družbeno gibanje s ciljem obnoviti in ohraniti glasbeno tradicijo, za katero se dozdeva, da izginja ali je popolnoma odrinjena v preteklost (Livingston 1999). Vznik oživljanja neke

---

<sup>1</sup> Tako v znanstveni rabi kot tudi v medijih se je na tujem in doma uveljavila sintagma folk revival (Juvančič 2002, 32), zato jo je smotrno pustiti termin v izvorni obliki. Na mestih, kjer to ni mogoče, se mu skušam približati s poslovenjenim izrazi, kot so revitalizacija, oživljanje, preporod, več o tem v nadaljevanju.

<sup>2</sup> Ronström deli akterje v danem ljudskoglasbenem sistemu v tri skupine, »izvajalce« (v angl. doers), »strokovnjake« (v angl. knowers) in »tržnike« (v angl. marketers). Več o koristnosti tega pristopa v nadaljevanju.

glasbene tradicije skoraj vedno motivira nezadovoljstvo s sedanostjo in želja po uvajanju sprememb (Hill in Bithell 2014, 3).

Menim, da je »folk revival« fenomen v Sloveniji še premalo raziskan in se mu predvsem iz strani folkloristike, etnomuzikologije in tudi sociologije glasbe posveča premalo pozornosti, nekaj pa je vendarle že bilo napisano in povedano.

Magistrsko delo bo sestavljeno iz dveh delov – teoretičnega ter empiričnega. V teoretičnem delu bom predstavil zgodovino ljudske glasbe in folk revival gibanja, tako v evropskem kot v slovenskem kontekstu. Obdelal bom najpomembnejše pojme s pomočjo analize primarne in sekundarne literature in virov (monografije, zborniki, strokovni članki). Nalogo bom nadaljeval s teoretsko obravnavo glasbenih »revivalizmov«. V empiričnem delu pa bom s pomočjo raziskave poskušal ovrednotiti folk revival gibanje v Sloveniji od začetka pa do danes. Uporabil bom kvalitativno metodo polstrukturiran intervju. Vzorec moje raziskave so štiri intervjuvanci, ki so ali pa so bili del slovenske revival zgodbe. S pričujočo nalogo želim pridobiti informacije in vpogled v življenje začetnikov in tudi današnjih nosilcev gibanja, spoznati njihove poglede na temeljne pomenske koncepte in družbene okoliščine, v katerih nastaja in se ohranja revival.

Tako se bo moje raziskovalno vprašanje glasilo: Na kakšen način se je v Sloveniji pojavil folk revival in kako ga razumemo danes? Zanimalo me bo torej, kako so in tudi danes revival ljudske glasbe dojemajo nekateri najvidnejši predstavniki.

Revival sam je zelo problematičen koncept, vendar pa se nam ravno skozi prizmo »revivalizmov« pokažejo določene napetosti in dihotomije. Zato bom najprej, po zgodovinskem pregledu pojava, revival slovenske ljudske glasbe obravnaval kot pomemben kulturni proces za vzpostavljanje pomenov (na področju ljudske glasbe se namreč lomi veliko za dano kulturo pomembnih pojmov, kot so ljudskost, dediščina, tradicija, narodnost, avtentičnost, legitimnost) in kot način za sprožanje družbeno kulturnih sprememb. Zanimalo me bo torej, kako proces oživljanja tradicije vodi v transformacije, kako se rešujejo napetosti

med ohranjanjem dediščine in inovacijami in pa kako se vzpostavlja avtentičnost ter kako se z njo manipulira (Hill in Bithell 2014, 8).

Na revival ljudske glasbe bom nadalje pogledal skozi različne teoretske perspektive, kot na kulturno produkcijo (Ronström 2014), kar nujno vključuje pogled na akterje, ki so vpleteni v dano produkcijo; kot na participatorno glasbeno prakso, torej nas bodo zanimali konteksti, kjer se lahko pripadniki gibanja pridružijo glasbenemu ustvarjanju; ter kot na proces globalizacije. Sledil bo empirični del, v katerem bom pridobljene podatke analiziral skozi predstavljene teoretične okvirje.



## 2 Kratka zgodovina ljudske glasbe

Preden se lotimo samega oživljanja, moramo najprej ugotoviti, koga ali kaj sploh oživljamo, v našem primeru slovensko ljudsko glasbo, za katero se pa večkrat uporabljajo različni termini, kot so ljudska, tradicijska, tradicionalna, folklorna, folk, narodna in izročilna glasba. Ti pojmi velikokrat označujejo isto stvar, vendar je treba pri rabi biti pozoren, saj v različnih kontekstih lahko pomenijo različno stvar<sup>3</sup>. V Sloveniji je najbolj uveljavljen izraz ljudska glasba, zato ga uporabljamo tudi v tej nalogi.

V nalogi nas zanima razvoj koncepta ljudske glasbe in ne ljudska glasba kot taka. Pogled v Slovenski etnološki leksikon ljudsko glasbo opredeljuje kot glasbo, ki živi in se ohranja kot izraz duhovnih potreb pretežno nižjih podeželskih in mestnih družbenih plasti in večinoma nastaja kot stvaritev glasbene tradicije ter se razvija preko ustnega izročila. Navezuje se na tradicionalne kulturne sestavine in se razlikuje od visoke, umetne in popularne glasbe (Baš 2007, 294). Ljudska glasba se torej vzpostavlja v nasprotju z visoko, umetno glasbo in ima neke svoje lastnosti, ki so vezane na nižje, neizobražene plasti prebivalstva, recimo ustno prenašanje nasproti pisnemu/notnemu prenašanju. Tako opredeljevanje je seveda problematično, saj ljudsko glasbo razume kot ustno tradicijo, ki je geografsko, socialno in lingvistično pogojena, na kateri tehnološke inovacije in stiki z ne-ljudskimi glasbenimi ter kulturnimi praksami sicer puščajo določene sledove, vendar je pa ne spremenijo korenito. To je problematično ne le z vidika preučevanja sodobnih kontekstov, ampak se tudi v preteklosti ljudska glasba ni podrejala tem pravilom (Juvančič 2002, 10). Da bi razumeli ta pogled na ljudsko glasbo, se moramo vrniti k prvim korakom pri raziskovanju le te, ki ga je spodbudila ideja o neomadeževanem duhu ljudske kulture, ki naj bi postala tudi temelj narodove integritete (Juvančič 2002, 11–12).

To idejo so že v začetku 18. stoletja zagovarjali pripadniki angleške meščanske intelektualne elite. Za začetnika folkloristike in s tem znanstvenega in teoretskega raziskovanja ljudske

---

<sup>3</sup> V angleškem jeziku je tako pomembno razlikovati med »folk« in »traditional«, pri čemer se folk nanaša na tip glasbe, ki se je uveljavil v angleškem in ameriškem tipu »folk revival«, traditional pa za irsko in škotsko glasbo, kjer je bila glasbena dediščina na podeželju bolj prisotna. V slovenščino bi folk lahko prevedli kot ljudska, vendar pa ljudska glasbe ne pomeni »folk glasbe«, kot se je razvila v Angliji, ampak je bližje besedi »traditional«. Pri prevajanju je torej potrebna posebna pozornost in poznavanje konteksta posamezne glasbene dediščine.

glasbe<sup>4</sup> pa v Evropi velja Johann Gottfried Herder, prihajal je iz vrst gibanja za ljudsko pesem, romantične *Sturm und Drang*, ki je konec 18. stoletja v času romantike utemeljil »volkgeist«, to je prepričanje, da ljudska glasba in običaji, še posebej pa ljudska pesem zaradi prisotnosti jezika predstavljajo »duh naroda«. Prav tako je ta pogled predstavljal način upora proti silam modernizacije. Njegova močno razširjena propaganda o pomenu ljudske pesmi za obstoj naroda še vedno vpliva na pomen ljudske glasbe po celem svetu (Hill in Bithell 2014, 21).

Ta ideologija pa je v Evropi v 19. sprožila množično zbiranje ljudski pesmi na terenu, kar je posledično vodilo v izdajo v številnih zbirkah<sup>5</sup>, saj so raziskovalci želeli ohraniti in spodbuditi to »bistvo naroda«. To zbiranje je potekalo pod vplivom nacionalističnih agend, zato so se folkloristi, etnomuzikologi in amaterski zbiratelji osredotočali predvsem na zbiranje materiala, za katerega so smatrali, da je »pristen« in starodaven ter se izogibali zbiranju gradiva, ki bi bilo lahko okuženo s tujimi ali modernimi vplivi (Hill in Bithell 2014, 6). V Sloveniji sta take zbirke najprej nabrala Stanko Vraz in Emil Korytko, kot del večjega zelo ambicioznega etnografskega načrta, da bi prikazala bogastvo narodne kulture v celoti (Gradišnik 2010, 129).

Vpliv takega pogleda na ljudsko glasbo vidimo tudi domala v vsaki zbirki slovenskih ljudskih pesmi, Janko Glazer tako v uvodu ene izmed teh zapiše: »in nedvomno je: med pričami naše preteklosti, ki so ostale žive in soohranjajo to, kar naj daje individualnost naši kulturi, gre vsekakor častno mesto – ljudski glasbi« (v Merhar 1961). Ta pogled na ljudsko glasbo še zmeraj ideološko močno vpliva na raziskovanje in razumevanje le te, predvsem v folkloristiki. »Kulturni nacionalizem, utemeljen v Herderjevih in Rousseaujevih idejah, je na Slovenskem ustvaril temeljno izhodišče za oblikovanje folkloristične misli« (Klobčar 2014, 87).

Raziskovanje ljudske glasbe in etnografsko terensko delo je dobilo vnovičen zagon po izumu snemalne naprave – fonografu. Raziskovalci so tako lahko ne samo zapisovali to, kar so slišali in skušali skozi besede bralcem razložiti, kako ta glasba zveni, ampak tudi posneli točno to,

---

<sup>4</sup> Seveda so se z ljudsko glasbo misleci ukvarjali že prej, tako o njej pišeta recimo Rousseau in Montaigne.

<sup>5</sup> Med bolj znane sodi v Angliji izdana zbirka 305 pesmi na 2500 straneh »The English and Scottish Popular Ballads«, ki jih je zbral Francis James Child.

kar so slišali<sup>6</sup>. Ti zbiratelji in akademiki pa so imeli izredno vplivno vlogo pri selektivni identifikaciji glasbe kot ljudske, selektivnem ocenjevanju določenih oblik glasbenega udejstvovanja na podlagi njihove estetike in agende, selektivnem določanju kriterijev za avtentičnost in selektivnem kanoniziranju ter promociji glasbe za obče širjenje in izobraževanje.

Institucionalno terensko raziskovanje slovenske folklorne (pesmi, instrumentalna glasba, glasbila in plesi) se je na slovenskem ozemlju začelo razmeroma pozno, šele leta 1934<sup>7</sup>, ko je bil na pobudo Franceta Marolta ustanovljen Folklorni inštitut<sup>8</sup>. Inštitut je bil ustanovljen z namenom sestaviti čim bolj popolno zbirko slovenske folklorne z zapisovanjem in snemanjem folklornega gradiva. Maroltov prispevek k raziskovanju in popisu slovenske ljudske glasbe ter plesa je nedvoumen in zagotovo velik.

Vendar je bilo njegovo delo vse bolj deležno kritik. Z ustanovitvijo Folklornega inštituta je namreč postala očitna folklorizacija slovenske ljudske glasbe in plesa. Do česar je predvsem zelo kritična Katarina Juvančič, ki kaže, da je Marolt z dvomljivim ločevanjem med pristnim in nepristnim izročilom zožil folkloro na njene domnevno mitološke korenine in tako premogel k eni od neštetihih reinkarnacij potvorjenega mita o avtentičnosti, ki se še danes zelo aktivno reproducira v okviru folklorih skupin. »Folklorizacija je bila prvo ter daleč najobsežnejše dejanje angažiranega oživljanja duhovnih manifestacij ljudske kulture s povsem konkretnimi cilji in učinki, zato je za raziskovanje sodobnih stilskih preobrazb ljudske zvočnosti, ki se je takšnemu izumetničenju odrekla, še kako pomembna« (Juvančič 2002, 52). Prav tako pa se je izkazalo, da je kompozicije zborovskih pesmi preoblikoval na tak način, da so se bolj skladale z njegovo vizijo avtentične slovenske ljudske glasbe (Arko Klemenc 2004). Folklorističen način ohranjanje glasbene dediščine je na področju Slovenije tako postal prevladujoč.

---

<sup>6</sup> Čeprav tudi sami posnetki niso neproblematični, kar nazorno pokaže Drago Kunej (Kunej 2000) in (Kunej 2001).

<sup>7</sup> Seveda je zanimanje za ljudsko glasbo obstajalo že prej. Tako se je v čitalnicah spodbujalo zborovsko petje in komponiranje ljudskih pesmi v aranžmaje, saj so jih razumeli kot izraz slovenske narodne kulture (Arko Klemenc 2004, 47–48)

<sup>8</sup> Pozneje preimenovan v Glasbenonarodopisni inštitut.

## 2.1 Obrat od folklore

Prva vidna odstopanja od upravljanja s tradicijo s strani nacionalnih institucij in folklore opazimo naprej v 70. letih prejšnjega stoletja<sup>9</sup>, vendar pa za prvi pravi poizkus revival godbe po zgledu skupin iz Zahodne Evrope v 60. in 70. v Sloveniji lahko štejemo skupino Istranova<sup>10</sup>, ki jo je vodil Dario Marušič. V glasbi Istranove lahko slišimo vplive jazza in pa tudi drugih evropskih tradicij, kot sta angleška in bretonska. S tem so glasbo reaktualizirali in jo pripravili za sodobno poslušalstvo. Kot je v intervjuju povedal član skupine Franco Juri: »Mislim, da je bila »subverzivnost« Istranove predvsem v tem, da se je ukvarjala z ljudskim izročilom mimo folklore in še bolj mimo emocionalne govorice« (v Juvančič 2013). Prav v času Istranove »so se meščani začeli dejavno zanimati za godbo, ki se je na podeželju tu in tam še ohranila kljub naletu novih časov« (Muršič 1993/94).

Juvančič (2002, 65) pa izpostavlja še eno pomembno lastnost revivalistične prakse, ki se je pokazala pri stiku starejše generacije pevcev in godcev. Člani Istranove so namreč večkrat po vaseh prirejali brezplačne koncerte, na katerih so igrali skupaj z vaškimi godci. »S tem so informatorjem osvežili njihov glasbeni spomin, jim ponudili priložnost aktivne participacije, hkrati pa so si na ta način tudi sami ustvarjali vedno bogatejši repertoar, ki so ga lahko pozneje obdelovali po lastnih aranžmajskih zamislih« (prav tam). Participativna narava revivalov je tudi ena izmed ključnih lastnosti, ki jih izpostavlja Livingston (2014), več o tem v nadaljevanju.

---

<sup>9</sup> Omenimo recimo delovanje Mire Omerzel v triu Terlep in skupinah Trutamora Slovenica ter Truta.

<sup>10</sup> Skupina Istranova je nastala leta 1980. Jedro skupine Istranova so sestavljali Dario Marušič, Franco Juri, Luciano Kleva in Vanda Škrk. Velikost skupine se je stalno spreminjala. Neredni člani so bili Vlado Batista, Aurelio Juri, Marino Kranjac, Srdjan Kumar, Nevio Miklavčič, Stevo Pahek in Aldo Vidmar. Zasedba je vzbudila veliko zanimanja, ker je bila prva glasbena skupina v Sloveniji in takratni Jugoslaviji, ki je ljudsko glasbo igrala po vzgledu folk-revivala, ter vpletala nove glasbene vzorce in glasbila v kombinaciji z ljudskimi. Idejni vodja skupine je bil Dario Marušič, ki je na podlagi svojih etnomuzikoloških raziskav pisal priredbe. Leta 1980 je skupina izdala LP ploščo "Istranova", leta 1986 pa še LP ploščo "Ča to šuška, ča to gre". Istranova je izpostavljala in izražala večkulturnost istrskega polotoka (Kranjac 2014a). »Pomen njenega delovanja je še v tem, da je spodbujala in vplivala na domače pesnike, pisatelje, skladatelje in druge umetnike, da so v svoje ustvarjanje na veliko vpletali istrsko tematiko. Delovati je prenehala leta 1988« (prav tam).

Istranovi so potem konec osemdesetih in čez devetdeseta sledile še ostale zasedbe, ki so zmeraj bolj odpirale prostor za ponovno interpretacijo ljudske glasbe in se bolj ali manj uspešno izmikale primežu romantične ideologije o ljudski glasbi. Tako so nastale zasedbe, kot so Trinajsto prase, Tolovaj Mataj<sup>11</sup>, Katice<sup>12</sup>, po prelomu stoletja pa Jararaja, Vruja<sup>13</sup>, tudi TerraFolk so v svojem eklektičnem izboru »glasb sveta« zagodli kako vižo iz slovenskega prostora. Kot najvidnejši zastopniki modernizacije slovenske ljudske glasbe pa so se po prestopu v novo tisočletje uveljavili Katalena, o kateri bomo več govorili v poglavju Revival v času globalizacije.

Zanemariti pa ne smemo tudi vloge, ki sta v tem času opravila festivala, kot sta blejska Okarina in ljubljanska Druga godba (oba sta še zmeraj aktualna). Od konca 80. let prejšnjega stoletja sta »tako s samimi koncerti, na katerih so se v dobrem desetletju zvrstila skorajda vsa imena današnjega “slovenskega folka”, kot (slednji) tudi z izdajo avdio kaset in zgoščenk z novodobno ljudsko vsebino, izjemno dejavno vplivala na dogajanje na slovenski revitalizirani ljudskoglasbeni sceni« (Muršič 1993/94). Prav na Drugi godbi so je uveljavila »prva prava folk-revival skupina« Trinajsto prase<sup>14</sup> (prav tam).

V tem premiku iz folklornih okvirjev v druge sfere vidimo, da je polje ljudske glasbe polno nasprotujočih si pojmov in konceptov, ki bijejo boj za opredeljevanje same vede. Že od samega začetka njenega preučevanja se ji pripisuje nevarnost takojšnjega izumrtja in da ji bije

---

<sup>11</sup> Skipino Tolovaj Mataj so leta 1994 ustanovili že znani glasbeniki: Roman Ravnič (vodja), Marino Kranjac in Dario Marušič. Izvajali so pesmi in predvsem plesne viže celotnega slovenskega kulturnega prostora. Skupino zaznamujeta dve obdobji: zgodnje, z ustanovitelji in Jernejem Pečakom, in kasnejše, ko sta skupino leta 1999 zapustila Kranjac in Marušič, pridruži pa se jim Peter Kus. Njihov glasbeni prvenec z naslovom “Stari grehi, nova sramota” iz leta 1996 so kritiki ocenili kot do takrat najboljši preporodniški izdelek. Skupina je leta 2003 izdala še zgoščenko “Stare in bradate”. Skupina od okrog leta 2008 ni več aktivna (Kranjac 2014b).

<sup>12</sup> Katice so ženska pevska skupina, ki izhaja iz Akademске folklorne skupine France Marolt. Samostojno so začele delovati leta 1993. Večkrat prepevajo ljudske pesmi obrobni pokrajin slovenskega etničnega prostora. Poleg ljudskega petja se rade podajajo v pop in sodobnejše izvedbe ljudskih pesmi. Sodelovale so tudi popularnimi glasbeniki, kot so Vlado Kreslin, Magnifico, Zoran Predin, TerraFolk, sodelovale so tudi z Dariom Marušičem, skupino Tolovaj Mataj in drugimi.

<sup>13</sup> Vruja je skupina, ki nadaljuje tradicijo glasbenih skupin iz slovenske Istre, kot je bila Istranova. Skupina je bila ustanovljena leta 2001. Člani pa so aktivni tudi na pedagoškem področju, saj izvajajo predavanja, glasbene in plesne delavnice (Kus 2011, 47)

<sup>14</sup> Skupina Trinajsto prase je nastala malo pred razpadom Istranove, in sicer leta 1987. Ustanovni člani so bili Roman Ravnič, Tomaž Rauch in Karlo Ahačič. Igrali so se rekonstrukcije izvedb, predvsem plesnih viž slovenskih pokrajin in zveneli na tradicionalen način. Izdali so dve glasbeni kaseti, in sicer leta 1990 “Live in Ljubljana” in leta 1991 “Trinajsto prase”. Njihovo delovanje je bilo kratko, saj so razpadli leta 1993 (Kranjac 2014a). Po razpadu je Roman Ravnič soustanovil skupino Tolovaj Mataj, Tomaž Rauh se je preselil v skupino Marko banda.

zadnja ura. Ravno zato je revival mesto, na katerem se najbolj izpostavijo dihotomije med ljudskim – umetnim, urbanim – ruralnim, avtentičnim – izumetničenim ... Na eni strani imamo tako branitelje pristne folklorne ljudske glasbe, na drugi pa se pojavljajo tisti, »ki verjamejo, da je ljudska zvočnost zmožna (pre)živeti tudi brez ideoloških implikacij in mysticizma, jo lahko prepoznamo kot funkcionalno glasbo najširših slojev, ki temelji na tradiciji (ali jo nadaljuje) in zunanjih vplivih. Ima izrazito prilagoditveno vlogo v boju za preživetje in se prenaša (bolj ali manj) po posluhu godcev, kar omogoča odprtost nenehni improvizaciji in variiranju« (Juvančič 2002, 27). Ne moremo zanemariti vpliva obeh strani, včasih se te napetosti pokažejo znotraj samih izvajalcev, ki tako v različnih situacijah prevzemajo različne vloge.

### 3 Terminološke zagate

Vsakršno razmišljanje o ljudski glasbi in preporodih le te je nujno vezano tudi v diskurz, v katerega je vpeta ljudska glasba. Že v prejšnjem poglavju smo videli, da je raziskovanje ljudske glasbe prepleteno s problematičnimi in ideološkimi pojmi ter dihotomijami, zato se bomo v tem poglavju lotili najbolj perečih, to so pojmi tradicija, ljudskost in avtentičnost.

#### 3.1 Ljudskost

Pojem ljudske glasbe, v nasprotju s tradicionalno, našo pozornost usmerja na družbeni vidik glasbe, torej na nosilce glasbene prakse, kar se pa seveda izkaže za tvegano početje. Težave imamo takoj, ko skušamo ljudsko zvesti na ruralnost, nižji sloj, na vernakularno kulturo (Juvančič 2002, 26). Težave pri definiranju ljudskega dobro pokaže Leydi, ki se nasloni na Albera Ciresa: »... tradicionalni pojem 'ljudstva', na katerega so se tako dolgo sklicevali demologi, nikakor ne more zagotoviti znanstvene enovitosti predmeta raziskav in discipline, ki se z njim ukvarja« (v Leydi 1995, 188). S težavami so se srečali že francoski enciklopedisti, ki so zapisali pod geslom Ljudstvo: »Ljudstvo: kolektivno ime, ki ga je težko opredeliti, saj ima glede na kraj in čas ter naravo oblasti različen pomen« (v Leydi 1995, 189).

Težave z opredeljevanjem ljudskega se torej ob težavi definicije postavljajo predvsem v nasprotju najprej umetnemu, pozneje pa tudi popularnemu. V tem primeru pa se hitro srečamo s težavo, »da se selekcija tega, kar ostane v kategoriji ljudskega, in tistega, kar naj ostane zunaj, izrodi v prefinjeni kulturni imperializem: simbolno nasilje, ki ga občuti tudi fenomen« (Leydi 1995, 189).

Razumljivo je torej, da se sodobni preučevalec ljudske glasbe, Philip V. Bohlman (1988), izogne strogemu definiranju ljudske glasbe, saj take definicije niso nikoli medkulturno veljavne, prav tako pa se »dinamična narava ljudske glasbe zoperstavlja definiciji«. Bohlman tako raje posveča pozornost vlogi posameznega glasbenika in celotni skupnosti, prepletanju oralne in pisne tradicije, ter prepletanju vokalne in instrumentalne glasbe. Posebno pozornost pa nameni tudi inovaciji, adaptaciji in redefiniciji.

### 3.2 Avtentičnost

Na nobeni točki se v diskurzu o ljudski glasbi ne lomijo mnenja, kot v diskusiji o avtentičnosti. Nalepka »avtentičen« izraža trojni pomen: pristen, avtoritativen in zaslužen naše pozornosti. Uspešno in prepričljivo upravljanje s to oznako ima tako potencial, da dodeli moč in legitimnost dejanjem. Proces vzpostavljanja avtentičnosti se začne z zelo selektivno in subjektivno identifikacijo določenih delov ali vidikov kulture v glasbenem delovanju. Temu pa sledi odločitev, da se morajo ti vidiki in deli ohranjati, s tem pa tudi potrdi njihova vrednost (Hill in Bithell 2014, 20).

Največkrat gre pri operiranju s konceptom avtentičnosti za avtentičnost nekega teksta. »Misliti, da je določeni komad na nek način 'avtentičen' ali celo arhetipski, pomeni obravnavati ga kot tekst v najožjem pomenu besede, to pomeni, izolirati ga od izvajanja in tradicije« (Bohlman 1988, 17). Izvedba je torej avtentična, v kolikor ustreza izvorni izvedbi, torej izvedbi v nekem določenem času in prostoru, saj težko predvidevamo, da je bila glasba pred tem statična. Muršič zato kar sklene: »prav vsaka glasba je avtentična. Ni zlagane »neavtentične« glasbe. Vsaka glasba ima namreč svoj kontekst, torej nosilce in odjemalce. O neavtentičnosti in izumetničenosti glasbe je pravzaprav mogoče govoriti samo skozi estetsko optiko, ki pa je vedno optika preferenčne pozicije« (Muršič 2000b, 117). Preferenčna pozicija pa je seveda pozicija tistih, ki imajo moč. Četudi vidimo, da je avtentičnost smiselno uporabljati le kot estetsko kategorijo, pa še zmeraj zavezama osrednjo vlogo, ko govorimo o preporodnih gibanjih. Avtentičnost se uporablja predvsem za legitimacijo glasbenih praks. Zato morajo revivalisti ustvariti svoj koncept avtentičnosti, ki se zoperstavi že uveljavljenemu folklorističnemu dojemanju avtentičnosti, kar je ključno, saj le tako lahko ti novi ustvarjalci pridobijo sprejetje in spoštovanje do njih in njihove glasbe.

Tako je proti koncu prejšnjega stoletja postal kreativni proces bolj pomemben pri določanju avtentičnosti, kar je še posebej značilno za glasbene preporode na zahodu. Opazimo lahko premik iz avtentičnosti teksta v avtentičnost procesa (Hill in Bithell 2014, 23). Prenesen poudarek na cenjenje glasbenega procesa dovoljuje večjo stopnjo individualnosti, umetniške svobode in inovacije (prav tam). Če je poudarek avtentičnosti na tekstu, potem lahko revivalistična nagnjenja k inovaciji in kreativnosti nekateri dojemajo kot manj tradicionalne in



čiste. Po drugi strani pa, če se strmenje k inovacijam podvrže nekaterim kriterijem, lahko nove interpretacije ljudske glasbe dojemamo kot enako tradicionalne in avtentične, kot zveste replikacije zgodovinskih tekstov. Ob avtentičnosti teksta in procesa pa bi lahko govorili tudi o avtentičnosti konteksta, kar bi nas na podlagi ideje o ljudski glasbi, ki je vseprisotna v kmečkem življenju, torej ob delu, porokah, proslavah, spet zapeljalo v to, da je v Sloveniji, kar se tiče ljudskosti, najbolj avtentična narodnozabavna glasba, več o tem v nadaljevanju.

Ronström razume avtentičnost kot ključni del produkcije, saj gibanju pripne občutek resnice, dejanskosti in čustvenega učinka. Avtentičnost strukturira načine, kako je revival produciran, razširjen in potrošen. Da torej ne pademo v past dihotomije pravilno – narobe, ki je velikokrat osrednja tema pri razumevanju avtentičnosti, lahko na avtentičnost gledamo kot na način »uokvirjanja«<sup>15</sup>. Tako avtentičnost lahko razumemo kot vzpostavljanje načinov razumevanja in »upomenjanja«. S tem je povezana tudi legitimacija, kot pravi Ronström, da nadzor nad avtentičnostjo pomeni tudi nadzor nad preteklostjo kot tudi nad prihodnostjo. (Ronström 2014, 46). Opazimo lahko več vrst avtentičnosti. Prva je avtentičnost producenta, ki se ocenjuje po tem, kako dobro se izdelek sklada z nameni izvajalca, kar predstavlja osnovni zahodni mit umetnika. Druga je avtentičnost proizvoda, ko se nek predmet predstavlja kot avtentičen, se ga ceni na podlagi tega, kako dobro predstavlja kategorijo, kateri pripada, oziroma kako tipičen je. To je avtentičnost velike večine ljudske umetnosti, ki se ceni na podlagi avtentičnega izvora. Tretja oblika je avtentičnost produkcije, tukaj nista v ospredju ne producent ne proizvod, ampak način, kako se stvari naredijo, torej uporaba pravih materialov, metod in orodij. Četrta pa je avtentičnost potrošnika, tukaj je važna izkušnja, okus ali izkustvo. Resnično je torej tisto, kar občutimo kot resnično. Peta je po Ronströmu avtentičnost modela ali arhetipa. Ko predmet sovpada z prototipskim modelom, ga lahko dojamemo kot bolj avtentičnega od ostalih predmetov v isti kategoriji (Ronström 2014, 46–47).

### 3.3 Tradicija

Koncept tradicije je podvržen ponavljajoči se razpravi znotraj etnomuzikologije, zgodovine, sociologije, folkloristike, itd. Tako kot na konceptu avtentičnosti, se tudi na konceptu tradicije

---

<sup>15</sup> Okvirjanje kot koncept Ervina Goffmana (v Ronström 2014)

lomijo mnenja različnih gledišč, saj gre za spolzek koncept, ki temelji na samovoljni interpretaciji in selektivnem razumevanju zgodovine. Za to nalogo je torej koristno, da si pogloblje pogledamo ta problematičen pojem.

Nekateri pogledi tradicijo dojemajo kot statičen, linearen fenomen. Predstavlja nek ostanek iz starejše predmoderne družbe. To je predvsem značilno za akademike, ki na tradicijo gledajo od zgoraj kot razmeroma anonimni element v večjem zgodovinskem sistemu (Åkesson 2006). Med te spada tudi Anthony Giddens, ki na današnje družbe gleda kot post-tradicionalne. Trdi, da so, zaradi procesov globalizacije in globaliziranih modernih institucij, tradicionalni elementi podvrženi »detradicionalizaciji«, razbiti skozi razkroj lokalne skupnosti v relikvije in navade (Giddens v Åkesson 2006). Vendar pa tradicionalnih elementov Giddens vseeno ne izenači popolnoma z dokončano, preteklo zgodovino, ki se ne spreminja. Dovoljuje tudi, da je lahko tradicija podvržena diskurzu in dialogu. Prav ta dialog s sedanostjo predstavljajo nove oblike glasbene tradicije.

Da bi se izmuznili dojetju tradicije kot tehničnemu terminu, ki služi za dodajanje legitimnosti, moramo na tradicije gledati, kot na prakse, ki so ustvarjene, izkušene, prakticirane in ustvarjene s strani nosilcev te kulture. Moje razumevanje temelji na predpostavki, da tradicije preprosto objektivno ne obstajajo »nekje v svetu« ampak so zgrajene, ustvarjene in določene. Razmerje med družbo in njeno kulturno dediščino ni naravno, ampak je simbolično. To razumevanje ne predpostavlja, da so tradicije zaradi tega manj avtentične, pomembne in veljavne. Predpostavlja samo, da avtentičnost in tradicionalnost nista lastnost objekta, niti ocena kvalitete, ampak rezultat uspešne legitimacije (Ronström 1996, 8).

Preteklost tako v pogledu revivalistov ni samo vir inspiracije, ampak predstavlja tudi vir legitimnosti. Baumann (1996, 80) v svojem modelu razloči med dvema pozicijama, ki se pojavita v nasprotju, razlikuje torej med tistimi, »ki ljudskoglasbeno tradicijo opredelijo znotraj konceptov purizma (s tendenco proti stabilizaciji ali celo regresivni ohranitvi) in sinkretizma (s tendenco ponovne iznajdbe preteklosti z emancipatornim ustvarjanjem vse do točke, ko se zlomijo lokalne in regionalne meje)«.

Tradicija pa se v obeh primerih uporablja, manipulira in občasno tudi potvori, da doda legitimnost odločitvam v sedanjosti, z namenom, da nasprotuje ustaljenim pravoverstvom, ali pa da izpodbija trditve določenih zgodovin ali tradicij. V določenih primerih lahko izvedbe revivalistov sodobno občinstvo bolj prepričajo, saj temeljijo na namišljeni zgodovini (Hill in Bithell 2014, 14). Tak pogled nas hitro spomni na Hobsbawmov koncept »izumljene tradicije«, ki ga uporabi za dekonstrukcijo ritualov sodobnih nacionalnih držav. Hobsbawm trdi, da so »tradicije«, ki izgledajo ali trdijo, da so stare, v dejanskosti nedavne po izvoru in včasih izumljene (Hobsbawm 1983, 1). Hobsbawm zagovarja tezo, da v kolikor obstajajo sklici na zgodovinsko preteklost, je posebnost »izumljenih« tradicij, da je kontinuiteta s preteklostjo v veliki meri fiktivna.

Hobsbawmov pogled je koristen, saj opozori na dodajanje novih prvin, ki se naknadno postavijo v preteklost, vendar pa tradicijo dojema kot nespremenljivo konstanto, ki vsiljuje večno ponavljanje. Bolj ohlapen je po njegovem običaj, kjer se inovacije in spremembe prepletajo s preteklimi primeri. Vendar pa moramo pri aplikaciji »izumljenih« tradicij biti previdni, saj če dojemamo tradicijo kot nespremenljivo konstanto, se nam lahko hitro zgodi, da zavržemo sicer legitimne kulturne prakse na podlagi drugačnega pogleda na zgodovino.

Podobno kot pri avtentičnosti vidimo, da tudi pri tradiciji prevladujeta dva pogleda (Baumann 1996, 80). Vendar lahko trdimo, da je glasbenim tradicijam ta dvojnost inherentna. Če pogledamo iz esencialistične (puristične) strani, vidimo glasbeno tradicijo kot tekst, kot nabor glasbenih del, kulturno dediščino ali kanon. Če pa pogledamo iz konstruktivističnega zornega kota, tradicijo obravnavamo kot simbolno konstrukcijo, ki se oblikuje na procesu sprememb in selekcije, ki jo vršimo iz sodobnega zornega kota. Tradicija v tem pogledu ni zamejen skupek sestavnih delov, ampak proces interpretacije, pripisovanja pomenov v sedanjosti z nanašanjem na preteklost (Åkesson 2006).

Na tradicijo torej lahko gledamo tako kot na objekt, kot na proces. Tako lahko predstavlja »kanon tekstov, ki dajejo kulturno identiteto pripadnikom« (Atkinson v Åkesson 2006), po drugi strani pa mora biti tudi nestabilna, da se lahko prilagodi potrebam sedanjosti. Če

gledamo na tradicijo iz emske perspektive, se ta dva pogleda z lahkoto zlijeta. Tako imajo lahko glasbeniki v določeni tradiciji odnos tako z naborom glasbe, stila in kanona, kot tudi z procesom oz. gibanjem, katerega del so, kar se pokaže kot resnično tudi na našem primeru.

## 4 Kdo je ubil slovensko ljudsko glasbo?

Da lahko nekaj oživimo, mora biti to mrtvo ali pa vsaj blizu smrti. Zato je vprašanje, kdo je ubil slovensko ljudsko glasbo, povsem na mestu. Morebiti pa je umrla naravne smrti, torej je njena smrt le rezultat modernizacije. Vsekakor pa lahko na slovenskem primeru vidimo določene specifike, ki so vodile, v vsaj navidezen<sup>16</sup>, zaton slovenskih ljudskih godb.

### 4.1 Težave z državnim folklorizmom

Prvi odgovor na vprašanje se nam skozi pisanje malodane ponuja sam. Na romantičnih idejah utemeljen državni folklorizem je sporen ne le zaradi ideološke obremenjenosti, ampak tudi konzervativnosti, ki potrošnike glasbe odvrta od aktivne uporabe, ljudsko glasbo pa zreducira na muzejski eksponat, ki ga hranimo v za to točno določenih prostorih. Katarina Juvančič (2002, 52) tako zapiše:

Zaradi pritajene ideologije, vpete v samo dejanje neavtentičnega oživljanja avtentičnosti, je pojav folklorizacije korenin v humanistiki (ter v nekaterih primerih strokovne publicistike) povečini obsojen na nemilostno kritiko, hkrati pa že dobro stoletje in pol sprošča narodna in nacionalna občutja, še posebej kadar se znajde v vlogi vzdrževalca in konservatorja slovenskega plesnega in (v manjši meri) godčevskega izročila.

Svanibor Pettan (2010) kaže, da je s strani države voden folklorizem posledica delitve na vzhodni in zahodni blok, torej na kapitalistične in komunistične države, in razlikuje med dvema tipoma, kako se je ohranjala dediščina. Glavni »vzhodni« model je temeljil na od države podprtih folklornih orkestrih, ki so imeli močno koreografirane nastope v narodnih nošah, prirejenih za odrski nastop. Model, ki ga identificira na zahodni strani, pa uvrsti pod »folk revival« gibanja, ki jih koreografije in kostumi niso zanimali, velikokrat pa cilj ni bil niti odrski nastop (Pettan 2010, 2). Kot smo pa že videli, da delitev ne drži popolnoma, saj tudi na tej strani meje med zahodnim in vzhodnim svetom najdemo še pred padcem železne zavese primere revitalizacij, ki niso plod folkloristike. Omenimo naj recimo Madžarsko, ki je imela s pomočjo plesnih hiš oz. »tanchaz-ov« zelo živo revivalistično gibanje ne samo plesa, ampak tudi glasbe (Pettan 2010, 2–5). Tanchaz gibanje pa ni bilo omejeno samo na glasbo in ples, saj je zelo pripomoglo tudi k oživitvi madžarskih dud (Szabó in Juhász 2013). Kljub

---

<sup>16</sup> Kot smo videli, slovenska ljudska glasba ni nikoli popolnoma zamrla.

temu pa je politični sistem zagotovo vplival na pristope do ljudske glasbe, ki so se razvili v tem času.

V Sloveniji se je tako vzpostavilo močno razmerje med izvajalci ljudske glasbe in raziskovalci, hierarhija tega razmerja pa se je nagibala v prid raziskovalcem. Trdimo lahko, da so raziskovalci bili in so danes še zmeraj zelo vplivni pri določanju kulturnih politik, ki zadevajo ljudskoglasbeno kulturo (Kovačič 2012, 77). Mojca Kovačič pokaže, kako se je dejavnost kulture politike na področju ljudske glasbe in plesa v Sloveniji pričela v šestdesetih letih 20. stoletja, še posebej z ustanovitvijo Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije (ZKPOS). Spodbujanje odrske reprezentacije ljudske glasbe in plesa je vključevalo tudi njeno usmerjanje v »pravilno« poustvarjanje. Še danes pa nastajajo napetosti med ustanovo, ki skrbi za folklorne dejavnosti, to je Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, in to ne samo med JSKD-jem in revivalističnimi glasbeniki, ampak tudi med JSKD-jem in amaterskimi izvajalci, ki nastopajo na prireditvah in festivalih, ki jih organizira JSKD. Kovačič navaja glasbenika, ki izrazi težavo, da igrajo sami zase. Na festivalih torej folklorne skupine igrajo drugim folklornim skupinam, medtem ko so dvorane povečini prazne (prav tam).

Najbolj se je težava pokazala v instrumentalni glasbi, ki že nekaj desetletij kaže, da, če bi se držali starih konceptov, bi edina oblika revitalizacije ljudske glasbe ostala znotraj folklornih instrumentalnih skupin (Kovačič 2012, 84). Vpliv institucionalnih meril na oblikovanje ljudskega petja pa kaže tudi Urška Sivic (Šivic 2007), ki pregleda, kako se je ljudsko petje pod vplivom selektorjev usmerjalo v »pravilno« petje. Sklene, da so srečanja umetne odrske predstavitve ljudske glasbe močno pod vplivi meril in da je to usmerjana in redigirana oblika kulture. Vprašanje, ki si ga zastavi, pa je, »ali je takšno predstavljanje ljudske glasbe res želja občinstva ali je nujnost širše, splošno naučene potrebe po ohranjanju, kar pravzaprav ustvarja institucionalizacijo ljudske glasbe, ki se je v tem okviru iz spontanega prelevila v sistematično in vnaprej dogovorjeno« (Šivic 2007, 39).

Folklorne institucije so močno pripomogle k ohranjanju glasbene dediščine in so pomemben del tega še danes, vendar so s pretiranim poudarkom na konservativnosti ljudski glasbi odvzele dinamičnost, ki jo potrebuje, da preživi. Z vztrajanjem na navidezno pristnih načinih

poustvarjanja, kot edinih avtentičnih, so se odtujile od širšega poslušalstva, čeprav to podoba v zadnjem času tudi mehčajo, morebiti tudi zaradi prisvojitve ljudske glasbe avtorjev izven folklornih krogov.

## 4.2 Vzpon narodnozabavne glasbe

Zagotovo največji slovenski glasbeni fenomen je narodnozabavna glasba (NZG), pojav katere je imel velik vpliv na slovensko ljudsko glasbo. Gre namreč za prvo množično popularno glasbeno zvrst v Sloveniji, ki je docela spremenila slovensko glasbeno krajino in je še danes najbolj poslušan žanr. Muršič (2000a, 147) ga imenuje »etno-pop«. V narodnozabavni glasbi sta se združila domačnost ljudskega izročila in nalezljiva melodičnost jazza, ki je bil uvožen iz zahoda. Seveda pa so vznik NZG spremljale ekonomske, družbene in tehnološke spremembe. NZG je potrebno razumeti v okviru industrializacije in mehanizacije proizvodnje, kar je vodilo v migracije iz vasi v mesta. Kljub alpskemu zvoku pa so bili prvi nosilci medijske promocije narodno-zabavne glasbe meščani (Juvančič 2002, 54). Šele po tem je se je popularizirala tudi na podeželju, s čimer pa so se ljudski glasbeniki sčasoma prelevili v narodnozabavne glasbenike. Skozi to gledišče lahko NZG, podobno kot folk revival, razumemo kot posrednika "med tradicijo in inovacijo, med vasjo in mestom, med preteklostjo in prihodnostjo" (Muršič 2000a: 150). Vendar pa je NZG po svoji naravi izrazilo konzervativno naravnana, saj se od prve inovacije bratov Avsenik ni bistveno predrugačila. Zato jo (Juvančič 2002, 54) vidi kot dokaz, »da konservativnost raste s preseganjem lokalnosti in približevanjem narodnemu idealu.«

Folkloristično in etnografsko raziskovanje sta se v preteklosti otepala raziskovanja narodnozabavne glasbe. Narodnozabavno glasbo so kvečjemu videli kot grožnjo »čistosti« ljudskega godčevstva, vendar se s pojavom narodnozabavnih ansamblov glasbena folkloristika ni posebej ukvarjala. Kar je s stališča tradicionalne definicije ljudske glasbe povsem nerazumljivo, saj je ravno vsakdanjost in prisotnost na družabnih dogodkih, kot so poroke, veselice, kmečka opravila, ena izmed glavnih predpisanih značilnosti ljudske glasbe. V folklorističnem kontekstu pa je bila narodnozabavna glasba ravno zaradi tega zavrnjena, »saj je močno prevzemala njeno mesto v vsakdanjem in prazničnem življenju ljudi. Pogosto je bila razumljena kot umetniško in estetsko razvrednotenje folklore, odmik od 'iskanja resnice'

in 'praznjenje duhovnosti naroda'« (Kovačič 2014, 14–15). Nezanimanje folkloristike je torej lahko razumljeno samo iz stališča tega, da komercialna naravnost narodnozabavne glasbe ni sovpadala z idejo o čisti in »nepokvarjeni« ljudski glasbi. A vendar je narodnozabavna glasba po funkciji zelo hitro prevzela mesto slovenske ljudske glasbe. Muršič trdi, da narodnozabavna glasba izpričuje družbeno resničnost sodobnega časa in v funkcijskem kontekstu nadomešča preteklo ljudsko glasbo. Tako *muzikanti* ali *posodobljeni godci* igrajo »uporabno muziko«, bodisi za plačilo ali ne, v ansamblih ali samostojno, nastopajo javno ali ob posameznih priložnostih za zaprte družbe (v Kovačič 2014, 15). Podoben pogled je v mojem intervjuju podal tudi Tomaž Rauch: »težko je reči, da tudi narodno zabavni bandi iz enega vidika niso na nek način nadaljevanje tega godčevstva takega kot pojava.«

Povedano drugače, postavila se je v kontekste, ki so bili prej značilni za slovensko ljudsko glasbo. »Neoporečni novi "ljudski" junaki, ali, bolje rečeno, člani narodnozabavnih ansamblov, na čelu z najuspešnejšim Alpskim kvintetom, ki sta ga ustanovila brata Vinko in Slavko Avsenik, in ansamblom Lojzeta Slaka, pa so postali bolj "ljudski" od ljudskih godcev« (Juvančič 2002, 55). Temu velja dodati, da se je marsikateri ljudski godec skorajda čez noč prelevil v muzikanta v narodnozabavnem ansamblu. Tomaž Rauch (v intervjuju) vidi razliko v namenu, zakaj se dela nova glasba, saj naj bi šlo za: »uveljavljanje avtorskih pravic, ko so se mediji pojavili in je bil to pravzaprav glavni motiv, da se je začelo muziko na novo delati in da naenkrat tista, ki je že obstajala, ni bila dosti zanimiva, predvsem za izvajalce.« Pri čemer sta tudi brata Avsenik izhajala iz tradicije alpskega godčevstva, naslonila sta se predvsem na polko in valček ter dodala instrumentarij zahodnih popularnih zasedb, vse skupaj povezala z besedili, ki so povelečevala narod, slovensko podeželje in življenje na vasi, za več o besedilih Bratov Avsenik glej Ferbežar (1995).

Ljudski glasbi, ki se ni zlila z narodnozabavno glasbo, je tako ostalo le še mesto znotraj institucionalnih folklor, ki pa se je z rigidnimi pravi in strmenju k »čistim« oblikam ljudske glasbe v naslednjih šestdesetih izkazala prav tako konservativna kot narodnozabavna glasba. Na svežo pozornost revivalistov je morala čakati skoraj 30 let. Prevlada narodnozabavne glasbe je tudi močno usmerjala diskusijo o avtentičnosti, saj je postala pomembna točka razlikovanja med »pristno« ljudsko glasbo in komercialno narodnozabavno tako za stroko kot za revivalistične glasbenike.





## 5 Teorija glasbenih revivalizmov

Predmet raziskovanja področja glasbenih preporodov je zelo različen, tako kot so preporodi sami. Preporodi ljudske glasbe, tradicij, umetne glasbe in glasbenih inštrumentov so se zgodili v Zahodni in Vzhodni Evropi, v Aziji in Latinski Ameriki, pravzaprav so se dogajali po celem svetu. Nekateri preporodi so postali tudi globalni fenomeni, preporod ameriške folk glasbe je izrazit primer, prav tako se po celem svetu igra irska tradicionalna glasba, primerov uspešnih preporodov je še veliko.

Glasbeni preporod v grobem predstavlja težnjo po izvajanju in promoviranju glasbe, ki se jo ceni kot staro in zgodovinsko ter se jo običajno dojema kot ogroženo in umirajočo (Hill in Bithell 2014, 3). Splošno gledano v obravnavanju preporodov najdemo večje število med seboj povezanih procesov in področij. Konceptu revitalizacije je inherentna predvsem rekontekstualizacija, bodisi namerna ali pa po spletu okoliščin (Hill in Bithell 2014, 15). Hill in Bithell nadalje kvalificirata revival kot široko definiran termin, ki zaobjema večje število povezanih procesov, v katerega vključita regeneracijo, ponovno ustvarjanje, ponovno prisvojitve, preporod<sup>17</sup>. Vsi ti termini si delijo »osnovno motivacijo, da se črpa iz in gradi na preteklosti in/ali da se izboljša nek vidik sedanjosti« (Livingston 2014, 63). Tak pristop nam omogoča, da pristopimo k tem pojavom kot med seboj povezanim.

Šivic (2006) uporablja pojem revitalizacije in revitalizacijskih gibanj kot širši pojem, ki zaobjema ostale oblike udejstvovanja v ljudski glasbi, tako vključi tudi folklorne skupine in amaterska društva, ki delujejo na področju ohranjanja ljudske glasbe. Juvančič (2002) pa revival loči od ostalih oblik ljudske glasbe v sedanjosti, sledi namreč pristopu, ki ga predstavi (Livingston 1999, 66) in pravi: »Tako v znanstveni rabi kot tudi v medijih se je na tujem in doma uveljavila sintagma folk revival, ki jo je smotrno prevajati kot družbeno gibanje, ki si prizadeva ohraniti neki glasbeni sistem, kateri zaradi določenih koristi sodobne družbe izginja ali je obsojen na izgnanstvo v preteklost.« Če gledamo na revival predvsem kot na rekontekstualizacijo, se ta dogaja vsakič, ko se pesem, viža ali ples postavita v novo okolje. V

---

<sup>17</sup> Na tem mestu uporabita veliko terminov, ki imajo predpono re-, v slovenščini vsi ti termini v angleški obliki niso ustrezne, zato jih slovenimo ali z besedno ponovno ali s predpono pre-.

drugih primerih pa je rekontekstualizacija bolj očitna in prav slednji premiki nas v pričujoči nalogi bolj zanimajo.

Če gledamo na rekontekstualizacijo v strogem pomenu, bi torej med revival lahko šteli tudi prva prizadevanja za ohranitev slovenske ljudske glasbe, po taki logiki je Marolt prvi večji slovenski revivalist. Vendar pa to ni običajno dojemanje pojma »revival«. Zato Niall MacKinnon med sabo loči revival in poustvarjanje (v angl. re-enactment). Poustvarjanje zahteva, da izstopimo iz sedanjosti, da lahko vstopimo v zagrajeno preteklost, v kateri so opuščeni sodobni estetski kriteriji. Medtem v primeru revivala vstopamo v preteklost v bolj simboličen način, ki »omogoča kontinuiteto skozi proces umetniške evolucije« (MacKinnon 1993). Prvemu primeru se torej revivalisti aktivno uprejo, saj če bi bil cilj poustvariti točno tako glasbo, kot je bila na nekem prostoru v točno določenem trenutku, bi bil rezultat takega delovanja samo muzejski eksponat. V vsakem primeru pa je dojemanje tradicije kot nekaj nepremakljivega napačno, kot smo že pokazali. Tradicija ni nikoli pri miru in da se lahko nek del nadaljuje kot zdrava, živa tradicija, se mora skladati s potrebami in težavami svojega časa (Hill in Bithell 2014, 16).

Smotrno je torej ločiti med revitalizacijo in tem, kaj predstavlja »folk revival«. Revitalizacijo torej lahko uporabljamo tudi za folkloristične prakse, saj je njihov namen vendarle bil, da bi se več ljudi ukvarjalo s poustvarjanjem ljudskih umetnosti in kljub romantični predstavi o ljudski glasbi, ki je dušila kreativnost in variacije, predstavlja *vitalizacijo* le te. Revival pa drugi strani rezultira v tem, da se ljudska oz. tradicionalna glasba uveljavi kot glasbeno področje, podobno kot jazz ali stara glasba, tem pa Mark Slobin (Slobin 1993) pravi mikroglasba, mikrokultura ali subkultura. Mikroglasbe nastanejo znotraj družb, ki so vse bolj ujete v tokovih deljene globalne kulture. Slobina zanima predvsem, kako se majhni glasbeni sistemi prilagodijo in pridobijo prostor v večjih družbenih arenah. Za mikroglasbe je tudi značilna profesionalizacija in eksperimentiranje z mejami žanra, kar se je pokazalo tudi na slovenskem primeru.

Izraz revival kot tak je resda tudi sam problematičen. Mark Slobin tako celo predlaga, da je termin preživel svojo uporabnost in bi ga morali opustiti (Slobin 1983). Vendar pa ima termin

po mojem mnenju še zmeraj uporabno vrednost, v vsakem primeru pa se mu ne moremo izogniti, saj je razmeroma razširjen. Prav tako nam daje sredstvo za identifikacijo in povezovanje glasbenih gibanj, ki si delijo nekatere lastnosti. Nadalje nam daje osnoven teoretski okvir, s katerim si lahko pomagamo pri analizi in diskusiji, kako ta gibanja potrjujejo ali pa se oddaljujejo od definirane uporabe (Livingston 2014, 63). Predvsem pa nam koncept glasbenih revivalizmov pomaga razumeti, da gre pri oživljanju glasbenih tradicij predvsem za proces.

In ker gre za proces, lahko začnemo iskati začetke in konce, lahko iščemo faze, ki si sledijo ali pa se prekrivajo. Prav tako lahko skozi proces pogledamo, kako se spreminja tradicija in obratno, kako se tradicija izraža v oživljanju, saj sta med seboj zelo povezana. Na ta način danes revival veliko etnomuzikologov tudi dojema, torej kot aktivni proces, ki ni usmerjen samo v preteklost. Tamara Livingston (1999) je predstavila model revival gibanj, ki ga sama opisuje kot »deskriptivni okvir« (prav tam, 81) in ne preskriptivno strukturo. V svoji teoriji opiše tipične elemente, ki jih najdemo v procesu revitalizacije:

1. Jedro entuziastov (»osrednji revivalisti«),
2. informatorji revivala oz. izvirni viri, ki so lahko osebe ali zgodovinski posnetki,
3. revivalistična ideologija in diskurz,
4. skupina privržencev,
5. revivalistične aktivnosti (organizacije, festivali, tekmovanja),
6. neprofitne in komercialne ustanove/trg za potrošnjo (Livingston 1999, 69).

Revival velikokrat začnejo posamezniki ali določene skupine, ki vsaj deloma stojijo izven izbrane tradicije za oživitev, ne pa kot osrednji nosilci izginjajoče kulture. Ti se naslonijo na informatorje ali tudi druge vire. Ta nova generacija izvajalcev je seveda ranljiva za napade na njihovo vlogo kot nosilce in tudi inovatorje v dani tradiciji. Obstaja veliko primerov akademikov, vladnih uradnikov in tudi samih glasbenikov v revitaliziranih gibanjih, ki sami dvomijo v legitimnost revivalistov in njihove glasbe. V odgovor se zato lahko razvije posebna ideologija in diskurz, ki legitimira delo revivalistov, ki se pozicionirajo v nasprotju do nekega dela sodobnega kulturnega mainstreama. Postavijo se na stran določenega zgodovinskega porekla in ponudijo kulturno alternativo, v kateri je legitimnost utemeljena v navezavi na avtentičnosti in zgodovinsko točnost (Livingston 1999, 66).

Pregled slovenskega revivala je pokazal, da lahko obkljukamo vse točke v »deskriptivnem okvirju«, kot ga predstavi Tamara Livingston. Jedro entuziastov lahko najdemo vse od začetka osemdesetih let (Dario Marušič, Franko Juri, Marino Kranjec), skozi devetdeseta (Tomaž Rauch, Roman Ravnič) in vse do danes (Boštjan Gombač, Janez Dovč, Gregor Volk, Matija Solce), pri tem je pomembno, da je veliko začetnikov iz osemdesetih še vedno aktivnih in sooblikujejo revivalistično gibanje.

Tudi na drugi točki lahko potrdimo veljavnost tega modela, saj so vsi uspešni revivalisti od Istranove dalje bili zelo angažirani pri iskanju navdiha pri še živečih informatorjih. Na drugi strani so spoštovanje do arhivskega gradiva pokazali elektrificirani Katalena, ki so za pripravo konceptualnega albuma Cvik cvak!, ki v celoti temelji na rezijanski ljudski glasbi, v Rezijo tudi odpotovali, niso pa tam opravljali terenskega dela. So pa v Reziji po izdaji albuma Cvik Cvak tudi nastopili, kjer so jih sprejeli z odobravanjem, kar je skupini dalo potrditev, kot je povedal kitarist skupine Boštjan Narat: »Po koncertu so nam Rezijani zelo jasno dali vedeti, da je to, kar smo naredili, prav oziroma resnično, če si že začela z ontologijo. Od te točke dalje nimam več dvoma v to, kar počnemo« (v Juvančič 2015).

To nas pripelje do tretje točke, to je revivalistična ideologija, ki osmišlja delovanje revival skupin. Pokazali smo že, kako se je v revivalističnih gibanjih spremenilo dožemanje avtentičnosti. Podobno se je zgodilo tudi v slovenskem primeru, revivalisti so se tako znašli v nasprotju s folklornimi ustanovami in drugimi strokovnjaki v bitki za razumevanje avtentičnosti. Kot bomo videli, sicer glasbeniki v Sloveniji pristajajo na avtentičnost teksta, napetost pa rešujejo s tem, da avtentičnost za ljudskost ni nujna. Več v nadaljevanju.

Pomemben teoretik glasbenih revivalizmov v zadnjih dvajsetih letih je Owe Ronström, ki revival predstavi iz treh stališč. Najprej ga postavi v okvir za teoretično obravnavo diskurzivnega premika od »tradicije« v »dediščino«. Revival vidi kot dekontekstualizacijo, kot metaforično transformacijo in premike med različnimi zgodovinskimi, geografskimi, družbenimi in kulturnimi konteksti. Pri teh premikih pa ni tako zanimivo vprašanje legitimnosti ali avtentičnosti, ampak zakaj se zgodijo in kaj razkrijejo o širših psiho-socialnih

procesih. Nadalje pa, kam vodijo v različnih povezanih novih žanrih, ki nastanejo na podlagi teh premikov. (Ronström 2014, 45).

Na revival Ronström gleda tudi kot na kulturno produkcijo. Ta pogled nam omogoča, da vidimo akterje, ki to produkcijo vodijo. Nadalje vidimo tudi načine produkcije, ki ustvarjajo imaginarije ter načine razumevanja, kako dojemati, obvladati in pristopiti k temu, kar hočemo ponovno oživeti. Trije načini razumevanja imajo posebno mesto v revival produkciji – historizacija, estetizacija in pa predvsem avtentičnost, ki smo jo že obravnavali (Ronström 2014, 46).

Zanimiv je tudi njegov pogled na proces prenosa iz enega časa ali prostora v drugega. Ronström izenači revival z prevodom, kar je uporabna perspektiva, saj prevajalec nima namena predrugačiti izvirnega beseda, a vendar je novonastali tekst redko dobesedni prevod. Da bi bralci, ki jim je tekst namenjen, razumeli vsebino, mora prevajalec nujno tekst vsaj do neke stopnje reinterpretirati, seveda s pomočjo znanja, ki ga ima o kulturnem kontekstu, v katerem bo tekst sprejet. V tej luči je zanimivo tudi nadaljevanje gibanja. Ronström izpostavi tudi pomen širjenja (učenja novih glasbenikov, pridobivanje poslušalcev) za uspeh revival gibanja. Prva generacija revivalistov se po navadi uči pri virih »na terenu«, naslednje generacije pa že večkrat povzemajo glasbo po revivalistih. Teren je sicer lahko odličen vir zgledov, ti godci pa niso nujno tudi najboljši učitelji in prevajalci.

## **5.1 Revival kot premiki**

Eden izmed načinov, kako lahko zaobjamemo fenomen glasbenega revivala, je, da ga razumemo kot premik med različnimi zgodovinskimi, geografskimi, družbenimi in kulturnimi konteksti. Prav tako je tudi lahko premik med individualnim in kolektivnim, privatnim in javnim, neformalnim in formalnim. V veliko pogledih so premiki za revival osrednjega pomena. Veliko ljudskoglasbenih premikov v zahodnem svetu očitno temelji na premiku iz preteklosti v sedanost, ampak se obenem implicitno zgodijo tudi družbeni in prostorski premiki, premiki od kmetov in delavcev v izobražen srednji razred, in pa premik iz lokalnega v regionalno, nacionalno ali globalno (Ronström 2014).

Kako je lahko revivalistični premik prostorski, se lepo pokaže (Kearney 2007) na primeru Irske. Irski diskurz o tradicionalni glasbi je bil vedno močno prežet z geografskimi resonancami. »Irska tradicionalna glasba je običajno veljala kot sestavni del ruralne kulture na irskem« (Kearney 2007, 2). Dolgo je podobno veljalo tudi za slovensko ljudsko glasbo. Ta geografski premik v urbano pa opazi tudi Bohlman (1988, 67), ki trdi, da geografska osnova ljudske glasbe ni izginila, ampak je »migrirala iz ruralnih v urbane modele, od preprostih v kompleksne okoliščine.« Vendar pa Kearney pokaže še, da ta tok ni enosmeren, ter da se po tem, ko se ljudska glasba v mestu udomači in revitalizira, vpliva nazaj na podeželje.

Tak prostorski premik lahko opazimo tudi na slovenskem primeru, predvsem z uveljavitvijo festivala Druga Godba: »prav v tem je pomen Druge godbe: ne toliko v tem, da bi na svoje odre privabljala (pre)redke tradicionalne (ljudske) godce, ampak v tem, da je mestnemu občinstvu v okviru druge (torej prezrte, a ustvarjalno še kako pomembne) godbe prinesla te glasbene prakse dobesedno pred nos« (Muršič 1993/94, 10). Če so Istranova še svoje aktivnosti in nastope osredotočili po Istri, pa so Trinajsto prase svoje ime ustvarili prav v Ljubljani. Razumevanje revivala kot premik v bistvu kaže na pomen dekontekstualizacije. Pri premiku se namreč ta kulturna praksa prenese iz enega konteksta v drugega. Da pa se premik zgodi, mora nekdo to kulturno prakso dejansko premakniti, tako nam ta pogled usmerja pozornost k vršilcem tega premika oziroma udeležencem v gibanju, kot so producenti, agenti, prav tako pa izpostavlja vrednote in motive.

## **5.2 Revival ljudskih godb kot kulturna produkcija**

Kot že rečeno Ronström (2014) predstavi ljudsko-glasbene revivalizme kot kulturno produkcijo, v kateri identificira tri tipične pozicije akterjev, ki so povezane z njihovimi motivi in cilji. Najbolj očitni akterji so glasbeniki. Njihov glavni motiv je preprosto ustvarjanje glasbe. Ronström (2014, 47) jih imenuje »izvajalci«<sup>18</sup>. Tipičnemu izvajalcu predstavljata kvaliteta in avtentičnost vrednoti, ki sta zakoreninjeni v samem ustvarjanju glasbe in izkušnjah, ki se razvijejo iz tega ustvarjanja. Drugemu tipu akterjev pa ni toliko važno

---

<sup>18</sup> V angleščini »doers«.

ustvarjanje, ampak védenje o tej glasbi. Imenuje jih »strokovnjaki«<sup>19</sup>. Cilj, ki ga zasleduje tipičen strokovnjak, je tem boljše razumevanje in poznavanje glasbe. Strokovnjak vidi kvaliteto in avtentičnost v obvladovanju znanja, običajno v okvirih znanstvenih postopkov. Tretjemu tipu akterjev pa je glavni motiv distribucija, promocija in prodaja proizvodov, ki jih ustvarijo tako izvajalci kot strokovnjaki. Ta tip akterja vključuje producente, managerje, učitelje, prodajalce in podjetnike različnih vrst. Ronström jih imenuje »tržniki«<sup>20</sup>. Za tržnike je cilj običajno dvig prepoznavnosti, širjenje idej, privabiti občinstvo ali zaslužiti denar. Pri tem je treba opozoriti, da so ti tipični položaji analitični in ne vloge, zato lahko ista oseba zaseda več položajev naenkrat, odvisno od konteksta analize.

Skupaj ti položaji predstavljajo analitičen model, ki ga lahko uporabimo kot sredstvo za razkritje procesov, ki vodijo v spremembe v nadzoru in moči upravljanja z izraznimi oblikami, ki so v središču glasbenega polja (Ronström 2014, 47). Predvsem so pomembni premiki težišča med različnimi tipi akterjev. Sam koncept »ljudske glasbe«, ki je bil ustvarjen ob koncu 18. Stoletja, je nastal na pobudo strokovnjakov, vsebina pa je nastajala skozi dolgo trajajoče pogajanje med strokovnjaki in izvajalci. Do konca 19. stoletja je ljudska glasba v večini evropskih držav postala institucionalizirana in zamrznjena v državni simbol, kot taka je preživela do 70. let prejšnjega stoletja (glej poglavje Kratka zgodovina ljudske glasbe), ko je nova generacija glasbenikov sprožila obsežno revivalistično gibanje. Ti izvajalci so uporabljali gradivo, ki so ga zbrali strokovnjaki in ga tudi širili v skladu svojo vizijo. Tako so se izvajalci opremili z novimi orodji, obenem pa so strokovnjaki izgubili monopol na estetskimi ocenami in definicijami osrednjih konceptov. Mladi revivalisti so ljudsko glasbo premaknili iz urbanih salonov in narodnih manifestacij v majhne klube, plesne hiše in velika zborovanja na prostem. Rezultat tega je bil, da se je v veliko državah pojavilo več ljudskih glasbenikov kot kadarkoli do zdaj. To pa je imelo še eno posledico, to je vzpon novega tipa akterja, ki je bil do te točke skorajda neopazen na področju ljudske glasbe, to so na primer glasbeni producenti, managerji in organizatorji festivalov. Več kot je bilo izvajalcev, večji je bil trg, in večji, kot je bil trg, več je bilo tržnikov, ki so hitro prevzeli medijske kanale, ki so osrednji za promocijo glasbenega polja (povzeto po Ronström 2014, 46–49).

---

<sup>19</sup> V angleščini »knowers«.

<sup>20</sup> V angleščini »marketers«.



Pogledi in cilji tržnikov so bili hitro v konfliktu, tako z obstoječimi izvajalci kot tudi s strokovnjaki. To se je poznalo tudi v novem žanrskem razcepu, na eni strani je še vedno ostala oznaka »ljudska glasba«, na drugi pa se je zmeraj bolj hibridna oblika ljudske glasbe poimenovala v »glasbe sveta«<sup>21</sup>, ki je bila drugačna od že revitaliziranih oblik ljudske glasbe. »Ni dvoma, da je samo imenovanje »world music« nastalo zaradi komercialnih razlogov in da se je uveljavilo kot oznaka tega, kar je v ploščarnah obstajalo že dalj časa. Prodajalci so že zdavnaj rezervirali poseben prostor za glasbe z različnih koncev sveta skupaj s ponudbo posodobljene glasbene tradicije« (Muršič 2000b, 112).

Ronströmovo dojemanje ljudskoglasbenega oživljanja kot kulturne produkcije pade na zelo plodna tla, ko pogledamo zgodovino raziskovanja, izvajanja in trženja ljudske glasbe v Sloveniji. Razvoj dogodkov, kot ga predstavi, brez težav prenesemo tudi na slovenski primer, s to razliko, da je časovno potek dogodkov zamakanjem. Tako je tudi na slovenskem etničnem ozemlju najprej prevladoval princip strokovnjakov, ki pa se je dokončno izoblikoval v 30. letih prejšnjega stoletja, ko je bil ustanovljen Folklorni inštitut, položaj strokovnjakov se je še okrepil z vlogo Glasbenonarodopisnega inštituta.

Tak položaj je prevladoval do 80. let, ko so se pojavile prve revivalistične težnje, najizrazitejše ponazorjene v skupini Istranova, vendar pa ta premik ni bil tako močan kot na primeru Zahodne Evrope in ZDA. Tako je bilo težišče še zmeraj blizu strokovnjakom. Komaj skozi devetdeseta leta in v začetku 21. stoletja je to težišče s pomočjo skupin, kot so Trinajsto prase, Tolovaj Mataja, Vruja, Jararaja, počasi polzelo proti izvajalcem. Redki so primeri slovenskih ljudskih godb, ki bi se pa uvrstile proti kategoriji »glasbe sveta«<sup>22</sup>, najbolj se približa zasedba Katalena, ki je ljudsko glasbo bistveno predrugačila in s tem postala verjetno najbolj odmeven »etno« izdelek na slovenskem prizorišču. Pomemben je tudi projekt, ki ga je sprožil harmonikaš Janez Dovč<sup>23</sup>, Sounds of Slovenia, ki naj bi bila »Slovenska ljudska glasba v modernih in živih aranžmajih«.

---

<sup>21</sup> V angleščini »World music«

<sup>22</sup> Na tem mestu velja omeniti, da so v Sloveniji aktivne zasedbe, ki to glasbe sveta igrajo, vendar pa le redko katere temeljijo na slovenskem izročilu, saj jih večina navdih za svoje ustvarjanje najde drugje.

<sup>23</sup> Janez Dovč je harmonikar in multiinstrumentalist, ki je sodeloval v skupinah Terrafolk in Jararaja. Danes ga poznamo predvsem kot glasbenika in skladatelja, ki sodeluje s številnimi solisti (Boštjan Gombač, Anja Bukovec, Bilbi, Rudi Bučar ...), orkestri (Orkester Slovenske filharmonije, Simfonični orkester RTVS) in ustvarjalci najrazličnejših studijskih in odskih projektov. Poleg zgoraj naštetega pa svoj "prosti čas", kot pravi

Pomanjkanje izdelkov v tej kategoriji kaže na pomanjkanje akterjev v tretji skupini akterjev, ki jih predstavi Röstrom, potrebnih za dinamičen in aktiven revival. V tej luči lahko za razmeroma slabo zastopanost slovenske ljudske glasbe med občim poslušalstvom – v edini raziskavi o potrošnji glasbe v Sloveniji, ki jo je v decembru 2001 opravil Inštitut za civilizacijo in kulturo (Kralj Bervar 2002)<sup>24</sup>, se je kot poslušalce kategorije »etno« opredelilo le 1,8 %<sup>25</sup> – iščemo v pomanjkanju promocijske infrastrukture in kadrov, ki bi revival in glasbo promovirali, torej tržnikov. Projekt Sounds of Slovenia se predstavlja kot »multimedijski projekt namenjen promociji Slovenije«, vendar predstavlja bolj izjemo kot pravilo. Kompilacija Sounds of Slovenija je izšla pri založbi Celinka, ki jo prav tako vodi Janez Dovč. To je trenutno edina neodvisna založba, ki ima v svoji zbirki več avtorjev, ki oživljajo ljudsko izročilo. Sicer pa za izdajo glasbe dediščinskega tipa skrbita ZKP RTV Slovenija in pa GNI SAZU, ki sta razumljivo bolj konzervativna. Tako bi bilo v prihodnje smiselno napore usmeriti v iskanje glasbenih producentov, managerjev in organizatorjev festivalov. V trenutnem stanju največkrat izvajalci prevzemajo dvojno vlogo in se tako podajo tudi v vlogo tržnikov. Dober primer je že omenjeni Janez Dovč, kot organizator festivala se je izkazal še en harmonikaš Matija Solce, ki organizira festivale Etno Histeria in Plavajoči grad, sedaj povezana festivala, ki pritegneta ljudske godce iz celega sveta.

Zagotovo pa je še prostor za akterje, ki bi bolj izključno zasedali prostor tržnikov. Seveda pa ne zagovarjamo, da bi ta tip akterjev prevzel popolni nadzor nad interpretacijo avtentičnosti in estetike. Zagovarjamo, da morajo biti te kategorije izpogajane skozi komunikacijo med vsemi tremi tipi. Prevlada tržne logike pri produkciji »glasbe sveta« lahko vodi tudi v izkoriščanje marginaliziranih družbenih skupin, kot na to opozori Muršič (2000b). Pozornost je treba nameniti tudi nevarnosti komodifikacije proizvodov, ki jih ustvarijo strokovnjaki in izvajalci.

Na vrhuncu slovenskega folk rivala ob koncu 90. let prejšnjega stoletja in začetku novega tisočletja sta veliko vlogo tržnikov imela festivala Druga godba in Okarina, ki pa sta to vlogo

---

sam, namenja vodenju glasbene založbe Celinka, ki jo je zaradi slabih razmer v slovenskem založniškem svetu ustanovil pred nekaj leti (Kus 2011, 64).

<sup>24</sup> Dejstvo, da je bila raziskava opravljena skoraj 15 let nazaj, kaže na potrebo po raziskovanju potrošnje glasbe v Sloveniji.

<sup>25</sup> Za primerjavo, najbolj poslušana je narodnozabavna glasba s 36,6 %.

izgubila, vsaj sodeč po programih nastopajočih v letu 2015. Od slovenskih revival skupin je nastopila samo Katalena, ki je že uveljavljena skupina, saj obstaja 13 let. Vrzel skuša zapolniti festival Godi Bodi, ki pa se po obiskanosti ne more primerjati z zgoraj omenjenima. Mogoče je slovenskemu folk revival gibanju enostavno zmanjkalo sape in se mlade skupine, ki bi nadaljevale revivalistično tradicijo ne pojavljajo več.

To kaže predvsem na neuspeh prenosa znanja na nove generacije v gibanju in novačenju novih pripadnikov, za kar naj bi v Sloveniji skrbelo Kulturno etnomuzikološko društvo Folk Slovenija, ki je nastalo na pobudo nekaterih revivalistov (med njimi je bil recimo Roman Ravnič). Med cilje si je društvo med ostalimi namreč zadalo tudi »razvoj, kvalitativno in kvantitativno rast izvajalcev ljudske glasbe« in »večja prepoznavnost etnomuzikoloških izvajalcev in ljudske glasbe nasploh« (2010). Do društva je kritična tudi Katarina Juvančič, ki društvu očita, da se je od vzora revivalov iz tujine umaknilo s tem, da ni bilo ustanovljeno v domeni alternativne, celo opozicijske kulture, kar je na splošno značilnost folk revivalov (glej Livingston 1999)

Največja hiba, ki tare takšne institucije folk revivalov, je v njihovi trdokopitnosti, natančneje, v oblikovanju in izboru kodeksov izvajanja in predstavljanja izročila; preinterpretaciji in raztapljanju natančno določenih načinov, pomenov ter praks sedanjosti in preteklosti – torej, v selektivnem procesu tradicije, ki podpira druge elemente dominantne kulture, ali pa jim vsaj ne nasprotuje (Juvančič 2002, 78)

### **5.3 Revival kot vzpostavitev participatornih glasbenih praks**

Proces komodifikacije nujno vključuje snemanje in studijsko umetnost, to pa ni glavna značilnost revivalističnih gibanj. Večini gibanj namreč glavno obliko delovanja predstavljata prezentacijska in participatorna polja. V to lahko vključimo odrske nastope, tekmovanja, plesne skupine, prav tako pa participatorne jam sessione, delavnice, tečaje in tabore. Prav pedagoška komponenta zmeraj vključuje participatorno ustvarjanje glasbe kot prizadevanje revivalističnih gibanj (Livingston 2014, 67).

Livingston (2014) razlog za razširjenost glasbenih revivalističnih gibanj vidi priložnostih, ki jih tako gibanje ponuja, da zapolnijo osnovne družbene in posameznikove potrebe po participaciji, ki jih drugi kulturni svet ne more ponuditi. Med temi potrebami izpostavi željo po pomenov polni družbeni interakciji, ki pa ni obtežena z verbalno komunikacijo, željo po osebnem kreativnem izpolnjevanju in potrebo po občutku zgodovinske povezanosti in temeljih. Gibanja, ki imajo močno participatorno komponento so še posebej privlačna, kar vodi v širitev glasbenega udejstvovanja in ima potencial, da traja več desetletij, če ne še več.

Tudi na primeru slovenskih revival praks lahko opazimo ob prezentacijski komponenti tudi participativno komponento. Kot že omenjeno je močno participativno vlogo imela že prva prava slovenska godba Istranova, ki je v svoje ustvarjanje vpeljevala svoje informatorje.

Tudi sam se že več let udeležujem jam sessionov imenovanih Celični Etno jam, ki potekajo vsak torek po koncertih z naslovom Glasbeno srečanje Sozvočja sveta. Ta srečanja, ki jih organizira KUD Sestava, sicer niso namenjena igranju slovenske ljudske glasbe, ampak se tam prepletajo vplivi iz celotnega sveta<sup>26</sup>, ki pa večkrat zajema tudi slovenske ljudske pesmi. V tem kontekstu dobijo popolnoma drugačno podobo, saj kombinacija inštrumentov in glasov, ki so na sessionu, ni skorajda nikoli ista. Prav tako pa v Celici v organizaciji KUD Sestava ter Kulturnega in etnomuzikološkega društva Folk Slovenija potekajo delavnice ljudskega petja Zapijmo skupaj, ki jih vodi Katarina Šetinc, ki izrazito poudarja participativno komponento, saj za sodelovanje »pevske predznanje ni potrebno«<sup>27</sup>. Vendar pa žal vseeno ne vidimo večjega števila mlajših zasedb, ki bi dediščini tega prostora dala nov zagon.

Močno komponento participativnosti pa ima tudi eden izmed pomembnejših revival festivalov v Sloveniji, ki ga organizira Matija Solce, Etno Histeria, ki se je v zadnjih letih združil s festivalom Plavajoči grad. Za ta festival je značilno, da ima veliko manjših »odrov«<sup>28</sup>, ki

---

<sup>26</sup> Igrale so se viže in pesmi iz tako različnih krajev in žanrov, kot so makedonska ljudska, indijska glasba, ameriški blues, irska tradicionalna glasba in pa seveda tudi slovenska.

<sup>27</sup> Iz opisa dogodka na spletni strani Hostla Celica.

<sup>28</sup> Odri so v narekovajih, saj v večini primerov ne gre za odre, ampak preprosto prostore določene za nastopanje.

bodisi imajo ali nimajo ozvočenja, če je že prisotno, je manjše narave. Po končanih nastopih se glasbeniki družijo do zgodnjih jutranjih ur in spontano ustvarjajo glasbo na jam sessionih.

Firth (Frith 2002, 40–41) take pojave v revivalističnih gibanjih opiše kot rituale. Ti »folk rituali« pa potekajo predvsem na dveh lokacijah, to so folk klubi in festivali. Folk festival opiše čas in prostor (običajno na prostem), v katerem se vrednote folk glasbe – spajanje umetnosti in življenja – lahko podoživijo. Iz tega tudi izvirajo konvencije, ki opredeljujejo folk festivale. Nastopajoči so tako obvezani k druženju po in pred svojim nastopom z obiskovalci, velikokrat pa tudi vodijo delavnice. Vsak obiskovalec ima možnost, da nastopi tudi sam, neformalno na prizorišču. S tem povezana je tudi organizacija, ki ne preferira velikih odrov, ampak so bolj verjetno »organizirani okrog velikega števila malih odrov, kot pa enega velikega spektakla, ni /.../ zaodrja, v katerem bi se nastopajoči pripravljali« (Frith 2002, 41). Te besede brez težav uporabimo za opis festivala Plavajoči grad. Kar je še bolj zanimivo pri tem festivalu je, da se vsi nastopajoči iz celega sveta udeležujejo festivala brez honorarja. To kaže na pomen, ki ga imajo osrednje revivalisti oziroma »goreče duše« (Livingston 1999), kot je v Sloveniji trenutno Matija Solce. Georgina Boyes opazi, kako festivali obiskovalcem omogočajo, da »živijo revival stil življenja za en dan« (v Frith 2002, 41).

#### **5.4 Revival v času globalizacije**

Kakršnekoli kulturne produkcije, pa naj bo še tako zasidrana v nekem lokalnem okolju, ne moremo razumeti, brez da bi razumeli njeno umeščenost v globalne strukture. Da živimo v času globalizacije, je skorajda postalo že kliše (Held in drugi 1999, 1). Vendar pa ideja o globalizaciji izraža dejstvo, da se svet hitro s pomočjo ekonomskih in tehnoloških sil oblikuje v deljen družbeni prostor, v katerem imajo lahko dogodki na eni strani zemeljske oble vidne posledice na življenjske možnosti posameznikov in skupnosti na drugi strani (prav tam). V dobi intenzivnega in trajnega toka ljudi, kapitala, tehnologij in idej, ko identifikacijo z »nacionalnim« počasi izpodriva identifikacija z »evropskim«, sta postali lokalno in regionalno, nacionalno in globalno zelo sorodni »globalnosti« med seboj povezanih razmerij (Bauman 2011 v Juvančič 2005, 210).

To pomeni, da se mora na nacionalni, regionalni in lokalni ravni avtentičnost »naših« glasbenih tradicij in ostalih označevalcev kulturne identifikacije znova spogajati in vzpostaviti (Juvančič 2005, 210). Pojem »globalizacija« lahko opredelimo kot:

proces (ali skupek procesov), ki poosebljajo transformacijo v prostorski organizaciji družbenih razmerij in transakcij, ... ki ustvarjajo transkontinentalne ali medregijske tokove in mreže dejavnosti, interakcije ter izraze moči (Held in dr. 2003 v Sweers 2014, 466).

Taka definicija je uporabna, saj se lahko izognemo diskusiji za in proti, ki velikokrat spremlja diskurz o globalizaciji. Prav tako ga lahko umestimo v kulturološke študije na področju folk revivala v globalnem kontekstu. Held in dr. (v Sweers 2014, 467) zagovarjajo tezo, da smo danes priča gosti globalizaciji,<sup>29</sup> za katero so značilni ekstenzivnost, zelo hitra komunikacija in vznik sil homogenizacije. To pa obenem spremlja visoka gostota inovativnih in transformativnih dogodkov.

Kot smo že videli, so drugo polovico 20. stoletja zaznamovali vzniki najprej akustičnih, pozneje tudi električnih revival gibanj. Ti so popeljali prej ustno prenešen ali pa zapisan material ljudske glasbe v moderen, urban in ves bolj mediatiziran in digitaliziran kontekst. Tako je na gibanji na Irskem in Škotskem v 50. in 60. letih prejšnjega stoletja zelo vplival ameriški folk revival iz 50. let, ki so ga sprožila delavska gibanja, kot je People's Song (ustanovljen 1945) in so ga nadaljevali glasbeniki, kot je Woody Guthrie (Sweers 2014, 467).

Robinson in sodelavci (v Mlinar in Postrak 1991, 1368) so odkrili, da glasbeno odzivnost na zahodno kulturno prevlado vidimo v treh značilnih fazah:

1. začetno obdobje, v katerem mednarodno popularno glasbo enostavno prevzemajo;
2. obdobje, v katerem lokalni glasbeniki pretežno le posnemajo zahodne stile, s tem da je mogoče pesem napisana v njihovem domačem jeziku in

---

<sup>29</sup> V nasprotju s tanko globalizacijo, ki je bila značilna za obdobja pred 16. stoletjem, saj so obstajale povezave med različnimi del sveta, vendar te niso imele tako močnega vpliva, kot ga ima globalizacija danes. Po tem obdobju pa smo priča vse bolj gosti globalizaciji.

3. ustvarjalna, tretja faza, ko si lokalni skladatelji in izvajalci prizadevajo, da bi kombinirali lastne glasbene (večkrat ljudske kot pa elitne) tradicije z zahodnimi glasovi in oblikami v izvirne glasbene tvorbe. Na podlagi te tretje faze so raziskovalci prišli do optimističnega pogleda na prihodnost v tem smislu, da je pred nami obdobje kompozicije oz. »parcipativne informacijske družbe«

V prvo fazo lahko uvrščamo na primer Tomaža Domicelja in Bogdano Herman, ki sta že v 60. prepevala in na kitaro igrala skladbe Boba Dylana in Joan Baez. Druga vmesna faza se je v Sloveniji izkazala kot zelo kreativna, saj je rodila slovensko kantavtorstvo, ki je ponudilo veliko znanih imen: Tomaž Domicelj, Aleksander Mežek, Tomaž Pengov, Bojan Drobež, Peter Meze, Edi Štefančič itd.

V tretji fazi pa so ob vzgledih folk revivala ameriški glasbeniki in zasedbe začeli navdih za svoje ustvarjanje iskati tudi v domačem izročilu. Omenimo naj tržiško zasedbo Sedmina, ki je sicer igrala avtorsko glasbo, ampak je zvenela zelo ljudsko.

Globalizacijski vpliv na ljudskoglasbeno ustvarjanje v države vzhodnega bloka in tudi Jugoslavijo sicer v tem času ni imel tako močnega vpliva, saj je v ljudski glasbi prevladoval model folklore, vodene s strani države (Pettan 2010). Sicer se so pojavila tudi gibanja, ki so se udeleževala izven teh okvirjev in se zgledovala po gibanjih na zahodu, kot je na primer urbano gibanje plesnih hiš – *tanchaz* na Madžarskem (Szabó in Juhász 2013). V slovenskem prostoru pa so v 80. letih ustvarjali že omenjeni Istranova, ki so se zgledovali po angleškem in bretonskem gibanju. A vendar je za večino post-socialističnih držav značilno, da so učinki goste globalizacije postali popolnoma očitni šele s spremembo družbenega sistema, ko so se na vzhodu pojavile prve elektrificirane folk revival skupine (Sweers 2014, 468).

Na zahodu se je namreč v tem času pojavila še ena glasbena inovacija – elektrificiran folk revival. Glasbeniki, ki so bili prej izključno akustični, so v roke prijeli električne inštrumente, najbolj je seveda poznan primer Boba Dylana. Ta vpliv je do naših glasbenikov prišel razmeroma pozno (prav tam). V Sloveniji smo bili tako priča kar nekaj bendom, ki so jadrili

med pop-rokom in ljudsko glasbo, kot so na primer Orleki in Kontrabant, prav tako pa lahko sem štejemo tudi spogledovanje z ljudsko glasbo Vlada Kreslina.

Prvo zasedbo po vzgledu angleških električnih revival skupin, kot sta Steeleye Span in Fairport Convention, pa smo dobili šele po vstopu v novo tisočletje, ko je s svojim ustvarjanjem pričela skupina Katalena. Element »zahodnjačenja« je jasno viden v očitni rabi električnih instrumentov, bobnarskega seta, uporabi zvočnih efektov in tujih stilov igranja (Sweers 2014, 468), Boštjan Gombač tako recimo igra na kositrno piščal (v angl. tin whistle) s stilom, ki je očitno navdahnjen z irskim stilom igranja. Na prvi pogled bi torej lahko trdili, da vidimo močan učinek homogenizacije. Hitro bi lahko zapadli v napačno sklepanje, da bodo lokalne kulture izgubile ostanke svoje tradicije v sodobnem svetu zahodnega oz. ameriškega mainstreama, vendar pa bolj natančna analiza sociokulturnega in zgodovinskega ozadja teh produktov razkrije kompleksnejšo sliko (prav tam, 470).

Očitno je, da so električne folk fuzije prispevale k zelo kompleksni sliki v razvoju revival gibanj v času sodobne goste globalizacije. Tako te glasbene oblike niso nujno rezultat popularizacije ali komercializacije, kot se velikokrat zgodi v primeru »glasb sveta«, ampak so lahko rezultat popolnoma drugih procesov. Vznik elektrificiranih folk fuzij lahko v tej luči »vidimo kot globok izraz sodobnega globalizacijskega procesa« (Sweers 2014, 471).

Na ta novi glasbeni izraz pa lahko pogledamo iz treh perspektiv (Held in dr. v Sweers 2014, 473–477). Prva je *skeptična perspektiva*, ta enači globalizacijo s homogenizacijo, ki pa jo razumljivo interpretira negativno. Iz te perspektive lokalne tradicije izginjajo zaradi globalnega homogenizacijskega procesa. Zagovorniki te perspektive gledajo na revitalizacijo kot na odgovor nevarnostim globalizacije. Zagovarjajo akustične prakse, ki so velikokrat v navezavi z diskurzom, ki je orientiran na avtentičnost. Sweers (2014, 473) meni, da je ta perspektiva predvsem značilna za etnomuzikologijo oziroma folklorne vede v Vzhodni Evropi. Osnovna kritika te perspektive je, da lahko hitro vodi v muzejsko ozračje. Primere te perspektive pa najdemo tudi med revivalisti, tako Roman Ravnič zagovarja stališče, da:



če ti neki ljudski temi spremeniš ritem – v nek rokerski ritem, iz njenega primarnega ritma, to se mi ne zdi fer. Ampak ker je pač to ljudska glasba, ki ni zaščitená pod avtorskimi pravi, tu lahko dela, kdor hoče, karkoli hoče (Pezdir v Juvančič in drugi 2005).

Druga je *hiperglobalna perspektiva*, ki razume globalizacijo predvsem iz ekonomske perspektive. Povezani homogenizacijski procesi so videni kot pozitivni, saj vodijo v povezan globalni svet z globalnimi ekonomskimi in družbenimi strukturami, od katerih pa imajo lahko tudi revival gibanja korist. V tem pogledu globaliziran svet, predvsem s pomočjo interneta in družabnih omrežij omogoča dostop do svetovnih, predvsem pa zahodnih trgov, ki so osrednji trgi fuzijske glasbe. V tem pogledu se sodobni komunikacijski tokovi interpretirajo kot osrednji način za obstoj in preživetje manjših založb v manjših državah, ki imajo razmeroma male trge. Edini primer prakse, ki si želi izkoristiti te koristi globalizacije, je projekt Sounds of Slovenia pod založbo Celinka. Projekt je že v ideji namenjen promociji slovenske folk revival glasbe v tujini, zato ima na spletni strani in drugih medijskih kanalih opise tako v slovenščini in angleščini. Žal pa več praks, ki hotele izkoristiti priložnosti globalizacije, v Sloveniji ne najdemo. Tako smo spet pri težavi, ki smo jo že izpostavili, to je da revival gibanju v Sloveniji manjka trženjske komponente (glej poglavje Revival ljudskih godb kot kulturna produkcija).

Tretja perspektiva na vpliv globalizacije na revival gibanja pa je *transformalistična perspektiva*, ki trdi, da so sodobni vzorci globalizacije še brez precedensa, tako kot so moderne smeri razvoja so tudi glasbeni rezultati v »postrevival« strukturah. Transformalisti tako dojemajo zmeraj bolj goste globalne povezave kot osnovo za razvoj novih glasbenih struktur, v našem primeru skozi revival. Ta perspektiva se neposredno nanaša na vprašanje elektrificiranih revival pojavov. Revivalist, ki zavzema ta položaj, lahko sodeluje v kompleksni mreži glasbenih kultur, v kateri je navidezno dominantna zahodna popularna glasba le en element izmed mnogih, ki ni nujno destruktiven, ampak lahko vodi v nove kreativne oblike. Taka glasba je tudi veliko bolj dostopna izven meja domače države. Če se vrnemo na primer skupine Katalena, jim je verjetno prav ta pogled na globalizacijo med drugim omogočil nastop v New Yorku.

## 6 Pogledi na folk revival v Sloveniji

V prejšnjih poglavjih smo že občasno primerjali različne teorije s slovenskim primerom. Odgovorimo torej najprej na osnovno vprašanje, ali lahko govorimo v primeru Slovenije o folk revivalu. Zagotovo smo lahko zasledili lastnosti in znake, ki so tipični za obravnavana gibanja, če sledimo okvirju kot ga predstavi Livingston (1999), tako da lahko odgovorimo pritrdilno. Skupine entuziastov, kot prve sestavine, ni bilo težko identificirati. V empiričnem delu magistrske naloge bomo podrobneje pogledali, kako se je v Sloveniji pojavil folk revival in kakšen odnos imajo do bistvenih problemov nekateri glavni »entuziasti«. Za ta namen sem uporabil kvalitativno metodo raziskovanja – polstrukturiranih intervjujev, kar mi je omogočalo, da od intervjuvancev pridobim odgovore o istih temah in problemih, vseeno pa mi je dopuščalo dovolj svobode pri vrstnem redu vprašanj in tudi možnost poglobljenih vprašanj, ki so izven okvirnih.

Sogovornike sem pridobil z namenskim vzorčenjem (Neuman 2006, 222), tako sem izbral specifične primere s posebnim namenom. Namensko vzorčenje uporabimo za posebne situacije, primeri so izbrani s specifičnim namenom, izbrani primeri so unikatni in še posebej informativni. Raziskovalec lahko uporabi namensko vzorčenje pri izbiri pripadnikov težko dosegljivih ali specializiranih populacij (prav tam). Za specializirano populacijo gre tudi v našem primeru, saj je obravnavana glasbena scena razmeroma majhna, še manjše pa je število akterjev. Zato smo uporabili tudi manjši vzorec, ki je predvsem uporaben za analitične, induktivne, eksploratorne raziskave (Crouch in McKenzie 2006). Seveda so bili sogovorniki izbrani iz prej identificirane skupine entuziastov, med katerimi pa so vseeno pomembne razlike. Želel sem pridobiti različne generacije glasbenikov iz različnih zasedb, ki so bili ali pa so še udeleženi v dogajanju, ki bi mu lahko pripisali lastnosti revivala. Kandidate sem pridobil na podlagi poznanstev in pridobljenih kontaktnih podatkov, saj so posamezniki med seboj povezani.

Intervjuval sem štiri pomembne posameznike, ki so na tak ali drugačen način zaznamovali folk revival v Sloveniji. Prvi je bil Boštjan Gombač, ki je poznan predvsem po aktualnem igranju v zasedbi Katalena. Drugi je bil Gregor Volk, ki ga poznamo po delovanju v družinski

zasedbi Volk Folk. Tretji je bil Marino Kranjac, ki je igral z Istranovo, trenutno pa je vodja zasedbe Vruja. Četrta pa je bil Tomaž Rauch, ki je bil ustanovni član zasedbe Trinajsto Prase, trenutno pa je aktiven v zasedbi Marko Banda in kot proučevalec ljudske glasbe. Vsi kontaktirani kandidati so bili pripravljene sodelovati.

Skozi delo smo že omenjali nekatera mnenja naših intervjuvancev, sedaj pa bomo bolj natančno pogledali njihove poglede, kako dojemajo pojme, ki smo jih obravnavali v teoretskem delu.

## **6.1 Intervjuji**

### **6.1.1 Intervju – Marino Kranjac**

Marino Kranjac je eden izmed pionirjev folk revival ustvarjanja v Sloveniji, znan je predvsem po izvajanju in prirejanju istrske ljudske glasbe, od koder tudi prihaja. Aktivno se z igranjem ljudske glasbe ter raziskovanjem glasbil in plesa ukvarja od leta 1986, ko se je pridružil skupini Istranova. Po razpadu Istranove je v začetku devetdesetih ustanovil godčevsko skupino Piščaci (1990–1993). Bil je tudi med ustanovitelji skupine Tolovaj Mataj, ki jo je zapustil leta 1999. Od začetka novega tisočletja pa do danes je vodja slovenske istrske folk skupine Vruje. Ob odrskem glasbenem ustvarjanju pa je aktiven tudi kot voditelj delavnic o istrskih glasbilih, vižah ter petju in plesu.

Izhaja sicer iz glasbene družine, kjer je tudi njegov oče igral istrski mih, vendar pa je za odločilen dejavnik začetka njegovega ustvarjanja označil nastanek Istranove, ko je videl njihov koncert: »Ostal sem odprtih ust, ker sem videl, da ta istrska glasba, ki sem jo zmeraj doživljal samo v tistem primarnem okolju, lahko jo malo predelaš in jo postaviš na veliki oder in koncertiraš.« Glavna motivacija za ustvarjanje mu je bila želja, da ljudsko glasbo, ki jo je poznal iz svojega okolja, postavi na oder. Avtentičnost razume kot igranje na način, s katerim so igrali godci, od katerih se je tudi sam učil igrati in jih je videl v primarnem okolju. Razlikuje med avtentičnim in prirejenim igranjem, vendar pa vseeno avtentičnost relativizira in doda: »Drugače pa itak je ravno čar ljudske glasbe, da vsak da noter svojo osebno noto. In to počnejo tudi avtentični, če rečemo, ljudski godci.« Tradicionalen način igranja poudarja

predvsem pri poučevanju, za koncerte pa pove: »ko pa igram na koncertu, na velikem odru, so to seveda priredbe in moje osebne note notri, ki pa v glavnem spoštujejo tisto osnovo, ki sem jo dobil od ljudskih godcev.« Za ljudske godce šteje predvsem glasbenike iz primarnega okolja, vendar pa vseeno doda, da je lahko sam zelo ljudski. Svoje glasbeno delovanje razume kot nadaljevanje tradicije.

Na vprašanje, če meni, da slovenska ljudska glasba izumira, odgovori, da to ni nič pretiranega, saj se to dogaja po celem svetu in je posledica globalizacije, kar se kaže v izginjanju instrumentov in zmanjševanju števila ljudskih godcev in prav tako pevcev. Izvajanje glasbe se je premaknilo v folklorne skupine, kar pa ni preprosto nadaljevanje glasbe: »Nekateri se bolj poglobijo, na primer s poslušanjem nekaterih pevcev oziroma starih posnetkov in se skušajo bolj poglobiti, nekateri pa malo bolj površno, bolj za svoje veselje. Zmeraj je treba jemati z rezervo ljudi, folklorne skupine, ki se dosti trkajo na prsi: `Mi pa to izvajamo to in to tako kot nekoč`, je zelo vprašljivo«. Tudi sam je bil tarča očitkov, da ljudske glasbe ne izvaja na pravi način, meni da je to zmeraj tako, saj vsem ne moreš ugajati, očitki so pa iz obeh strani: »Za nekatere, za tiste, ki so bolj ortodoksni, smo preveč moderni, za tiste, ki so bolj moderni, pa smo premalo moderni.« Izpostavi njegove različne projekte, ki so bolj ali manj blizu zvoku, ki se ga je naučil od godcev.

Sodelovaje v revival skupnosti razume kot širše, mednarodno in ne omejeno samo na Slovenijo. Tako je poskušal slediti revivalu na način, da je:

V svoje priredbe ne dajem nekih, vsaj zavestno ne, mogoče včasih kakšen kanček podzavestno, ne dajem nekih eksotičnih ritmov in izvajalskih praks od Afrike, Južne Amerike in tako, ali pa nekih drugih glasbenih stilov, nekaj da bi »zajazziral« ali v tem smislu. /.../ Spoštujem osnovno melodijo, tako, kot sem jo dobil, spoštujem besedilo. V kakšnih primerih kdaj rekonstruiram besedilo, če pač ne dobim kompletnega, potem rekonstruiram tudi besedilo, zato da lahko povem celotno zgodbo. Ali pa tudi melodijo, če recimo ljudski godci sami že toliko ne igrajo za ples, da več ne vedo pravega imena za določen ples in tudi ne vedo več, ne poznajo figure, ker so figure pri določenem plesu.

Svoje ustvarjanje vidi kot nasprotno mainstream kulturi in se velikokrat počuti kot neka eksotika. Z uvrščanjem svojega ustvarjanja v žanre se ne ukvarja in se mu zdi zanimivo, kako

drugi ocenjujejo in razvrščajo skupino Vruja: »mi je malo smešno, ko ljudje govorijo, da mi Vruja pa igramo res tako kot nekoč, ljudsko in tako naprej. A sploh ne poznajo, kakšne intervencije vse sem jaz ... kaj vse sem jaz počel. Tako da bi moral to demantirati, ni ravno tako.«

Želi si, da bi sodobna produkcija ljudske glasbe dobila več prostora v medijih, za katero meni, da je zelo malo prisotna. Žalosti ga, da pri nas mladi ne vidijo tradicionalne glasbe kot svoje.

### **6.1.2 Intervju – Gregor Volk**

Gregor Volk je predstavnik mlajše generacije poustvarjalcev ljudske glasbe, saj je rojen leta 1989, aktiven pa je predvsem v družinski skupini Volk Folk iz Ilirske Bistrice. Skupina izvaja glasbo, ki izhaja iz prostora med Primorsko in Notranjsko. V skupini igra skupaj s svojo sestro Nino in očetom Romeom. Sodeloval pa je tudi v drugih projektih, med drugim v projektu Sounds of Slovenia.

Vidimo, da je na njegovo ustvarjanje vplivala predvsem glasba v družini, kar izpostavi tudi sam, ta družinska tradicija pa naj bi bila že zelo stara: »In potem je zelo spontano po malem tudi mene glasba začela zanimati, tudi ljudska. Torej imam izhodišče, bilo mi je v zibelko položeno. Je pa ta družinska tradicija kar stara, so prvi zapisi tja v čas Napoleona, ko so igrali za neko zmago.« Podedovani repertoar izvaja družinska skupina Volk Folk. Vidi se kot nadaljevalca tradicije slovenske ljudske glasbe, vendar pa izpostavi dvojnost njegovega ustvarjanja: »Tudi to revival sceno in mi je zanimivo preoblikovati te pesmi, predpogoj pa je, da ji ohraniš neko bistvo, sporočilo in pa energijo. Na drugi strani sem pa tudi zelo konzervativen do vsega tega izročila, je moje poslanstvo tudi nekako igrati izvorno ljudsko glasbo.«

Za samo glasbo ne meni, da izumira, je pa mnenja, da je to glasba manjšine in to vidi kot prednost, da je butična stvar in sviri pred pretirano komercializacijo: »Se mi zdi fajn, da se z njo ukvarja malo ljudi, da jo ohranja majhna skupina, zaradi tega, ker bi se v primeru, da bi bilo to nekaj masovnega, sprevrgla v nekaj bolj populističnega, popularnega, kar si noben ne želi.« Zdi se mu pa škoda, da več ljudi ne vidi tega kot del svoje narodne identitete.

Ker gre za razmeroma majhno sceno, se je videl kot pripadnik skupnosti ljudi, ki jo zanima ljudska glasba predvsem ob začetku delovanja društva Folk Slovenija: »smo bili sami domači, en ozek krog ljudi, ki so tam sodelovali, skupaj si organizirali koncerte, neke sestanke.« Opazi pa upad delovanja skupnosti, saj je več skupin, ki so bile aktivne okrog leta 2000, tudi prenehalo delovati, še zmeraj pa pravi, da so »pripadniki ene take sekte.«

Avtentično izvajanje glasbe mu predstavlja dediščino, kot nekaj, kar se mora ohranjati, zdi se mu, da imamo tudi premalo znanja o tem in da v teku izobraževanja ni dovolj predstavljeno. Sebe zato vidi »kot nosilca tradicije, družinske, kot poustvarjalca tega izročila, ki zdaj ne nastaja več. Recimo izziv mi je to. Izziv se mi je s tem srečevati in delati te enostavne melodijice in pesmice zmeraj nove in zmeraj sveže.« Na to veže tudi koncept ljudskosti, ki mu predstavlja predvsem to, da nekdo nadaljuje družinsko tradicijo, da se vsaj sreča s tem iz prve roke. Doda, da se skuša iz te glasbe preveč narediti, ko se gre iz teh okvirjev: »ta muzika je tako »einfajh«, da bi vsi radi iz nje nekaj naredili, pa moreš vedeti, da je točno taka, kot je in da ne moreš nič narediti, to igranje z električni glasbili, in tako naprej, te muzike, jo malo razvrednoti. Čeprav tudi sam to delam, ampak to ni ljudska glasba, to nima zveze, to je pop muzika.«

Tudi on se je pri svojem delu kdaj srečal z očitkom, da česa ne izvaja na pravilen način, vendar pove, da ima tudi sam kdaj pomisleke, predvsem zaradi pomanjkanja primarnega materiala. Po drugi strani pa je to tudi prednost, saj naj bi ljudska glasba, v nasprotju z narodnozabavno promovirala individualnost:

Pač igraš tako, kot tebi paše in je to ena glasba ... fajm pri tej zvrsti je, da zelo podpira individualizem. Ne, da je tako kot pop ali narodnozabavna glasba, ki so vsi isti pa vsi posnemajo nekoga. Tukaj se trudiš biti res sam svoj, posnemati sebe, če že koga, ker drugih itak ne moreš, ker imajo tako osebni način igranja, petja.

Zanimivo, pa svojega ustvarjanja ne vidi kot nasprotnega mainstream kulturi, ampak ga vidi kot sinergijsko, da so pač vse neki podžanri: »lahko je tudi to pojmovano kot ena od glasbenih zvrsti ali podzvrsti.« Vendar pa težko izbere en pojem, ki bi pokrtil njegovo ustvarjanje, najbližje sta mu tradicionalna glasba in ljudska glasba, vendar pa izpostavi, da »v principu mi

ni pomembno, neka zelo groba delitev je smiselna in uporabna, zaradi tega, ker komuniciraš z nekimi laiki.«

Vidi sicer neko potrebo po boljši promociji glasbe, vendar pa je treba biti pri tem zelo previden. Vidi jo kot tudi kot možno turistično atrakcijo v mestih: »Bi se mi zdelo fajn, če bi tudi že zaradi turistov in tujcev, ki pridejo, da dobijo eno esenco tega tudi v mestih, ni pa to kontekst te glasbe, ni to pravo mesto.« Poudari pa, da je pomembno predvsem igranje: »Ne z oglaševanjem, plakatiranjem, z ničemer ... ampak pač z igranjem, pa da si potem oni sami o tem mnenje ustvarijo, kakršnokoli že bo.«

### **6.1.3 Intervju – Tomaž Rauch**

Tomaž Rauch je multiinstrumentalist in tudi raziskovalec zvokov posameznih akustičnih in ljudskih glasbil. Leta 1990 je diplomiral na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Delal je kot urednik za komorno glasbo na Radiu Slovenija, od leta 1992 pa je samostojni ustvarjalec na področju kulture – skladatelj, pevec in instrumentalist. Po več letih izkušenj petja v zborih in igranja v folklornih skupinah je sledilo intenzivnejše ukvarjanje z ljudsko glasbo – najprej v skupini Trinajsto prase, nato v Marko bandi, nato s skupino Črnobela muzika. Ob koncertni dejavnosti pa vodi tudi samostojne komentirane programe za šole, kjer predstavlja ljudska glasbila in viže.

Sicer je imel glasbeno otroštvo, kjer ga je zelo zanimalo, kako posamezni inštrumenti delujejo, vendar pa je za aktivno raziskovanje ljudske glasbe označil ustanovitev skupine Trinajsto prase, ki pa je delno bila tudi posledica poznavanje Istranove. Izpostavlja veliko mero spontanosti: »Jaz sem se tako čisto spontano znašel v teh zadevah, nikoli nisem kaj racionalno skušal planirati in iskati področij, kjer bi deloval, ker to pač ni moj način delovanja. Tako da se je pač samo zgodilo in sem vesel, da se je tako zgodilo.« Motivacija mu torej ni bila, da bi želel oživiti nekaj izumirajočega, saj tudi slovenske ljudske glasbe ne vidi kot take, izpostavi pa transformativno naravo ljudske glasbe: »Se pa spreminja, ker se odnos spreminja, funkcija se spreminja, stvari se jasno spreminjajo, tako kot se ljudje in sistem in vse skupaj. Tako da o izumiranju govoriti je nemogoče, tudi lahko bi rekel, da vsebinsko,

oblikovno se spreminja, seveda, koliko je to komu všeč in na kakšen način, kjer je blizu in kje, o tem bi se dalo razpravljati.« Tudi zaradi tega spreminjanja je bolj pristaš tradicionalnih oblik poustvarjanja in ne toliko bolj posodobljenih. Za slovenski primer poda pomemben dejavnik, ki močno vpliva na preoblikovanje ljudske glasbe in to je pojav narodnozabavne glasbe, saj ju po njegovem ljudje niso veliko ločevali. Razliko vidi predvsem v namenu, saj je šlo za »uveljavljanje avtorskih pravic, ko so se mediji pojavili in je bil to pravzaprav glavni motiv, da se je začelo muziko na novo delati in da naenkrat tista, ki je že obstajala, ni bila dosti zanimiva, predvsem za izvajalce.« Preprostejši ljudje in godci pa se z razliko niti niso ukvarjali, ampak bolj s tem, kaj jim je bilo všeč, saj je funkcija, sploh instrumentalne glasbe, predvsem zabava.

Sam pravi, da se z očitki o nepravilnem igranju ljudske glasbe ni srečeval, kar pripiše temu, da so se pojavili po Istranovi in pa da so vseeno bili zelo blizu neki avtentiki. Na vprašanje, kaj njemu pomeni avtentično igranje, odgovori, da je to relativna zadeva in da izraze uporablja z rezervo, vendar pa ima svoj pristop k glasbi:

Jaz si nekako postavljam določene omejitve, bi rekel fiktivno v svoji glavi, kadar izvajam stvari. To pomeni, da poskušam, kolikor se da, se držati starih načinov izvajanja, se pravi tisto, kar inštrument sam po sebi pogojuje, ne da bi poskušal kakšne vplive, ki niso iz tega prostora, sploh že iz tega, da poskušam že paziti pri vplivih iz drugih področij našega etničnega prostora, že tu je velika razlika, ker smo bili na prepihu.

Avtentičnost išče nekako v glasbi, ki je bila do pojava narodnozabavne glasbe, upoštevati pa skuša tudi druge možne vplive, kot je vpliv izobraževalnega sistema, vpliv cerkvenega zborovskega petja. Pove, da so to stvari, ki se »zdijo vredne razprave in o katerih se zdaj zadnje čase sicer že govori, včasih se pa pravzaprav ni. Malo tudi zato, ker je stroka pravzaprav malo rabila samopotrditve v primerjavi z ostalimi jugoslovanskimi tradicijami takrat, ker so bile bistveno bolj raznolike kot naše.«

Tudi za ljudske glasbenike šteje tiste, ki so ustvarjali pred pojavom narodnozabavne glasbe, kar je pa že zelo težko, saj je le ta prisotna že vsaj 60 let. »Vidi se, da še zmeraj obstajajo eni, ki so pravzaprav skozi tradicijo, bi rekel enega hišnega izročila, prišli do tega, tako da ti primerki se še najdejo, bolj so posamezni godci, kot da bi rekel skupine.« Spet pa izpostavi, da so se bistvene spremembe dogajale tudi že pred tem in poda primer Prekmurja, kjer se je



po pridružitvi stari državi spremenil repertoar, ki ga je še pred tem spremenil prihod harmonike. Najbolj pa skuša omejiti vplive, ki sta jih prinesla marketing in komercializacija.

Veliko je sodeloval z različnimi društvi in organizacijami, vendar pa se nikoli ni počutil, kot da pripada skupnosti: »Ampak to je šlo dejansko od projekta do projekta in sem se vedno tako odločal in se še vedo pri svojem siceršnjem svobodnjaškem delu. Tako da, ne niti približno nisem tega kot eno gibanje čutil.« Ne zdi se mu, da bi s svojim ustvarjanjem nasprotoval mainstreamu, saj je vse skupaj bolj jemal kot zabavo. Pove, da je zelo težko uvrščati glasbo, ki jo je ustvarjal, v točne žanre, saj tukaj vlada zmešnjava: »Dejstvo je, da se tukaj na čisto ne da več priti, iz dokaj enostavnega razloga, ker so to izrazi, ki si jih izmišljuje trgovina.« Prav tako je težko mednarodno najti ustrezen izraz za različne kontekste, saj so različni koncepti o ljudskem, podeželskem, mestnem itd. »Iz tega razloga je verjetno izraz Etno zelo dobrodošel, vendar ne pomeni prav ničesar, razen da ma mogoče kakšen element ljudskega zraven in tradicionalnega, čist nič drugega,« še doda.

Na vprašanje, če vidi svoje ustvarjanje kot nadaljevanje tradicije slovenske ljudske glasbe, odgovori, težko reče, vendar bolj ne kot ja, poudarja pa ohranjanje starih načinov igranja: »Posledično je to povezano, če poskušaš na način igrati, si bistveno bližje tradiciji, kot če poskušaš te načine izvedbe širiti.« Pri tem tudi opozarja na pasti institucionalizacije ljudske glasbe, saj meni: »Ko se enkrat začne to institucionalizirati, je to nekaj drugega in tukaj je treba vedeti, da je ravno to mogoče eden večjih grehov, grehov spet v narekovajih, seveda, kakšne narodno zabavne glasbe.« Poda pa številne primere, kako se je ljudska glasba spreminjala pod drugačnimi vplivi in sklene: »Ljudska kultura je bila zmeraj samo modna kultura, ki je nekatere stvari sprejela od zunaj, kolikor je pač ta pogled od zunaj segel. Potem se je nekaj pozabilo, nekaj novega pripeljalo, se vse skupaj zmešalo in seštevek je tisto, kar smo v tistem trenutku poznali, ali so poznali. Danes pa, ko se še snema in ko imaš vpogled v različna obdobja, pa je zadeva še toliko bolj zakomplicirana.« Zato tudi težko oceni, če je njegova težnja k ohranjanju nadaljevanje te tradicije.

Iz podobnih razlogov je skeptičen tudi do večje promocije ljudske glasbe, saj meni, da bi hitro prišlo do zlorab: »Tipičen primer, pravzaprav se je zadeva na splošno začela dosti bolj

uveljavljati in poudarjati po osamosvojitvi. Po drugi strani pa se je največ škode izročilo naredilo ravno v tem času.« Zato sklene, da je verjetno boljše, da gre za glasbo, ki bo namenjena sladokuscem: »Zahteven jazz ima svojo publiko, ki hodi na koncerte, ker ve, kaj bo tam slišala, in mislim, da je pri tem isto. Pričakovati, da bodo vsi vse poslušali, je nesmisel in nič dobrega.«

#### **6.1.4 Intervju – Boštjan Gombač**

Boštjan je klarinetist, ki je diplomiral na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Je član ali gost številnih glasbenih skupin, ob klarinetu pa igra tudi na piščali, flavto, tolkala, itd. V veliki meri se posveča tudi izvajanju glasbe, ki izhaja iz Irske. V ljudski glasbi je poznan predvsem kot ustanovitelj zasedbe Terra Folk, trenutno pa je aktiven tudi v zasedbi Sounds of Slovenia Trio (skupaj z Janezom Dovčem in Goranom Krmačom). Najbolj pa je zanimiv kot član že omenjene zasedbe Katalena, ki predstavlja slovenski izlet v electric folk (več o tem v poglavju Revival v času globalizacije).

Pravi, da v Sloveniji težko izvajamo ljudsko glasbo avtentično, saj veliko glasbil ni več v uporabi, malo ljudi jih izdeluje, še manj pa jih zna igrati. Pravi, da če hočemo odgovoriti na vprašanje avtentičnosti, moramo najprej odgovoriti, kaj je pojem ljudske glasbe, kjer meni, da se najbolj lahko približamo ljudski pesmi, saj jo lahko poustvarimo z glasovi, problem pa je pri inštrumentalni glasbi, saj manjkajo ljudska glasbila ter več notnega zapisa ali pa muzikoloških posnetkov iz terena. Vseeno pa meni, da je pač ljudski glasbenik tisti, ki igra ljudsko glasbo: »Tako živa je tudi ljudska glasba, pesem, ki gre še vedno od ust do ust, ali od zvočnika do ušesa. Če ti je pesem všeč, jo posvojiš, dodaš svoj zvok, svojo izraznost, jo prirediš po svoje. Glasbenik, ki deli ljudsko pesem in glasbo na tak ali drugačen način, je ljudski. Kot koncertni glasbenik boš katerokoli pesem ali vižo zaigral v popolnoma drugem kontekstu in prostoru, kot so to počeli včasih.« Izpostavi torej, da je kakršnokoli igranje ljudske glasbe danes v drugačnem kontekstu, kot je bilo včasih.

Očitki o nepravilnem igranju ljudske glasbe so v njegovem ustvarjanju leteli predvsem na zasedbo Katalena, vendar pa se temu očitku izogne zelo preprosto in reče: »Nihče ni nikoli trdil, da izvajamo slovensko ljudsko glasbo na ljudska glasbila, avtentično.«

Svojega delovanja tudi ne vidi kot nasprotovanje mainstreamu, saj meni, da sta kultura in jezik identiteta naroda, s tem pa tudi vse ljudskega. Vprašanje preusmeri na vprašanje narodnozabavne glasbe: »Mislim, da je večji problem, da zamenjujemo ljudsko glasbo z narodnozabavno, ki pa je pri nas mainstream.« Označevanje njegove glasbe mu ni pomembno, vidi pa pomen pri predstavljanju glasbe drugim: »Označevanje je pomembno, ko hočeš nekaj predstaviti, ali pa tržiti, ker je v glasbi na stotine žanrov in podžanrov. Če pa citiram Louisa Armstronga, je vsa glasba ljudska, ker namreč nikoli ni slišal konja prepevati.«

## **7 Razprava**

Prva predpostavka, da lahko nekaj preporodimo ali oživimo, je, da naj bi le ta izumrla ali vsaj izumirala, zato nas je zanimalo, če doživljajo ljudsko glasbo kot izumirajočo. Tukaj so bili odgovori deljeni, saj jo edini kot izumirajočo označi samo Kranjac, kar pa ne vidi kot izključno slovenski fenomen, ampak ga vidi kot posledico globalizacije, kar se ujema s skeptično perspektivo na globalizacijo. Izpostavi predvsem izginjanje instrumentov kot enega ključnih pokazateljev. Na drugi strani Rauch jasno zavrača izumiranje, izpostavi pa transformativno naravo ljudske glasbe, saj je o izginjanju nemogoče govoriti, govorimo lahko o spreminjanju. Odgovor je zelo reflektiran, saj kaže na podobno razumevanje, kot smo ga predstavili v teoretskem delu. Vendar pa prav Rauch izpostavi pomen ohranjanja starih načinov igranja: »Dokler še mammo vsaj približno stik s tistim, kar je bilo včasih, bi bilo to pametno ohraniti še približno do neke mere, ker iz tega naprej delati ni noben problem kadarkoli.« Kljub temu da se mu ne zdi problematično predrugačenje, izpostavlja ohranjanje tem bolj tradicionalnih načinov igranja.

Ravno to je pa zanimivo na slovenskem primeru revivala. Glasbeniki so se znašli v položaju, kjer poudarjajo tako pomen poustvarjanja v »tradicionalnem« načinu kot tudi v

transformativnem, bolj revivalističnem načinu. Na tem mestu se zelo pokaže tudi pomen razumevanja avtentičnosti na ustvarjalnost v ljudski glasbi, saj se v slovenskem primeru, glede na odgovore naših intervjuvancev, poudarja predvsem avtentičnost teksta. Vsi so razmišljali o avtentičnosti kot inherentni lastnosti izvajanja ljudske glasbe, tako celo sami ocenjujejo sovje ustvarjanje v okviru avtentičnosti teksta. »Jaz v bistvu delam eno in drugo, se pravi izvajam in avtentično in poustvarjam po nekem svojem okusu« (Marino Kranjac, 2015). Tudi Gregor Volk pravi, da ima dve plati, da dela »revival sceno« in pa da se posveča ohranjanju ljudske glasbe. Gombač in Rauch avtentičnost sicer bolj problematizirata, vendar pa o njej razmišljata v okviru teksta. Tako Gombač meni, da lahko avtentično poustvarjamo vokalno glasbo, medtem ko imamo za instrumentalno glasbo premalo podatkov, prav tako pa se je veliko instrumentov tudi izgubilo, torej je avtentičnost v približevanju starim načinom izvajanja in uporabi starih instrumentov. Rauch avtentičnost problematizira in je ne vidi kot ključno za to, da je nekaj lahko ljudsko, vendar pa vseeno pri svojem ustvarjanju daje prednost starim načinom izvajanja in si pri njegovem ustvarjanju daje omejitve v skladu s tem.

Avtentičnost intervjuvani glasbeniki dojemajo kot igranje na »stari« način, kot stari pa predvsem dojemajo čas pred množičnim nastopom mediatizirane glasbe, torej avtentika nekako do glasbe, kakršna je bila do pojava narodnozabavne glasbe, kot razmišlja Rauch. Podobno razmišlja Kranjac: »Skušam dobiti nek zvok, s katerim sem se seznanil, katerega sem igral s starimi godci, ki so umrli ali niso več aktivni.« Vendar pa prav vsi vprašani še v isti sapi tudi problematizirajo, saj izpostavijo tudi pomen konteksta za avtentičnost, tako je Kranjcu pomembna odobritev starih godcev, da igra kot eden izmed njih. Obstaja torej konsenz, da je avtentično nekaj, kar naj bi bilo starejše, čim bolj podobno izvajanju na način, preden so nastopili množični mediji in z njimi narodnozabavna glasba. Vsi sicer izpostavijo spremenljivost ljudske glasbe skozi čas in pa možnost individualne variacije in »vpeljevanje svoje note«, kar pa predstavlja tudi eno izmed razlik med ljudsko in narodnozabavno glasbo.

Vseeno pa je zanimivo, da revivalisti v Sloveniji niso razvili več načinov za razumevanje avtentičnosti in so predvsem vztrajali na avtentičnosti teksta, skozi katero tudi ocenjujejo svoje delovanje in ga hierarhično razvrščajo od bolj do manj avtentičnega. V tujini so revivalisti velikokrat razvili alternativne strategije za razumevanje avtentičnosti,<sup>30</sup> slovenski

---

<sup>30</sup> Glej poglavje o avtentičnosti.

revivalisti pa očitke, da njihovo ustvarjanje ni avtentično, enostavno zavrnejo s tem, da to niti ni njihov namen, tako Boštjan Gombač razloži, da pač igrajo ljudsko glasbo, nikoli pa ne trdijo, da jo igrajo na avtentičen način z ljudskimi glasbili. Torej za izvajanje ljudske glasbe ni potrebno, da je avtentično, da to smatramo za ljudsko glasbo. To je pa tudi razlog, da imamo danes v ljudskoglasbenem dogajanju tako revitalizacijo tega, kar je videno kot tradicionalno in pa tudi več primerov, ki presegajo meje žanrov. Velikokrat gre v obeh primerih za iste glasbenike.

Sklicevanje na avtentičnost pred prihodom narodnozabavne glasbe pa ima za revivaliste pomembno vlogo, saj služi kot način za razlikovanje med komercialno naravnano narodnozabavno glasbo in »pristno« ljudsko glasbo. Za igranje legitimne revival ljudske glasbe je torej najprej potrebno vzpostaviti neko drugo ljudsko glasbo, iz katere črpajo glasbeniki, ki pa je razvidno različna od narodnozabavne. Če smo do sedaj avtentičnost obravnavali predvsem kot problematičen ideološki koncept, pa ga lahko v tej luči vidimo tudi kot orodje, ki glasbenikom v Sloveniji služi kot način za legitimiranje svojega ustvarjanja – tudi, ali pa morda predvsem, revivalističnega. Sama izvedba torej ne rabi biti avtentična, vendar pa mora biti avtentičen vir oziroma navdih. Tako lahko razložimo, zakaj revivalisti pristajajo na razumevanje avtentičnosti, ki bi se mu, vsaj na podlagi tuje izkušnje, morali upirati. Glasbeniki tako uspešno upravljajo s konceptom avtentičnosti, četudi ga niso bistveno spremenili, saj služi njihovim namenom legitimacije ustvarjanja. Tudi v Sloveniji se je torej avtentičnost predvsem izkazala kot močno orodje pri legitimaciji ustvarjanja (Ronström 2014). Intervjuvanci sicer svarijo pred zlorabo avtentičnosti s strani institucij in tudi pred označevanjem njihovega delovanja. Tako Kranjac pove, da ga čudi, da Vruji pripisujejo avtentično izvajanje, medtem ko je sam vnesel v glasbo veliko intervencij.

Eden izmed pomembnih elementov revivalov v tujini je bilo nasprotovanje mainstreamu (Livingston 1999). Zanimivo pa je samo Marino Kranjac videl svoje ustvarjanje kot nasprotovanje mainstreamu, ostali svoje delovanje vidijo kot bolj sinergijsko z ostalo kulturno produkcijo. Glasbeniki so izrazili nasprotovanje pretirani komercialni naravnosti narodnozabavne glasbe. Komercialnost v smislu povezovanja s popularno, jazz ali rock glasbo ni sporno, pomembno pa je, kot rečeno, diferenciranje od narodnozabavne glasbe, kar izpostavi tudi Gombač, ki meni, da se velikokrat meša narodnozabavno in ljudsko glasbo.

Gregor Volk obrazloži sočasno delovanje v različnih zvrsteh, da je ljudska glasba lahko pojmovana kot ena od glasbenih zvrsti ali podzvrsti, torej nekako to, kar bi Slobin poimenoval mikroglasba, vključno z »eksperimentiranjem z mejami žanra«. Kranjac pa svoj položaj obrazloži, da se počuti kot neka eksotika, kar bi lahko pripisali temu, da je Kranjac začel ustvarjati prej.

Glasbeniki sicer niso bili pretirano obremenjeni z etiketiranjem svoje glasbe in z uvrščanjem v žanre. Žanrske oznake jim predvsem služijo kot pomoč pri trženju, Gombač tako razloži: »Označevanje je pomembno, ko hočeš nekaj predstaviti, ali pa tržiti, ker je v glasbi na stotine žanrov in podžanrov.« Podobno razmišlja tudi Gregor Volk: »V principu mi ni pomembno, neka zelo groba delitev je smiselna in uporabna, zaradi tega, ker komuniciraš z nekimi laiki.« To odmeva tudi v Rauchovih besedah: »Da večina ljudi, ki se s tem ukvarja, rabi eno kategorizacijo. In če priznajo ali ne, največkrat je poimenovanje rezultat želje po tem, da bi dosegli ciljno publiko.« Revivalistom označevanje samo ni pomembno za identiteto, zato tudi glasbenikov, ki so tako v folklorah in revival skupinah, ne dojemajo kot ljudskih glasbenikov, ampak je ta oznaka rezervirana za še ostale preživle glasbenike, ki lahko služijo kot vir, torej tradicionalen folklorističen teren. Edino odstopanje od tega je Gombač, ki neposredno zatrdi: »Glasbenik, ki deli ljudsko pesem in glasbo na tak ali drugačen način, je ljudski.« Tak pogled seveda omogoča, da se ljudska glasba preseli v nove kontekste.

Ljudska glasba je tudi močno povezana s konceptom ljudske dediščine, zato so naporji usmerjeni tudi v izboljšanje statusa te glasbe. Zato se je tudi vzpostavila potreba po novem žanru, da bi pridobili prostor v medijih, ali pridobili javna sredstva itd. Tukaj se je uveljavil pojem »Etno«<sup>31</sup>, ki pa zajema tudi igranje tradicij iz drugih etničnih prostorov, vendar je to tista oznaka, okoli katere se je danes ustvarila »mikroglasba« (Slobin 1993), kot je recimo jazz, znotraj katere pa slovenska ljudska, tudi njene revival inačice, nastopa kot podzvrst. Iz tega stališča je izraz Etno uporaben, vendar pa, kot poudari Rauch: »Ne pomeni prav ničesar, razen da ima mogoče kakšen element ljudskega zraven in tradicionalnega, čisto nič drugega.«

---

<sup>31</sup> Na to kažejo poimenovanja dogodkov, ciklov, festivalov, klubov, na primer Etno Klub Zlati Zob, cikel KvalitETNO, Etno Histerija, Okarina etno festival in še bil lahko naštevati.

O veliki razširjenosti revivala bi torej težko govorili, vendar pa nosilci tega ne vidijo kot problem, ampak ocenjujejo to celo kot pozitivno. Tako Volk po eni strani sicer obžaluje slabo prepoznavnost, a vseeno sklone, da je prav, da gre za butično reč. Podobno razmišlja tudi Rauch, ki meni, da je boljše, če ostane ljudska glasba stvar sladokuscev, podobno kot ima zahteven jazz svojo publiko, ki hodi na koncerte. Po drugi strani pa sta tako Gombač kot tudi Kranjac mnenja, da bi ljudska glasba potrebovala več promocije, da bi postala bolj prepoznavna. Kranjac predvsem obžaluje, da tovrstna glasba ne pritegne več mladih.

O neki večji skupnosti revivalistov po pregledanem v Sloveniji torej težko govorimo, kar se odraža tudi v odgovorih naših sogovornikov. Kranjac tako skupnost razume kot širšo skupnost, ki presega slovensko ozemlje, revival pa mu pomeni predvsem način, kako pristopiti h glasbi. Po drugi strani pa pripadnost skupnosti najbolj izrazi Gregor Volk, predvsem v prvih letih po letu 2000. Vendar pa opazi upad aktivnosti v zadnjem desetletju, saj je kar nekaj skupin prenehalo z delovanjem, meni pa, da so »pripadniki ene take sekte.« Iz tega je tudi razumljivo, da prihaja do manj participatornih praks, saj se je ustvarjanje bolj usmerilo v odrske prakse, so pa vprašani izrazili, da pa je bil to pomemben element v preteklosti. Predvsem se je nosilec zdel pomemben stik z izvornimi glasbeniki, tako Rauch razloži: »Včasih mislim, da je bilo bolj. Predvsem je bilo bolj zato, ker so bila srečanja bistveno bolj omejena, ker je obstajalo bolj v zaprtem krogu bi rekel, manjše področje je bilo recimo teh stikov. Tako na splošno se je ta identiteta, lokalna bolj ohranjala skozi način izvedbe, tudi skozi repertoar in tako naprej.« Tudi Kranjac izrazi podoben pogled: »V zadnjem času je tega manj, ker so nekateri, s katerimi sem se jaz dobival več kot dvajset let, že umrli, eni so v zelo poznih letih, tako da v bistvu več ne morejo igrati, mi to manjka, seveda mi manjka. Čisto spontano, da igraš za svoj gušt, kot se reče, spiješ dva deci, poklepetaš in zveš še marsikaj zanimivega iz življenjske filozofije teh ljudi.«

Kranjac tudi izpostavi pomen vključevanja glasbenikov, ki so bili vir materiala, v odrsko nastopanje. Gregor Volk tudi ne vidi veliko možnosti za bolj participatorne oblike, saj slovenska ljudska glasba ni pretirano naklonjena preveliki improvizaciji in ima raje bolj predvidljive oblike ustvarjanja. Je pa omenil, da so te stvari bile prisotne na festivalu Etno Histeria, kar pa, kot smo videli, sodi že v malo širšo sliko »etno« glasbe.

## 8 Sklep

V nalogi sem skušal pregledati različne teoretske poglede, tako slovenskih kot tudi tujih avtorjev, na pojav, ki ga imenujemo »folk revival«. Predvsem me je zanimalo, kako teoretski modeli, ki so plod tujih avtorjev in so nastali na podlagi preučevanj gibanj v drugem prostoru in času, obnesejo za pojasnjevanje procesov v Sloveniji. Namensko sem se izogibal primerjanju revival gibanja, ki se je pojavil na slovenskem ozemlju, s specifičnimi gibanji v drugih državah, saj sem želel teoretske modele aplicirati neposredno na slovenski primer.

Izkazalo se je, da so teoretski modeli, ki sem jih predstavil v nalogi (Livingston 1999, 2014; Ronström 2004, 2014; Sweers 1997), razmeroma dobro sredstvo za razumevanje folk revival gibanja v Sloveniji. Folk revivale torej ne glede na velikost, uspeh, vplivnost, časovne razmike, družbene okoliščine, v katerih se pojavijo in geografske razdalje, ki so med njimi, oblikujejo isti mehanizmi, enake motivacije akterjev, ki se ubadajo s podobnimi težavami. To so pa tudi obenem parametri, po katerih jih lahko prepoznamo in tako vemo, da folk revival predstavlja distinktiven sodobni kulturno glasbeni fenomen. Kljub temu da so bili in tudi so revivalistični naporji v Sloveniji manj vidni, pa ne pomeni, da jih ni bilo. Videli smo torej, da lahko oživljeno zanimanje za glasbeno izročilo na slovenskem prostoru uvrstimo med folk revivale.

Na revival slovenske ljudske glasbe smo pogledali skozi različne perspektive. Najprej smo ga pogledali skozi »deskriptivni okvir«, ki ga je razvila Tamara Livingston in ugotovili, da slovenski revival obkljuka vse točke, četudi, kot pravi sama, ne gre za preskriptivno strukturo. Nadalje smo pogledali na revival kot kulturno produkcijo, s pomočjo katere smo identificirali glavne tipe akterjev in kdo so v slovenskem gibanju, kar pa je pokazalo na eno šibkost in to je preslabo zastopanost »tržnikov« v gibanju, kar lahko pripišemo tudi želji samih glasbenikov, da ta glasba ostane nišna »mikroglasba«. Zatem smo pogledali na slovenski revival kot na participatorno glasbeno prakso in opazili, da je bil ta element prisoten od zgodnjih 80. let prejšnjega stoletja dalje. Kaže se predvsem v sodelovanju s terenom in pa festivalih ter jam sessionih, vendar pa v slovenskem revivalu ne predstavlja pomembnejšega dela, saj je predvsem usmerjeno v odrsko ustvarjanje. So pa participatorne prakse prisotne v širši »etno« sceni.



Slovenski revival smo, predvsem na primeru skupine Katalena, pogledali tudi iz stališča globalizacijskih sil. Ugotovili smo, da proces globalizacije ni takojšen in tudi ne vodi v popolno homogenizacijo, ampak vodi v veliko različnih učinkov, na katere smo pogledali iz treh različnih perspektiv.

Po čemer bi lahko slovenski folk revival ločili od ostalih je tudi po časovnem zamiku, saj smo za svetovnimi trendi capljali s približno 20- do 30-letno zamudo in po »uspešnosti«, saj tudi na vrhuncu revivala »o kaki množični participaciji ali profesionalizaciji tega področja ne moremo govoriti« (Juvančič 2002, 80). Sicer pa Livingston (1999, 81) uspešnosti ne navaja kot nujnosti: »Nekateri revivalistični poizkusi se ne bodo premaknili iz faze načrtovanja, drugi so enostavno faza, skozi katero gre glasbeno gibanje, nekateri pa obstanejo desetletja.«

Pomemben del naloge predstavlja tudi razčlenjevanje napetosti med purizmom in sinkretizmom, torej med folkloro in revivalom, ki velikokrat vodi v boj za nadzorom nekaterih pomembnih pomenov, med katerimi izstopa avtentičnost. Ta ima pri pregledu folk revivala pomembno mesto, saj je lahko to točka, na kateri revival uspe. Lahko pa zaradi neuspele legitimacije preko definiranja, kaj je to avtentično, vodi tudi v propad samega gibanja. Najbolj pa so zanimive specifike, ki smo jih odkrili. Zdi se, da so revivalistični napori na slovenskem etničnem ozemlju ujeti med dva pola, med katerima si skušajo izboriti svojo mesto. Tako so se glasbeniki znašli v paradoksalnem položaju, v katerem se izmikajo in obenem tudi podrejajo uveljavljenim konceptom avtentičnosti in tradicije, na drugi strani pa se skušajo izogniti pretirani komercializaciji, ki jo predstavlja narodnozabavna glasba, a se obenem zavedajo potrebe približevanju publiki. Če se je ljudska glasba na zahodu začela spopadati z nastopom komercialnega kiča predvsem s pohodom »world music« žanrov, pa je bila v Sloveniji situacija obrnjena, saj so se revivalisti morali distancirati od kiča, ki ga je predstavljala narodnozabavna glasba od samega začetka delovanja. Zaradi tega se je tudi ohranilo romantično dožemanje avtentičnosti, saj, kot smo opazili, vseeno služi kot močno orodje za legitimacijo, predvsem nasproti narodnozabavni glasbi.

V zadnjih letih lahko opazimo upad aktivnosti in obiskanosti specifično revivalističnih dogodkov, veliko glasbenikov pa se je premaknilo v »etno« sceno, kjer se kaže predvsem glasba, ki je imele močne revivale. Zato je vseeno nujno problematiziranje in relativiziranje romantičnega pojmovanja avtentičnosti in tradicije, saj lahko le tako gibanje dobi svež zagon, ki ga potrebuje, da obstane v sodobnem svetu. Sposodil si bom besede Tamare Livingston (Livingston 1999, 81): »Napetosti, ki jih povzročajo statične definicije avtentičnosti in zgodovinske natančnosti, lahko zasadijo semena revivalovega propada; a vendar pogosto revival služi kot kulturni katalizator, ki stimulira nove zvoke, nove teksture in nove repertoarje.«

Pod površjem revival scena še zmeraj brbota, vendar bi lahko z novimi vplivi, z razširitvijo pojma avtentičnosti mogoče dobila nov zagon, da bi privabila več mladih glasbenikov, ki bi dediščino ohranili pri življenju, ljudsko glasbo pa iz muzeja predstavili spet v družabne prostore.

## 9 Literatura

1. *Statut kulturnega in etnomuzikološkega društva Folk Slovenija*. 2010. Dostopno prek: <http://folkslovenija.org/statut> (22. september 2015).
2. Åkesson, Ingrid. 2006. Re-creation, re-shaping, and renewal among contemporary Swedish folk singers. Attitudes to “tradition” in vocal folk music revitalization. *Svensk tidskrift för musikforskning. STM-Online* 9. Dostopno prek: [http://musikforskning.se/stmonline/vol\\_9/akesson/index.php?menu=3](http://musikforskning.se/stmonline/vol_9/akesson/index.php?menu=3) (22. september 2015).
3. Arko Klemenc, Marija Kristina. 2004. Crafting authenticity. France marolt, folk song, and the concert stage. *Traditiones* 33 (2): 47–70.
4. Baš, Angelos. 2007. *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
5. Baumann, Max Peter. 1996. Folk music revival: Concepts between regression and emancipation. *The World of Music* 38 (3): 71–86.
6. Bizjak Končar, Aleksandra, Marko Snoj, Alenka Glozancev, Boris Kern, Polona Kostanjevec, Domen Krvina, Nina Ledinek, Mija Michelizza, Andrej Perdih, Spela Petrič, Ivanka Sircelj-Znidaršič, Andreja Zele, Tanja Mirtič, Nataša Gliha Komac, Simona Klemenčič, Helena Dobrovoljc in Majda Merše. 2012. *Slovar novejšega besedja slovenskega jezika*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
7. Bohlman, Philip V. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press.
8. Crouch, Mira in Heather McKenzie. 2006. The logic of small samples in interview-based qualitative research. *Social science information* 45 (4): 483–499.
9. Ferbežar, Ina. 1995. Besedila Avsenikovih narodno-zabavnih popevk 1953-1985 ali popevčice milemu narodu. *Traditiones* (24): 331–339.
10. Frith, Simon. 2002. *Performing rites: evaluating popular music*. Oxford; New York: Oxford University Press.
11. Gradišnik, Ingrid Slavec. 2010. Slovenian Folk Culture: Between Academic Knowledge and Public Display. *Journal of Folklore Research* 47 (1-2): 123–151.
12. Held, David, Anthony McGrew, David Goldblatt in Jonathan Perraton. 1999. *Global Transformations: Politics, Economics and Culture*. Stanford: Stanford University Press.

13. Hill, Juniper in Caroline Bithell. 2014. An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change. V *The Oxford Handbook of Music Revival*, ur. Juniper Hill in Caroline Bithell, 3–42. Oxford: Oxford University Press.
14. Hobsbawm, Eric. 1983. Introduction: Inventing Traditions. V *The Invention of Tradition*, ur. Eric Hobsbawm in Terence Ranger, 1–14. Cambridge: Cambridge University Press.
15. Juvančič, Katarina. 2002. "Kje so tiste stezice?" : poskusi revitalizacije tradicionalnih godb v Veliki Britaniji in Sloveniji od 19. do 21. stoletja. Diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
16. 2005. The popularization of slovenian folk music between the local and global: Redemption or downfall of national heritage. *Traditiones* 34 (1).
17. --- 2013. *Istranova skozi zgodbe in godbe*. Slovenski glasbenoinformacijski center. Dostopno prek: <http://www.sigic.si/odzven/istranova-skozi-zgodbe-in-godbe> (21. september 2015).
18. --- 2015. *Eri beri muzikeri ali katalensko osvobajanje peskovnika*. Slovenski glasbenoinformacijski center. Dostopno prek: <http://www.sigic.si/odzven/eri-beri-muzikeri-ali-katalensko-osvobajanje-peskovnika> (22. september 2015).
19. Juvančič, Katarina, Erika Kavalari, Miha Šinkovec in Zala Pezdir. 2005. Teoretsko in empirično premerjanje kontekstov ljudske glasbe v sodobnosti. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* (45): 29–34.
20. Kearney, Daithí. 2007. (Re)locating Irish traditional music: urbanising rural traditions. *Critical public geographies - Working paper UCC*.
21. Klobčar, Marija. 2014. Pesemsko obveščanje in ustvarjanje tradicije. *Traditiones* 43 (3): 87–110.
22. Kovačič, Mojca. 2012. In search of the 'folk character' we would like to hear. The dichotomy between folk, the profession, and scholarship. *Traditiones* 41 (1): 77–90.
23. --- 2014. »Kje so ljudski godci?« Refleksija preteklih konceptov in možnosti novih opredelitev ljudskega godcevstva. *Glasnik Slovenskega Etnološkega Društva* 54 (3): 12.
24. Kralj Bervar, Sonja. 2002. *Analiza stanja na področju glasbene umetnosti*. Dostopno prek: [http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Zakonodaja/Analiza\\_stanja/03.pdf](http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Zakonodaja/Analiza_stanja/03.pdf) (21. september 2015).

25. Kranjac, Marino. 2014a. *Preporod ali oživljanje ljudskega glasbenega izročila na Slovenskem (1. del)*. Dostopno prek:  
<http://www.godibodi.si/blog/2014/05/04/preporod-ali-ozivljanje-ljudskega-glasbenega-izrocila-na-slovenskem/> (21. september 2015).
26. --- 2014b. *Preporod ali oživljanje ljudskega glasbenega izročila na Slovenskem (2. del)*. Dostopno prek:  
<http://www.godibodi.si/blog/2014/05/15/preporod-ali-ozivljanje-ljudskega-glasbenega-izrocila-na-slovenskem-2-del/> (21. september 2015).
27. Kunej, Drago. 2000. Možnosti in omejitve zvočnih zapisov ljudske glasbe. *Traditiones* (29): 197–208.
28. --- 2001. Vplivi terenskih zvočnih snemalnih naprav na etnomuzikološke raziskave. *Traditiones* 30: 303–312.
29. Kus, Ana. 2011. *Današnja podoba ljudske glasbe na Slovenskem*. Diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
30. Leydi, Roberto. 1995. *Druga godba*. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
31. Livingston, Tamara. 1999. Music revivals: Towards a general theory. *Ethnomusicology*: 66–85.
32. --- 2014. An expanded theory for revivals as cosmopolitan participatory music making. V *The Oxford Handbook of Music Revival*, ur. Juniper Hill in Caroline Bithell, 60–69. Oxford: Oxford University Press.
33. MacKinnon, Niall. 1993. *The British folk scene: musical performance and social identity*: Open University Press.
34. Merhar, Boris. 1961. *Slovenske ljudske pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
35. Mlinar, Zdravko in Milko Postrak. 1991. Svetovna homogenizacija in/ali kulturni pluralizem? : rock glasba in narodno kulturno izročilo. *Teorija in praksa* (28): 1363–1375.
36. Muršič, Rajko. 1993/94. Dolga zgodba o ljudski godbi na Drugi godbi. *Glasbena mladina* 24 (7): 10–11.
37. --- 2000a. *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu*. Ceršak: Subkulturni azil.
38. --- 2000b. "World music": marginalizirani svetovi med eksploatacijo in emancipacijo. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* (40): 111–119.

39. Neuman, William Lawrence. 2006. *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches*. Boston: Pearson.
40. Pettan, Svanibor. 2010. Dance house: European models of folk music and dance revival in urban settings: A case study from Slovenia. *Journal of urban culture research* 1 (1).
41. Ronström, Owe. 1996. Revival reconsidered. *The World of Music*: 5–20.
42. Ronström, Owe. 2014. Traditional Music, Heritage Music. V *The Oxford Handbook of Music Revival*, ur. Caroline Bithell in Juniper Hill, 43–59. Oxford: Oxford University Press.
43. Slobin, Mark. 1983. Rethinking" Revival" of American Ethnic Music. *New York Folklore* 9 (3-4): 37–44.
44. Slobin, Mark. 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.
45. Sweers, Britta. 2014. Toward an Application of Globalization Paradigms to Modern Folk Music Revivals. V *The Oxford Handbook of Music Revival*, 466–486. Oxford: Oxford University Press.
46. Szabó, Zoltán in Katalin Juhász. 2013. Bagpipe Revival in Hungary: Táncház Model as Practice and Transmission of Tradition. V *Trapped in Folklore? Studies in Music and Dance Tradition and Their Contemporary Transformations.*, 15–40. Zürich, Berlin, Münster: LIT Verlag.
47. Šivic, Urša. 2006. Načini oblikovanja popularnoglasbenih priredb ljudskih pesmi. *Traditiones* (35): 107-122.
48. --- 2007. Vpliv institucionalnih meril na spreminjanje ljudskega petja. *Traditiones* 36 (2): 27–41.

## Priloga A: Prepis intervjuja z Boštjanom Gombačem

Kaj za vas pomeni »avtentično« izvajanje ljudske glasbe?

V Sloveniji težko izvajamo ljudsko glasbo avtentično, ker veliko ljudskih glasbil ni več v uporabi, ali pa je zelo malo ljudi, ki jih še izdeluje, in še manj tistih, ki bi jih znali igrati. To so npr. trstenke, žvegla, stranščica, če omenim samo nekaj glasbil iz družine pihal. Je pa slovenska ljudska glasba nadvse raznolika, saj Slovenija meji na štiri države, kar se čuti v ljudski in folklorni glasbi. Vprašanje je zelo kompleksno, in bi najprej moral odgovoriti na vprašanje kaj si danes sploh predstavljamo pod pojem ljudska glasba. Po mojem mnenju se lahko najbolj približamo ljudski pesmi, ker jo lahko poustvarimo z glasovi, kot so to počeli že nekdanj, Slovenci smo znani prav po večglasnem petju, tudi do šest glasno na Koroškem. Večji problem je pri instrumentalni ljudski glasbi, saj bi, kot sem že omenil, za izvajanje le-te potrebovali ljudska glasbila, notni zapis in/ali muzikološki posnetek s terena.

Kdo je za vas danes ljudski glasbenik oz. godec?

Tako kot je živ jezik, ki se z generacijami vsekakor spreminja, tako živa je tudi ljudska glasba, pesem, ki gre še vedno od ust do ust, ali od zvočnika do ušesa. Če ti je pesem všeč, jo posvojiš, dodaš svoj zvok, svojo izraznost, jo prirediš po svoje. Glasbenik ki deli ljudsko pesem in glasbo na tak ali drugačen način, je ljudski. Kot koncertni glasbenik, boš katerokoli pesem ali vižo zaigral v popolnoma drugem kontekstu in prostoru, kot so to počeli včasih. V glasbi, ki je ena izmed najbolj abstraktnih umetnosti, se mi zdi velika škoda, če si vse življenje zgolj poustvarjalec, in niti enkrat ne pomisliš na to, da bi nekaj sam ustvaril. Pa četudi predrugačiš ljudsko pesem.

Ali vam je kdaj očitano, da ljudske glasbe ne igrate na »pravi« način. Če, ja na kak način odgovarjate tem očitkom?

Mnogo takih očitkov so v zadnjih 14-ih letih pripisali skupini Katalena. Vsak koncert pa Boštjan Narat začne, z zdaj že ponarodelim stavkom, in sicer "Mi smo Katalena, prihajamo iz Ljubljane in igramo slovensko ljudsko muziko." To je vse. Nihče ni nikoli trdil, da izvajamo slovensko ljudsko glasbo na ljudska glasbila, avtentično.

Ali vidite svoje delovanje v ljudski glasbi kot neke vrste nasprotovanje ustaljeni »mainstream« kulturi? Če ja ali ne, zakaj tako?

Ne. Identiteta vsakega naroda sta jezik in kultura, prav tako vse, kar je ljudskega. Mislim, da je večji problem, da zamenjujemo ljudsko glasbo z narodnozabavno, ki pa je pri nas mainstream. Tukaj se poraja vprašanje za lastnike radijskih postaj, in sicer kje lahko slišimo približno 300 cedejev slovenskih izvajalcev, slovenske glasbe, ki so bili izdani v zadnjih 15-ih letih? Vem, da bi marsikaj kvalitetnega in hkrati slovenskega lahko bilo mainstream, če bi le uredniška politika delovala v prid kakovostne glasbe, odličnih izvajalcev, in tako navduševala poslušalce in gledalce, namesto da jih poneumlja in jih 24/7 ponuja instant zabavo, brez neke vsebine, sporočilnosti.

Pod kateri žanr bi uvrstili vaše delovanje pod različnimi zasedbami, kot so Katalena, Terrafolk, projekt Sounds of Slovenia, ... Folk, etno, world music – lahko vsakega pod svoj žanr? Ali vam je ozančevanje sploh pomembno?

Označevanje je pomembno, ko hočeš nekaj predstaviti, ali pa tržiti, ker je v glasbi na stotine žanrov in podžanrov. Če pa citiram Louisa Armstronga je vsa glasba ljudska, ker namreč nikoli ni slišal konja prepevati.

Ali sodobna produkcija ljudske glasbe v Sloveniji rabi več oz. boljšo promocijo?

Da.

Ali menite, da bo slovenska ljudska glasba izumrla?

Ljudska pesem zagotovo ne, dokler bomo na tej grudi, drugače je z ljudsko glasbo.

Kakšen je po vaše najboljši način za ohranitev slovenske ljudske glasbe?

Eden izmed načinov bi bil, da bi na srednji glasbeni šoli, ali pa mogoče že v nižji, odprli oddelek za ljudsko glasbo. Sam imam že nekaj let željo, a premalo časa, da bi ga lahko namenil samo tej problematiki, da bi k sodelovanju povabil najboljše izdelovalce ljudskih glasbil, jim naročil na desetine ljudskih glasbil, ki bi jih lahko predstavil mladim ljudem. Tako bi počasi, a vseeno, z leti zagotovo prišli do vsaj nekakšne revitalizacije slovenske inštrumentalne ljudske glasbe. Ko pa sem se začel s tem ukvarjati, sem se počutil podobno kot Jane Goodall, ali drugi varstveniki okolja in živali, saj bi najverjetneje moral za to posvetiti velik del svojega življenja. Kot sem omenil, večglasnega ljudskega petja ni težko poustvariti, saj imamo na stotine zvočnih posnetkov s terena in notacij, po katerih lahko pesmi odpojemo. Težava je, da smo že preveč stvari arhivirali in zaklenili v steklene vitrine, namesto, da bi z njih obrisali prah, in poleg večglasnega petja ponesli zvok trstenk po svetu, ki veljajo za ene izmed najbolj edinstvenih panovih piščali. Pa ne smemo pozabiti, da je pred približno 50.000-60.000 leti neandertalec prav na ozemlju Slovenije naredil eno izmed prvih piščali.

## **Priloga B: Prepis intervjuja z Gregorjem Volkom**

1. Kaj oziroma kdo vas je motiviral za izvajanje slovenske ljudske glasbe?

Jaz imam tu en del družinske tradicije. Kot majhen otrok sem se srečal z glasbo, ne samo z ljudsko, z vsako glasbo. Stari oče je igral harmoniko, kot ljudski godec, tudi bobnar in pevec je bil, pel je z lokalnimi zbori in vaškimi fantovskimi skupinami, ki so osnovna celica tega izročila. In potem je zelo spontano po malem tudi mene glasba začela zanimati, tudi ljudska. Torej imam izhodišče, bilo mi je v zibelko položeno. Je pa ta družinska tradicija kar stara, so prvi zapisi tja v čas Napoleona, ko so igrali za neko zmago. Tudi ta skupina, ki jo imam sedaj, družinska zasedba Volk Folk, tudi večinoma izvaja ta podedovani repertoar.

2. Dojemate vaše ustvarjanje kot nadaljevanje tradicije slovenske ljudske glasbe?

Ja, no imam obe plati. Tudi to revival sceno in mi je zanimivo preoblikovati te pesmi, predpogoj pa je, da ji ohraniš neko bistvo, sporočilo in pa energijo. Na drugi strani sem pa



tudi zelo konzervativen do vsega tega izročila, je moje poslanstvo tudi nekako igrati izvorno ljudsko glasbo.

3. Ali menite, da bo slovenska ljudska glasba izumira ali izginja?

Tako je, to je ena glasba manjšine. Se mi zdi fajn, da se z njo ukvarja malo ljudi, da jo ohranja majhna skupina, zaradi tega, ker bi se v primeru, da bi bilo to nekaj masovnega, sprevrkla v nekaj bolj populističnega, popularnega, kar si noben ne želi. In kolikor je to minus, da malo ljudi ve zanj, da se malo ljudi z njo istoveti, malo ljudi jemlje to kot del svoje narodne identitete, je na drugi strani prav, da je to ena taka butična reč.

4. Ste se kdaj v svojem ustvarjanju počutili kot, da pripadate skupnosti, oziroma ste del gibanja?

Ja, seveda ja. Mogoče je bilo to eno obdobje celo še bolj evidentno. To društvo Folk Slovenija je ob ustanovitvi delovalo tako zelo ... smo bili sami domači, en ozek krog ljudi, ki so tam sodelovali, skupaj si organizirali koncerte, neke sestanke. Imeli neko smer, kaj se bo delalo, zato da se to ohrani na nekem malo bolj formalnem nivoju. Potem, se je z vodstvom, ki se je zamenjalo, to dosti spremenilo. Zdaj bolj ... so ene glasbe sveta. Odkar je Svanibor Pettan predsednik, on si po svoje predstavlja, je čisto v redu, jaz s tistim nimam več kaj dosti. Je mogoče sedaj ta skupnost malo ošibila, malo so tudi te skupine, ki so delovale okrog leta 2000, eno 15 let nazaj, jih je eno par prenehalo z delovanjem, tako da se je ta skupnost še bolj okrnila. Smo pa pripadniki ene take sekte.

5. Kako pomembne se vam zdijo neformalne oblike igranja in ustvarjanja glasbe, kot so jam sessioni, druženja, itd.

Ja tudi, mogoče manjka ... mogoče ne to, to ni glasba, ki bi jo lahko na ta način lahko izvajal, se šel nekih jam sessionov. Ima neko prosto formo, ki pa spet ni tako prosta, da bi si lahko to privoščil. Spet ni toliko harmonično, melodijsko zahtevna, da bi lahko ne vem kakšen ... ne vem kam šel, v glasbenem smislu. Je zelo enostavna, sveta preproščina v bistvu. Sem bil v začetku Etno Histrie, ki je bila še tam v Hrvatinah, leta nazaj, ko smo sami domačini tja hodili, sem bil še pokovec. Smo se šli to, revival, jammanja in improvizacije, nekih tek elementov solaž, ki se v drugih glasbah vključuje notri. V zadnjem času pa zmeraj manj, mi ni toliko blizu oz. me ne izpopolni toliko ta reč. To je bolj subjektivno, bolj se vidim v tem, da kompozicijo izvajaš, ki je mogoče malo bolj predvidljiva, čeprav je že itak ta glasba toliko predvidljiva, da težko, se mi zdi, da o neki resni improvizaciji težko govorimo.

6. Kaj za vas pomeni »avtentično« izvajanje ljudske glasbe?

To je neka kulturna dediščina, kot nekaj kar se more ohranjati. Kot nekaj na kar bi morali vsi gledati z nekim spoštovanjem in ponosom. Se mi zdi pa, da nimamo niti znanja niti vedenja o tem. Večine ljudi niti to ne zanima, niti se nimajo nikjer s tem srečati. Na svoji poti nekega formalnega izobraževanja, recimo v osnovni šoli, se o tem zelo malo pove in govori. Nekdo, ki ima interes potem že sam do tega pride, velika večina seveda ne. Se mi pa zdi to pomembna reč. Sebe vidim tudi kot nosilca tradicije, družinske, kot poustvarjalca tega izročila, ki zdaj ne nastaja več. Recimo izziv mi je to. Izziv se mi je s tem srečevati in delati te enostavne melodijice in pesmice zmeraj nove in zmeraj sveže. Predvsem je pa to en del, en steber kulture, kot vse ostalo.

7. Kdo je za vas danes ljudski glasbenik oz. godec?

Da se je s tem, srečal iz prve roke, v družini ali v nekem sorodstvu. To se mi zdi pogoj, tega je zmeraj manj, skoraj ni več zdaj praktično tega. Ampak ja, to je nekak pogoj. Ti ne smeš ... smešno je to, ta muzika je tako »einfajh«, da bi vsi radi iz nje nekaj naredili, pa moreš vedeti, da je točno taka, kot je in da ne moreš nič narediti, to igranje z električni glasbili, in tako naprej, te muzike, jo malo razvrednoti. Čeprav tudi sam to delam, ampak to ni ljudska glasba, to nima zveze, to je pop muzika. Sicer pa, mislim da je glavni kvalifikator, da se srečaš s tem iz prve roke. Kot da neki povzameš, da je to bolj familiarna reč.

8. Ali vam je kdaj očitano, da ljudske glasbe ne igrate na »pravi« način. Če, ja na kak način odgovarjate tem očitkom?

Ja seveda, zmeraj imaš pomisleke, sploh zaradi tega, ker imamo malo materiala, malo imamo posnetkov, z notami si lahko do ene mere pomagaš, ampak način igranja in tega razbereš iz posnetkov in posnetkov ima inštitut razmeroma malo. Druge dežele imajo več tega, seveda neprestano o tem malo dvomiš, po drugi strani je pa krasno, zaradi tega, ker si lahko zelo svoboden. Pač igraš tako, kot tebi paše in je to ena glasba ... fajm pri tej zvrsti je, da zelo podpira individualizem. Ne, da je tako kot pop ali narodnazabavna glasba, ki so vsi isti pa vsi posnemajo nekoga. Tukaj se trudiš biti res sam svoj, posnemati sebe, če že koga, ker drugih itak ne moreš, ker imajo tako osebni način igranja, petja.

9. Ali vidite svoje delovanje v ljudski glasbi kot neke vrste nasprotovanje ustaljeni »mainstream« kulturi? Če ja ali ne, zakaj tako?

Ne, sinergijsko je to. Vse je muzika. Jaz se zmeraj bolj ukvarjam z nekimi popularnimi zvrstmi, igral sem »svašta« na nekem polprofesionalnem nivoju. In ti v ničemer ne nasprotuješ s tem, lahko je tudi to pojmovano kot ena od glasbenih zvrsti ali podzvrsti. Tako kot imaš neke lestvice v jazzu in fusionu, jih imaš tudi tu. Tu je vse zelo bolj enostavno ... igraš muziko, zmeraj igramo muziko, in to je pač čustvena reč, to je nekaj kar je zelo emocionalno in ima neko energijo, ki te prepriča bolj kot pa odličnost izvedbe in ne vem kaj.

10. Pod kateri žanr bi uvrstili vaše delovanje pod različnimi zasedbami, (različne zasedbe odvisno od intervjuvanca) ... Folk, etno, narodna, tradicionalna, world music – lahko vsakega pod svoj žanr? Ali vam je označevanje sploh pomembno?

Tradicionalni glasbi, vsekakor. To je se mi zdi najbolj primerno, folk je pač tujka za to kar mi rečemo ljudska glasba. V principu je to ljudska glasba.

Jaz se označujem z neko energijo z enim nabojem, veš? Če poslušam en rokenroll, ali super pop štiklc, ti grejo dlake pokonci. In isto je če slišiš nek štiklc, ki je dobro zaigran in je popolnoma ljudski. Nisem se nikoli s tem obremenjeval, ni mi prva stvar ko slišim band, kaj pa oni igrajo. V principu mi ni pomembno, neka zelo groba delitev je smiselna in uporabna, zaradi tega, ker komuniciraš z nekimi laiki.

11. Ali sodobna produkcija ljudske glasbe v Sloveniji rabi več oz. boljšo promocijo? Če da, kakšno?

Ma ja, nekaj promocije bi mogoče potrebovala. Zdaj ... pa bi bilo treba z njo zelo previdno rokovati. Veš to ni glasba neke urbane sredine, to je glasba ruralnega okolja in vsi ljudje, ki živimo tukaj, čakamo, da se bo to pojavilo v eni oštariji, da bi bilo fajm da bi mogoče enkrat na teden nekje se to dogajalo. Vendar je to tako spontana stvar, tako kot so se fantje dobili zvečer na vasi in malo pod lipo zapeli, pa niso vsak večer, ali pa mogoče so, pač po nekih

čudnih naključjih in logikah. Bi se mi zdelo fajn, če bi tudi že zaradi turistov in tujcev, ki pridejo, da dobijo eno esenco tega tudi v mestih, ni pa to kontekst te glasbe, ni to pravo mesto.

12. Torej s stališča turizma bi bilo to fajn.

Bi bilo to fajn tujcem to pokazati, tudi svojim ljudem pokazati. Ne z oglaševanjem, plakatiranjem, z ničemer ... ampak pač z igranjem, pa da si potem oni sami o tem mnenje ustvarijo, kakršnokoli že bo, oziroma, da se jim to malo pove, da je to nekaj kar je naše.

## **Priloga C: Prepis intervjuja z Marinom Kranjcem**

1. Kaj oziroma kdo vas je motiviral za izvajanje slovenske ljudske glasbe?

Tam nekje pri devetnajstih sem se odločil, da se bom posvetil izključno istrski ljudski glasbi. Motivacija je bila ta, da so v moji družini igrali oče, stric, nono, vsi so igrali. Drugače sem iz Hudana, hodili smo dol k noni in nonotu, tam sem bil cela poletja in potem se je dostikrat igralo, tako spontano prepevalo. Glavna motivacija, da sem se pa tako odločil, ker sem igral predvsem igral kitaro v srednji šoli, najstniška leta, pa je bila pojava Istranove. Istranova se je pojavila 1980. in v bistvu sem takrat zašel prvič na koncert. Ostal sem odprtih ust, ker sem videl, da ta istrska glasba, ki sem jo zmeraj doživljal samo v tistem primarnem okolju, lahko jo malo predelaš in jo postaviš na veliki oder in koncertiraš. V eni taki obliki, sem bil zelo presenečen, zelo navdušen. Pojav Istranove je vsekakor bil ključni element.

2. Kaj za vas pomeni »avtentično« izvajanje ljudske glasbe?

Hmmm ... avtentično. Jaz v bistvu delam eno in drugo, se pravi izvajam in avtentično in poustvarjam po nekem svojem okusu. Kaj mi pomeni avtentično ... je predvsem kadar sem z godci, kadar igram z njimi, tako kot so me oni naučili. Oziroma, če pridem v neko vas, kjer sem se dobival z godci in je nekdo že umrl med njimi, jaz igram ... in mi rečejo sami ti vaščani, pa ti igraš isto kot uni Ivan tam, to ne morejo verjeti. Kot da bi Ivan prišel spet. To jaz nekako smatram za avtentično. Drugače pa itak je ravno čar ljudske glasbe, da vsak da noter svojo osebno noto. In to počnejo tudi avtentični, če rečemo, ljudski godci. Lep primer je moj oče, moj oče je igral na istrski mih. On je recimo znal in je začel naštevati, tako je igral ta, tako je igral uni, takoj je igral tretji, četrti, peti. On je imel neverjeten spomin kako je kdo igral, obenem je pa imel tudi svoj stil. To samo tisto kar sem rekel potrjuje, vsak da neko svojo osebno noto, kar je v bistvu čar in kar dela to glasbo zanimivo.

3. Kdo je za vas danes ljudski glasbenik oz. godec?

Ja malo jih je, čedalje manj jih je. Čedalje manj je ljudskih godcev, ker so vsi že v teh letih. Če rečem, recimo Dario Marušič, sva toliko let igrala s temi ljudskimi godci in razumela ta sistem, da sva lahko ljudska, lahko pa seveda tudi čisto poustvarjalca z elektroniko, z drugačnim pristopom. Eno in drugo v bistvu. Ko skušam poučevati, imam tudi nekaj mladih ljudi, ki jih poučujem, jim dajem to na čim bolj tradicionalen način, ko pa igram na koncertu, na velikem odru, so to seveda priredbe in moje osebne note notri, ki pa v glavnem spoštujejo tisto osnovo, ki sem jo dobil od ljudskih godcev.«

4. Ali menite, da bo slovenska ljudska glasba izumira ali izginja?

Nič pretiranega, to je splošno, to ni samo v Sloveniji, to je splošno povsod po svetu. Ker globalizacija in tako naprej, že prej pred sto in toliko leti, industrializacija melje naprej, melje vse pred sabo. Ta globalizacija pa toliko bolj. Seveda izginja, v Sloveniji recimo smo imeli nekatera stara glasbila, ki so praktično čisto izginila, od trstenk, žvegel, opreklja in ljudskih godcev praktično tukaj več ni, ampak so poustvarjalci. Pri ljudskih pevcih je tudi skoraj enaka situacija dandanes. Kdo izvaja ljudsko glasbo? Izvajajo jo ljudje, ki so pri folklornih skupinah, večinoma so to ljudje, ki jih to pač zanima in nekako po svojem občutku to prepevajo. Nekateri se bolj poglobijo, na primer s poslušanjem nekaterih pevcev oziroma starih posnetkov in se skušajo bolj poglobiti, nekateri pa malo bolj površno, bolj za svoje veselje. Zmeraj je treba jemati z rezervo ljudi, folklorne skupine, ki se dosti trkajo na prsi: `Mi pa to izvajamo to in to tako kot nekoč`, je zelo vprašljivo.

5. Dojemate vaše ustvarjanje kot nadaljevanje tradicije slovenske ljudske glasbe?

Ja, seveda.

6. Ali vam je kdaj očitano, da ljudske glasbe ne igrate na »pravi« način. Če, ja na kak način odgovarjate tem očitkom?

Ja seveda. Je zmeraj tako, ne moreš biti vsem všeč. Ne moreš zadostiti vsem ljudem. Je tako ja, seveda. Za nekatere, za tiste, ki so bolj ortodoksni smo preveč moderni, za tiste, ki so bolj moderni pa smo premalo moderni. Tako da, jaz, nekako predvsem z mlajšimi, imam dva mlada fanta, imamo zasedbo Zingelci – zingelci, ki je staro ime za godce pri nas. In igrata na bajs in diatonično harmoniko – trioštino z njimi. Z njimi skušam dobiti nek zvok, s katerim sem se seznanil, katerega sem igral s starimi godci, ki so umrli ali niso več aktivni. Povsem drugačna zgodba je z Vrujo ali kakšnimi drugačnimi projekti, ki sem jih imel ali jih imam.

7. Ste se kdaj v svojem ustvarjanju počutili kot, da pripadate skupnosti, oziroma ste del gibanja?

Ja absolutno, jaz pri svoji predelavi, pri poustvarjanju, predelavi, priredbah, nekako sledim ... zdaj nekdo bo rekel, da sem ostal »v času nazaj«, nekako sledim folk revivalu. V kakšnem smislu folk revival? Da V svoje priredbe ne dajem nekih, vsaj zavestno ne, mogoče včasih kakšen kanček podzavestno, ne dajem nekih eksotičnih ritmov in izvajalskih praks od Afrike, Južne Amerike in tako, ali pa nekih drugih glasbenih stilov, nekaj da bi »zajazziral« ali v tem smislu. /.../ Spoštujem osnovno melodijo, tako, kot sem jo dobil, spoštujem besedilo. V kakšnih primerih kdaj rekonstruiram besedilo, če pač ne dobim kompletnega, potem rekonstruiram tudi besedilo, zato da lahko povem celotno zgodbo. Ali pa tudi melodijo, če recimo ljudski godci sami že toliko ne igrajo za ples, da več ne vedo pravega imena za določen ples in tudi ne vedo več, ne poznajo figure, ker so figure pri določenem plesu. Če mi on zaigra, mi reče to in to je ta ples in če jaz ta ples poznam, vidim da nekaj manjka, potem tisti košček dodam. Tako da je pač neka plesna melodija celotna, eventualno v nekem slučaju, če je kdo, če koga povleče za plesat, ali pa se dela tudi neka plesna rekonstrukcija, da je to potem kompletno, verodostojno.

8. Ali vidite svoje delovanje v ljudski glasbi kot neke vrste nasprotovanje ustaljeni »mainstream« kulturi? Če ja ali ne, zakaj tako?

Ja, po domače povedano, zmeraj ščijemo proti vetru. Smo ... velikokrat se počutim, na žalost, kot neka eksotika, še posebej, če je to v nekem tradicionalnem kontekstu, kot neka eksotika, oziroma neki Indijanci iz rezervata.

9. Pod kateri žanr bi uvrstili vaše delovanje pod različnimi zasedbami, (različne zasedbe odvisno od intervjuvanca) ... Folk, etno, narodna, tradicionalna, world music – lahko vsakega pod svoj žanr? Ali vam je označevanje sploh pomembno?

Meni to ni pomembno, edino mi je malo smešno, ko ljudje govorijo, da mi Vruja pa igramo res tako kot nekoč, ljudsko in tako naprej. A sploh ne poznajo, kakšne intervencije vse sem jaz ... kaj vse sem jaz počel. Tako da bi moral to demantirati, ni ravno tako. Včasih tudi, odvisno če igramo recimo v domačih krajih dol pri nas bolj za ples, potem je to kar ljudsko, če je to nek koncert, je to v bistvu precej avtorskega notri pristopa.

10. Ali sodobna produkcija ljudske glasbe v Sloveniji rabi več oz. boljšo promocijo? Če da, kakšno?

Ja absolutno, seveda, saj v medijih je zelo malo prisotna. Zelo malo prisotna. V bistvu, kar me malo žalosti je to, recimo bil sem na irskem, bil sem v Veliki Britaniji in tako naprej. Vidiš mlade ljudi, ki jih že po videzu vidiš, da je ali metalec ali panker ali karkoli, ne bi na prvi videz to rekel, da ga zanima ljudska glasba, ampak ti ljudje, ki vidiš, da na videz, da so v totalno drugi smeri, kadar slišijo svojo ljudsko glasbo gredo »v luft«. Se pravi jo doživljajo, kar pa pri nas žal ni.

11. Kako pomembne se vam zdijo neformalne oblike igranja in ustvarjanja glasbe, kot so jam sessioni, druženja, itd.

Z ljudskimi godci predvsem ja, v gostilni, oštariji. Mi smo gledali še od Istranove naprej, da bi se na nek način oddolžili ljudskim godcem, s tem da smo jih vabili na naše koncerte, da so bili naši gostje. V bistvu smo se jim oddolžili, da smo jim ponudili to možnost, da so spet šli v javnost, ker so tako redke priložnosti, da se lahko sploh pojavijo izven nekega bolj intimnega okolja. V zadnjem času je tega manj, ker so nekateri s katerimi sem se jaz dobival več kot dvajset let, oni so že umrli, oni so v zelo poznih letih, tako da v bistvu več ne morejo igrati, mi to manjka, seveda mi manjka. Čisto spontano, da igraš za svoj gušt, kot se reče, spiješ dva deci, poklepetaš in zveš še marsikaj zanimivega iz življenjske filozofije teh ljudi.

Ja seveda je to pomembno, pomembno je predvsem zaradi domačinov. Zakaj? Da, kot sem rekel, tako malo je tega, da pridejo med ljudi ti ljudski godci, da že v bistvu sami domačini mislijo, da praktično tega več ni. In potem so še toliko bolj preseničeni, ko vidijo, da je še to živo, še posebej tisti starejši, ki so ob tej glasbi plesali in zrasli.

## **Priloga D: Prepis intervjuja z Tomažem Rauchom**

1. Kaj oziroma kdo vas je motiviral za izvajanje slovenske ljudske glasbe?

Jaz sem bil rojen na Jesenicah. Mati se ima za Gorenjko, čeprav je po rodu bolj Primorka, foter pa Belokranjec in je zanimivo, da z musko sta se oba ukvarjala ampak tako ljubiteljsko.

Oče je igral orglice, mati je pela v zborih in tako. Je pa res, da smo zmeraj, ko smo se vozili vsake tri tedne v belo krajino, celo pot prepevali ljudske. Tukaj se je že nekaj začelo, ampak to je bil bolj tak klasičen repertoar, ne kakšnih izjemnih domačih, res tistih avtentičnih. Potem se je pa pravzaprav začelo čisto drugače, pri šestih sem tako šel v glasbeno šolo, najprej klavirsko harmoniko in ko sem se pri devetih preselil v Tolmin in sem seveda igral na vseh proslavah, najprej partizanske, potem so ugotovili, da me lahko uporabijo in tako sem začel v bistvu s folklornimi skupinicami na osnovni šoli delovati. Tako da zanimalo me je od zmeraj, ker je iz tega pravzaprav prišlo do tega, da sem spoznal tudi ene par teh domačih godcev na planini Razor, kamor sem rad hodil v hribe, tako da so bili iz tolminskih raven eni trije taki muskontarji ta pravi. Potem pa je dejansko začelo se bolj intenzivno v to smer, raziskovanje inštrumentov in tega pa preko Trinajstega praseta, čisto tako. Pred tem že, koliko smo poznali Istranovo, ko smo z njimi v bistvu si bili dobri in je posledica tega bila, da smo sploh mi začeli špilati, ampak jaz sem se tako čisto spontano znašel v teh zadevah, nikoli nisem kaj racionalno skušal planirati in iskati področij, kjer bi deloval, ker to pač ni moj način delovanja. Tako da se je pač samo zgodilo in sem vesel, da se je tako zgodilo. Je pa res, da po drugi je pa res tudi to, da ko sem se končno odločil, da bom šel glasbo študirat in pred tem so me zmeraj zanimali inštrumenti, kako delujejo. Sem sanjal, da bom malo muzike delal seveda tako ali drugače, koliko formalno, koliko ne, s tem se tudi nisem toliko ukvarjal. Sem pa hotel vedeti kako inštrumenti delujejo in tako se je zgodilo. Zato sem se najprej od harmonike, ki je bila prva edina možnost, čisto materialno takrat, sem šel pozneje na klavir, pred tem sem pa našel kitaro in jo raziskal in pa še v pleh muziko sem se vpisal prav z namenom, da bi videl kako pihala ali pa trobila delujejo, ostalo se je pa samo dogajalo.

## 2. Ali menite, da bo slovenska ljudska glasba izumira ali izginja?

Ah, ne. To ne, daleč od tega. Se pa spreminja, ker se odnos spreminja, funkcija se spreminja, stvari se jasno spreminjajo, tako kot se ljudje in sistem in vse skupaj. Tako da o izumiranju govoriti je nemogoče, tudi lahko bi rekel, da vsebinsko, oblikovno se spreminja, seveda, koliko je to komu všeč in na kakšen način, kjer je blizu in kje, o tem bi se dalo razpravljati. Jaz sem vseeno bolj za tisto staro obliko tradicije osebno, kot za te posodobljene variante, ampak da bi pa izginila pa niti najmanj. Samo tukaj je en velik problem, že sam fenomen narodno zabavne muske je tukaj problem, zato ker močno vpliva na to preoblikovanje, ker preprosto ljudje tega dvojega enostavno nikdar niso kaj dosti ločevali. Jaz osebno sicer pravim, da je glavna razlika namen, zakaj se to dela, ker tu je šlo dejansko za enkrat prisotnost in uveljavljanje avtorskih pravic, ko so se mediji pojavili in je bil to pravzaprav glavni motiv, da se je začelo muziko na novo delati in da naenkrat tista, ki je že obstajala, ni bila dosti zanimiva, predvsem za izvajalce. Tukaj se mi zdi problem, da je etično sporen motiv. Preprosti ljudje, pa večinoma tudi domači godci po terenu se niso s tem kaj dosti ukvarjali. Tako da tukaj govoriti o neki zameri je nesmisel. Je pa res, da se je spremenilo seveda po drugi vojni, predvsem v 50. letih, ko je radio rabil živo muziko, se je vse postavilo na glavo. Zdaj to prehajanje iz ene v drugo je pa vedno obstajalo in ljudje se niso ukvarjali s tem kaj je prav, kaj ni prav, ampak kaj je ljudem všeč. Ker, kljub vsemu, funkcija, sploh inštrumentalne glasbe, je bila kljub vsemu, vedno bolj zabava kot ne, v zadnjih par sto letih. Zdaj seveda govoriti o tisti starejši različici, ko je imela še obredne funkcije in to je pa pri nas nemogoče, ker nimamo nobenih podatkov in virov, lahko samo logično poskušamo sklepati na osnovi primerjav.

3. Ali vam je kdaj očitano, da ljudske glasbe ne igrate na »pravi« način. Če, ja na kak način odgovarjate tem očitkom?

Mah, pravzaprav ne. Težko pravzaprav tudi rečem, ker glede na tisto kar se je takrat že pojavljalo, mi smo začeli le konec 80. let igrati pri Trinajstem prasetu recimo, pa smo bili tako blizu pravzaprav nekaki avtentiki, da je težko o tem kaj dosti govoriti, pa tudi noben se kaj dosti ni ukvarjal, ker ni bilo kaj veliko primerjav drugega kar je obstajalo, ker Istranova je takrat v bistvu že nehala delovati, ali pa nehavala. Kaj drugega pa tisti trenutek še ni bilo, ko smo mi nehali je sicer že nekaj tudi bilo, ampak tudi bolj v nastajanju, takrat se je recimo pojavila Kurja koža. Kar je bilo ta pravih, mislim ta pravih, to je v narekovajih, teh bandov, ki so pa še na podeželju delovali pa so tako bili iz drugega štosu, ampak njim se pa nikoli ni zdelo kaj dosti problematično ukvarjati s tem kaj je ljudsko in kaj narodno zabavno.

4. Kaj za vas pomeni »avtentično« izvajanje ljudske glasbe?

To je zelo relativna zadeva, tako da je jasno da zmeraj z rezervo tudi uporabljam izraze, ker tukaj se mi zdi tako ali tako vedno problematično. Jaz si nekako postavljam določene omejitve, bi rekel fiktivno v svoji glavi, kadar izvajam stvari. To pomeni, da poskušam, kolikor se da, se držati starih načinov izvajanja, se pravi tisto, kar inštrument sam po sebi pogojuje, ne da bi poskušal kakšne vplive, ki niso iz tega prostora, sploh že iz tega, da poskušam že paziti pri vplivih iz drugih področij našega etničnega prostora, že tu je velika razlika, ker smo bili na prepihu. Zahodno oblandi sistem recimo pod vplivom ali Beneške republike ali Italije ali česar koli, je čisto drugačen kot recimo tukaj v Prekmurju, da o Gorenjski in Koroški, kjer je bila skomercializirana že dosti prej ne govorimo. Tako da gre predvsem na to, da poskušam tukaj izločevati nekako vplive, ko smo stal, po tistem o čemer sva prej že govorila, se pravi po prihodu medijev. Se pravi avtentika nekako do muzike kakršna je bila z narodno zabavno, ko se je pojavila. S tem, da že poskušam zraven že tudi upoštevati koliko je tukaj šolski sistem naredil, da ne govorim o vlogi učitelja, pedagoga na podeželju, praktično že od organizacije ... dobro predvsem tam po prvi svetovni vojni se ta vloga že močno oblikovala, ker so vsi učitelji bili že šolani tudi glasbeno in tako naprej. Oni niso kaj dosti ločevali med ljudskimi in ostalimi inštrumenti, vse je pa bilo še akustično. Tako da to je ta zadeva, pa seveda tudi formalna gibanja. Tako da tukaj jaz niti mej ne bi jasnih postavljaj. Tudi pri petju samem se ve, sicilijansko gibanje, ko se je začelo zborovsko petje večglasno tudi po inštitucijah uveljavljati in učiti, je pustilo vplive, tako da tukaj niti nimamo kakšnih jasnih meja in tudi ne primerjav, kdaj se je kaj direktno oblikovalo. Tudi ta naša fama o večglasnem petju je zelo vprašljiva z določenih vidikov, koliko se je štiri, pet glasno pelo preden so v cerkvenih zborih začeli to učiti, recimo. To so vse stvari, ki se iz mojega vidika zdijo vredne razprave in o katerih se zdaj zadnje čase sicer že govori, včasih se pa pravzaprav ni. Malo tudi zato, ker je stroka pravzaprav malo rabila samopotrditve v primerjavi z ostalimi jugoslovanskimi tradicijami takrat, ker so bile bistveno bolj raznolike kot naše. Tako da se mi zdi, da je tukaj marsikaj in tudi v praksi se je marsikaj malo na silo forsiralo kot bolj avtohtono ali avtentično, kot da bi recimo iz današnjega vidika gledali, če bi imeli še kakšne dokaze.

To je zmeraj tukaj vprašanje in ja, ker je tukaj zmeraj problem etike posameznika, ki se navadno navezuje na ambicijo, nenazadnje tudi na ambicije stroke in inštitucij, tako da ja osebno nisem osebno prizadet iz tega vidika in si lahko privoščim ...

## 5. Kdo je za vas danes ljudski glasbenik oz. godec?

Vau ... pravzaprav je ... to pa je sploh zelo zelo zelo težko reči, ker tisto prepletanje ljudske in narodno zabavne je prisotno dejansko pri nas že 70 let, dobro 60. Tako da, težko je reči. Je pa res, da tako v zaledju na podeželju se še najdejo take skupine, zdaj da bi jih direkt naštel bi težko rekel, ker se tudi to spreminja pri njih samih. Vidi se, da še zmeraj obstajajo eni, ki so pravzaprav skozi tradicijo, bi rekel enega hišnega izročila prišli do tega, tako da ti primerki se še najdejo, bolj so posamezni godci kot da bi rekel skupine, je pa delikatno ravno zato, ker je to največkrat ravno na področjih, kjer tako ali tako je zasedba pravzaprav tipična, se pravi harmonika, klarinet in pa mogoče kompardon, se pravi tuba in je težko ločiti. Vem, da vsakih toliko let, sploh ko sem še recimo nekaj časa ocenjeval za javni sklad in sem hodil po terenu, se je naletelo vsake toliko časa na kakšne posamezne primerke, tam recimo kje na obrobju na štajerskem, tudi kje na Pohorju se je kdaj pa kdaj kaj našlo, potem tudi Koroška. Saj pravim o ostalih pa zelo težko govorim, zato ker dejstvo je, da v posameznem primeru ne poznaš njihove direktne zgodovine, je težko pravzaprav govoriti, ker sploh tudi ljudje ne, ki jih vprašaš ne povejo vsega po pravici, radi malo mistificirajo zadeve. Ravno z narodno zabavno glasbo se je vmešal marketing, predvsem zelo grobo. Od takrat naprej je tukaj konec tega, zato to mejo postavljam sam sebi, kot recimo tisto z avtentiko. S tem, da je treba med vojnama že paziti, ker tukaj v Prekmurju je tipičen primer, ko se je pridružilo stari državi, se je repertoar pa vse spremenil. Prej je bistveno bolj na panonsko stran vse gravitiralo, potem pa ne. V tistem času dejansko je harmonika bila že na udaru kot glavna. Harmonika je že tako ali tako spremenila repertoar, tukaj pa glede na melos, na melodiko se je popolnoma spremenil odnos do plesne muzike. Zato ker je na dur sistemu vse skupaj prišlo. Saj pravi, lahko spet bolj logično sklepamo kot ne, ampak vidi se, da je godčevska varianta, ki je bila pred tem godalska, je bila le bistveno bolj svobodna v melodiki in je več madžarskega ohranjala. Je pa res, da vzporedno pred tem so pa že pleh muzike prišle, ki so pa tudi imele svojo finto, preko avstrijske in tako sistema.

## 6. Ste se kdaj v svojem ustvarjanju počutili kot, da pripadate skupnosti, oziroma ste del gibanja?

Jaz osebno ne, ker sem pravzaprav ... ne vem no, mene osebno zanimajo tu čisto medčloveški odnosi, ki so zmeraj na osebni ravni. Rekel sem že, tudi v kakšnih društvih se nikoli nisem videl, niti čutil, sem sodeloval če je bilo treba, to ni problema. Ampak to je šlo dejansko od projekta do projekta in sem se vedno tako odločal in se še vedo pri svojem pri svojem siceršnjem svobodnjaškem delu. Tako da, ne niti približno nisem tega kot eno gibanje čutil.

Je pa res, da ko je bila organizacija festivalov in teh stvari, sem pač videl kako stvari delujejo, bil sem zraven član določenih skupin in seveda prisoten in sem opazoval, ampak mi je bilo na nek način zmeraj bolj smešno kot ne, ker mislim da je to ena bergla, ki lahko pomaga pri formalnem uveljavljanju, ki pa mene ni nikoli toliko zanimalo, ker moje osebne ambicije niso nikoli ne vem kako izrazite, tukaj me je bolj zanimala osebna svoboda v tem. Mislim, da je to to. Za inštitucije se je rabilo, po drugi strani je pa vsaka institucionalizacija že tudi omejevanje. Jaz morem reči, da pravzaprav o tem ko govoriva o avtentiki pa to, jaz nisem



toliko da bi rekel obremenjen s tem, da bi se mi zdelo, da je to zelo bistveno, mene bolj zanima, da se stvar označi pošteno in korektno. Sem delal marsikatero eksperimente v okviru svojega skladateljskega in inštrumentalističnega dela. Ne zdi se mi niti najmanj problematično in ali slabo, ampak nisem pa tega videl v okviru tega poslanstva, ki smo ga ... poslanstva v narekovajih ... ki smo ga recimo takrat izpolnjeval kot Trinajsto prase, ali pozneje ko sem v bil v Marko bandi. Tam se vidim dejansko kot nekako, se mi zdi predvsem smiselno nekakšno nadaljevanje tega godčevstva, čimbliže temu, ravno zato ker to izginja. Ker se mi zdi nesmiselno, ... zdaj do konca vse izkoristiti, vse vidike, sebe ne vidim v tej vlogi, ker se mi zdi, da dokler še mam vsaj približno stik s tistim, kar je bilo včasih, da bi bilo pametno to še približno do neke mere ohraniti, ker iz tega naprej delat ni noben problem kadarkoli.

7. Ali vidite svoje delovanje v ljudski glasbi kot neke vrste nasprotovanje ustaljeni »mainstream« kulture? Če ja ali ne, zakaj tako?

Moram priznati, da sploh nisem o tem razmišljal. Zato ker smo dejansko to mi začeli delat, vsaj tako je bilo zmenjeno in jaz sem zmeraj resno jemal, čisto za svojo zabavo. Tudi v tistih letih sem bil takrat, da mi je to čisto pasalo. In res nisem razmišljal o ničemer drugem. Kot sem že rekel, samo me je potegnilo. Tudi ko smo se menil, s tema dvema kolegoma, ko smo potem ta band naredili, smo se pač tako čisto v drugem štosu sodelovali, pomagala sva še z enim kolegom enemu o teh, ki smo skupaj igrali, ki je takrat vodil tudi en zbor v Domžalah in smo hodili takrat tja pet in smo se menili. Pa pri sodelovanju preko Glasbene mladine in take stvari in je čisto tako nanesla debata in sem rekel zakaj pa ne, če nam bo fajn in če lahko to delamo. In tako sem jemal do konca zadevo, kot en del zabave, ampak seveda s tem da mi je vedno bil princip, da če karkoli delam, poskušam to narediti na najboljši možni način in najbolj pošteno, kolikor se da do same tematike in vsebine. V bistvu je bilo to tisto, to sem skušal združevati. Težko rečem za ostale ... ravno tukaj se je pokazalo, mi smo bili trije in že odnos teh treh znotraj ene skupine je bil tako zelo različen, da je to na koncu prišlo do tega, da potem pač ni bilo več. Ko se začne z dobro voljo marsikaj delat ljudje ne priznavajo svojih ambicij, potem pa včasih ven udarijo pri enih. Po tem smo imeli sicer tudi četrtega člana, ko sta se dva zamenjala, tudi jaz sem se takrat že odločil glede svojega poklicnega udejstvovanja in se mi je bilo lažje odločiti, ko nisem videl več ... ta motivacija mi je bila in sem zmeraj pustil odprto varianto, ni mi bilo pa več važno na kakšen način.

8. Pod kateri žanr bi uvrstili vaše delovanje pod različnimi zasedbami, (različne zasedbe odvisno od intervjuvanca) ... Folk, etno, narodna, tradicionalna, world music – lahko vsakega pod svoj žanr? Ali vam je označevanje sploh pomembno?

Meni osebno ne, moram priznati. Meni je bilo osebno pomembno edino toliko, ko sem se jaz soočal s tem, da bi moral to uporabiti, recimo v oddajah. To je problem, ker nikoli ne veš kaj kupiš, dokler ne slišiš, s tem sem se tukaj iz tega vidika soočal. Je pa res, da smo že v 80. letih imeli več debat na to temo, najprej preko Glasbene mladine, potem tudi inštitutu in se je veliko o tem razpravljalo. Dejstvo je, da se tukaj na čisto ne da več priti, iz dokaj enostavnega razloga, ker so to izrazi, ki si jih izmišljuje trgovina. In trgovina rabi izumljanje nekih novih izrazov, zato da pravzaprav meša meglo. Tako da tukaj res ne gre. Po drugi strani je pa res, da stvari niso primerljive, področje je zelo različno po celem svetu, sam odnos do tradicije je zelo različen in v bistvu je že tukaj problem, kaj je klasično v katerem področju, kaj je ljudsko, kaj je tradicionalno, kaj je podeželsko, kaj je mestno. To je taka zmešnjava in taka raznolikost vsega skupaj, da se v bistvu ne da spraviti na en skupen imenovalac z imenom. Iz

tega razloga je verjetno izraz Etno zelo dobrodošel, vendar ne pomeni prav ničesar, razen da ma mogoče kakšen element ljudskega zraven in tradicionalnega, čist nič drugega. World music pa sploh. Danes dejansko ta izraz ne pomeni nič, tudi tako je, da večina ljudi, ki se s tem ukvarja rabi eno kategorizacijo in če priznajo ali ne, največkrat je poimenovanje največkrat rezultat želje po tem, da bi dosegli ciljno publiko. Danes, bi rekel, je več ali manj vse skupaj en fusion in so tudi pri tako imenovani etnični glasbi ti ljudski elementi bolj v ozadju kot ne, ali pa so iz toliko različnih področij, da bi rekel da imajo z lokalno tradicijo, razen same melodične osnove, včasih zelo malo.

#### 9. Dojemate vaše ustvarjanje kot nadaljevanje tradicije slovenske ljudske glasbe?

To bi težko rekel, prej ne kot ja. Kot sva na začetku že rekla, nadaljevanje je vse kar se iz tega naprej razvija, tudi vloga godčevstva se je spremenila in težko je reči, da tudi narodno zabavni bandi iz enega vidika niso na nek način nadaljevanje tega godčevstva takega kot pojava. Tisto kar sem poskušal delati, pa ne vem koliko zavestno, težko rečem, vendar poskušal sem se vseeno držati teh starih načinov, že skozi samo izvedbo. Posledično je to povezano, če poskušaš na način igrati, si bistveno bližje tradiciji, kot če poskušaš te načine izvedbe širiti. In to je to. Že preko Istranove in teh njihovih znancev dol na primorskem, ko smo imeli dvakrat na leta fešte in smo igrali po celo noč skupaj, to so bila za mene res tista srečanja, ki so me zanimala. Ker sem se izogibal temu, da bi hotel vnesti neko virtuoznost v te inštrumente, ker je bila značilnost ljudskih godcev ravno to, da so bili več ali manj samouki in se niso trudili kakšnih velikih čudežev delati na glasbilih. Ko se enkrat začne to institucionalizirati, je to nekaj drugega in tukaj je treba vedeti, da je ravno to mogoče eden večjih grehov, grehov spet v narekovajih, seveda, kakšne narodno zabavne glasbe. Tu se je vse spremenilo že s tem ko je klavirska harmonika prišla v to zadevo. Klavirska harmonika po naravi vseeno ni bila ravno ljudski inštrument, je pa res, da je ravno tu v Prekmurju bila zelo dobrodošla, ker je konc koncev mogla izvajati ravno tisto melodiko, ki je frajtonarca ni mogla. Tako da stvari niso tako zelo enostavne, v bistvu so totalno enostavne, so pa zelo raznolike in razdrobljene in se ne da v enem stavku povedati, ker že skozi celo zgodovino ne moreš kar reči to je bilo ljudsko, to ni bilo, je treba vedeti v katerem prostoru, v katerem času, v kakšnem okvirju in pri vsem tem je isto. Zdi se mi pa da zaradi teh medijev in zaradi globalizacije prihaja edino do tega res, da se ti vplivi toliko mešajo, da raznolikost izginja, da razen čisto konkretne melodike in besedil, so elementi zmeraj bolj skriti in so si stvari zelo zelo podobne, če nebi bilo tega in če nebi bilo naslova napisnega, marsikdaj sploh nebi vedel od kje muska je. Moram reči, da se spomnim, da že tam nekje okrog 1981 sem bral intervju z Jufiadsjia in je opozarjal na to pa se takrat še kaj dosti o tem še ni govorilo, ampak takrat se je dejansko začel World music kot eno gibanje in takrat so se začele te stvari pojavljati. Zato ker je osnova, zato da bi bilo všečno širši publiko, začele zraven dejansko rokarske in jazzovske elemente na veliko uporabljati. Zato ravno težko govorim tukaj o enem gibanju kot je folk revival kot gibanju kot takem, ker je zadeva veliko bolj široka in zapletena. Ker konec koncev, bi lahko rekli, da so zametki tega začetki tega že pravzaprav enostavno že kakšen angleški folk. Ni bilo kakšne velike razlike, vse je bilo odvisno od tega, koliko je dober inštrumentalist eno bas linijo spodaj igral, ali je bila že malo jazzi ali ne in tukaj se ni kaj toliko kaj dosti spremenilo. Razen samih sredstev, ko se je zmeraj več balasta gor obešalo, tudi produkcijska tehnika je svoje zahtevala, studijska muzika je sploh štos za sebe. Tudi kakšnih resnih primerjav ni, v določenih državah so poskušali bi rekel tudi eno nacionalno identiteto izpostavljati, recimo v Bretoniji, zato se tudi več kot toliko ne spreminja, je pa res, da ravno mogoče značilnost, če sploh obstaja kot enotno gibanje en folk revival, je ravno to, da so se večinoma s tem začeli

ukvarjati rockerji, tisti iz drugih področij, ne tradicionalisti. Mogoče je to to, kar pomeni, da so zadevi eno novo življenje vdahnili in jo na nek način, kot se danes rado reče, urbanizirali. Recimo eni Tanczhasi na Madžarskem so bili tipičen primer tega. Kaj se je pa kje zgodilo iz tega je pa dejansko odvisno od tega koliko je kdo poznal in s kom je prišel v stik. Posamezni festivali, ki so se začeli razvijati tam po 60 letih, proti koncu 70. že sploh zelo, v 80. še toliko bolj. Tukaj so se tudi forme spreminjale, vedno več je bilo v okviru tega delavnic igranja inštrumentov, te zadeve so sproti postajale mednarodne. Tukaj se je zelo veliko elementov mešalo, vse skupaj je bila ena klapa znancev, ki se je selila po svetu, predvsem po Evropi sem pa tja. Če se spomnim, recimo kakšen Folkest je v Furlaniji to na veliko že delal, tam vsebinsko že od samega začetka niso bile profilirane in razdeljene. Bila je publika na splošno tista, ki je oblikovala v osnovi, ampak šlo je dejansko za to, da so skušali eno določeno generacijo zainteresirati in tam je bilo res vse skupaj od angleškega do ameriškega folka ter irske tradicionalne, kolikor je tradicionalna spet, z vsemi pogojniki. Včasih je bila to komorna zadeva, dva glasbenika, trije štirje že redko. Kar so pa Chieftainsi naredili cele orkestre je pa to drugo. In vse to je bilo pogojeno in vse se je prepletalo. Znotraj te muzike je dostikrat prišlo do zavednega ali tudi nezavednega posnemanja, ne mislim zdaj posnemanja posameznih delčkov ali melodij, ampak posnemanja čisto tako. To je večinoma mladina delala takrat, vsaj na začetku in tu je zmeraj prisotna do neke mere ena idometrije, nekdo, ki ga vzamejo za vzor, skušajo nekaj takega, dajmo še mi probati to. To je prisotno v tej glasbeni industriji in ko je ta muzika postala del industrije, ne več domače zabave jasno vse to pride zraven. Mislim, da je to glavni problem, zakaj se ta odnos toliko spreminja. Prvo odrsko nastopanje v primerjavi z domačo funkcijo, ki je bila pred tem, je že tako ali tako spremenilo zadevno. Mediji, ki so zadevo potem snemali so naredili še svoje. Čista komercializacija, ki je prišla zraven tudi v živo, je tudi naredila svoje in vse skupaj je spremenilo kompleten odnos, vpliva na celo podobo, svet je postal majhen. Saj je jasno, v začetku 19. stoletja so že tudi kakšne meksikanerske vmes prinesli, v 30. in 40. letih so se šlagerji začeli vmešavati. Ko je prišla narodnozabavna, jeprevzela pobudo, predvsem zaradi inštrumenta, po drugi strani je tudi propaganda naredila svoje. Prisotnost sama po sebi žive izvedbe na radiu tistih dveh, treh bandov, ki so bili pri roki je tudi svoje naredila. To se potem sešteva, ljudska kultura je bila zmeraj samo modna kultura, ki je nekatere stvari sprejela od zunaj, kolikor je pač ta pogled od zunaj segel. Potem se je nekaj pozabilo, nekaj novega pripeljalo, se vse skupaj zmešalo in seštevek je tisto, kar smo v tistem trenutku poznali, ali so poznali. Danes pa, ko se še snema in ko imaš vpogled v različna obdobja, pa je zadeva še toliko bolj zakomplicirana. Tukaj je en skupen imenovalc in dati eno poenostavljeno izjavo kaj to, je pravzaprav že čist nemogoče.

10. Kako pomembne se vam zdijo neformalne oblike igranja in ustvarjanja glasbe, kot so jam sessioni, druženja, itd.

Saj to je danes težko reči. V današnji poziciji bi to težko označeval, sploh pomembnost - nepomembnost. Včasih mislim, da je bilo bolj. Predvsem je bilo bolj zato, ker so bila srečanja bistveno bolj omejena, ker je obstajalo bolj v zaprtem krogu bi rekel, manjše področje je bilo recimo teh stikov. Tako na splošno se je ta identiteta lokalna bolj ohranjala skozi način izvedbe, tudi skozi repertoar in tako naprej. Ko so enkrat prišli mediji se je vse to zgubljalo in danes govoriti o tem koliko je bolj avtentično in koliko ne, je težko. Dejansko nima več smisla, repertoar je povsod postal identičen, gre za ene par hitov, ki so taki ali drugačni, še kake zizike in rožice. Žal je to povsod zdaj zraven, tudi pri teh lokalnih domačih druženjih, dokler tisti, ki najmanj o tem razmišljajo in imajo najmanj sploh kakšnega okusa, so sploh zmeraj najbolj agresivni. Jaz osebno moram reči, kadar sem kdaj padel v kakšno tako zadevo,

sem po navadi bolj razočaran kot ne. Če imaš srečo, da slišiš kakšnega res prastarega, ki je še zraven in zmore še kaj zapeti, je to čudež in je po navadi je to edino, kar je meni osebno še kaj dalo. To je redko, zelo zelo redko in je že zelo dolgo zelo redko. Ti prehodi iz generacije v generacijo, ljudje se po navadi sploh več ne zavedajo tega, da ti ljudje ki so danes najstarejši so vsi že ob radiu gor zrasli, že tukaj je vse preoblikovano. Ravno na teh srečanjih, ki sva jih omenjala, tudi preko javnega sklada se najbolj vidi. Tisti, ki se s tem ukvarjajo, zelo radi poudarjajo naši dedki in naše babice, ja ampak treba vedeti, naši dedki in babice več niso referenca v tem smislu, ker je treba to upoštevati. Tu so že bili nekontrolirani vplivi. Danes naši dedki in babice, so tisti, ki bi bili stari, če bili še živi 90 ali 100 let. Kar ni več tako daleč, to pomeni, da je vse že okrog časa okoli svetovne vojne. Je bil svet že bistveno manjši kot pred tem. Ni kakšne čisto konkretne primerjave, je pa fajn o tem razmišljati. Ravno zaradi tega, ker jaz nikoli nisem bil nagnjen, da bi podpiral pretiravanje v smislu tega, godci že tako ali tako so že zmeraj nakladali in ni bilo vse res kar so povedali. Danes ti, ki pa iščejo še samopotrditev tudi javno pa tudi včasih zavestno potvarjajo.

11. Ali sodobna produkcija ljudske glasbe v Sloveniji rabi več oz. boljšo promocijo? Če da, kakšno?

Jaz nikoli nimam ja ali ne. Je stvar vidika. Po eni strani bi lahko rekli ja, ker bi že avtomatično vsi to od nas pričakovali. Po drugi strani pa to pomeni spet samo dodatno nevarnost. Tipičen primer, pravzaprav se je zadeva na splošno začela dosti bolj uveljavljati in poudarjati po osamosvojitvi. Po drugi strani pa se je največ škode izročilo naredilo ravno v tem času. Iz istega razloga. Prvič ambicije ... časovno se je tržnost kot taka poklopila s tem in se je to uspešnost kot merilo začela še bolj uveljavljati kot prej, kar avtomatično prinese vsebinsko negativne rezultate. Pač se poudarja tisto kar ljudje imajo in ne tisto kar bi po sami vsebini bilo lahko bolj pomembno. Tako recimo se tudi pretirana uporaba in pomen harmonike dal v tem času. Žal prihaja do zlorab, posledično tudi sama organizirana uporaba ali pristop do tega naredi svoje. Imamo na glasbenih šolah, da učijo frajtonarice, diatonične harmonike, kakorkoli. Posledica je, da skušajo istočasno zagotoviti sebi status, kar pomeni da se izumlja nove vrste harmonik. Že tako ali tako so glasnejše, kot so bile nekdanje, ker je to merilo, morajo biti agresivne. Danes je to statusni simbol, to je tako kot avto, če ima 200 konjev in da dobro zarohni. Tudi tehnično se izpopolnjuje in jaz se zmeraj sprašujem, kakšen smisel ima, ker potem se značaj instrumenta spreminja in ni več tisti kotje bil. Značilnost teh starih instrumentov je bila ravno v njihovi omejitvi, in ta omejitev jim je dala značaj. Če danes skušaš na drugačen instrument zaigrati vse kar zmorejo drugi instrumenti, danes bi radi iz frajtonarce narediti Clio med harmonikami, meni se zdi to nesmiselno. In tudi to, da se vse druge sloge in vse skupaj zraven meša, to je samo še dodatno mešanje megle. V narodno zabavni muski že tako ali tako že vidimo, da ni nobene meje več med posameznimi stili, se karkoli dela. Je dejansko edini razpoznavni znak samo še harmonika in noše. Iz tega vidika, glede na stanje uma, morale in etike in vsega skupaj v družbi, pravzaprav to pretirano ali dodatno poudarjanje muziki kot taki ne bo prineslo nič dobrega. Tako da težko rečem, v bistvu se mi zdi da bi bilo boljše na nek način, da to ostane pač stvar sladokuscev in tistega določenega kroga in ker če ne bo prišlo absolutno kot že prihaja, do prilaganju okusu kar pomeni, da vsebinsko pomeni zgubljanje v množici. Zahteven jazz ima svojo publiko, ki hodi na koncerte, ker ve, kaj bo tam slišala, in mislim, da je pri tem isto. Pričakovati, da bodo vsi vse poslušali, je nesmisel in nič dobrega. Je pa res, da uradna politika kot kulturna si želi tega, ker pomeni manjše stroške in več razlogov, da se hvalijo z njimi v drugačnih krogih.