

LJUDSKO IZROČILO IN SODOBNA (PO)USTVARJALNOST: (Z)GODBA ZA 3 MIN IN 12 SEK

BOŠTJAN NARAT

This paper deals with the relationship between the experience of folk and that of contemporary music. The author's attention is devoted primarily to the possibility of reconstructing a live experience rather than sticking to a tradition in the sense of archiving. Such an experience becomes possible when the connection between past (folk music) and present is based on a feeling of original identity – folk and contemporary music exist in the same musical horizon – that results in a better adaptability of the re-creational praxis, which is the preliminary for re-experiencing the past musical situation.

Keywords: *re-creation, experience, reconstruction, folk, artistic.*

V prispevku je reflektirana povezava med ljudsko in sodobno glasbeno izkušnjo, pri čemer pozornost ni usmerjena na ohranjanje tradicije v smislu arhiviranja, pač pa predvsem na (ne)možnost rekonstrukcije žive izkušnje. Le-ta postane mogoča takrat, ko je stik med preteklim (ljudskim) in sedanjim utemeljen v občutku za izvorno identiteto – ljudska in sodobna godba se nabajata v istem horizontu (razumevanja) glasbe –, kar ima za posledico večjo prilagodljivost v poustvarjalski praksi, ki je nujen pogoj za podoživetje pretekle glasbene situacije.

Ključne besede: *poustvarjanje, izkušnja, rekonstrukcija, ljudsko, umetno.*

Besedilo se v prvi vrsti posveča vprašanju o možnosti za umestitev priredb ljudskega godbenega izročila v sodobno glasbeno situacijo, ki jo poleg novejših tehničnih sredstev in (vsaj navidez) bolj sofisticiranih aranžerskih prijemov obvladuje predvsem naravnost na tržišče, le-to pa v dobršni meri determinira obnašanje glasbenikov ter njihov pristop h glasbenemu ustvarjanju in poustvarjanju. Ljudska glasba je lahko na vseh nivojih "konkurenčna" drugim oblikam glasbenega izraza, vendar pa mora za to sprejeti določene kompromise in se v določeni meri predrugčiti. Osnovno vprašanje, ki se v zvezi s tem procesom zastavlja, je, ali tovrstno spreminjanje vodi v izgubo stika z izvornikom ali pa ta stik šele omogoča. Kontinuiteta ali tradicija? Temeljna teza besedila je, da razkorak med tema dvema pojmomoma še zdaleč ni tako širok in radikalen ter da je dialog med pristopoma, ki črpata pri enem ali drugem viru, ne samo možnost, pač pa nujnost. Obdržati stik v tem kontekstu pomeni predvsem obdržati živost izročila. Znanstvena analiza in arhiviranje sta seveda nujna, saj ohranjata strokovno kontroliran spomin na minulo. Tisto, česar ne omogočata, pa je živa izkušnja. Ta nam je sicer zaradi narave časa že a priori nedosegljiva, po drugi strani pa nam je zaradi dejstva, da je glasba še vedno pomemben del naših življenj, še kako blizu. Izkušnja, ki je izginila v nepovratno, je potemtakem hkrati že tu: "Vso to glasbo že poznamo."

Paradoks je tu (tako kot vedno) v funkciji napada na zdrav razum in iz njega izhajajoče predsodke. Izkušnja preteklega nam je dosegljiva le toliko, kolikor nam kot izkustvena bergla služi občutek za sedanjost. In podobno velja za glasbeno tradicijo; ohranjanje le-te je po eni

strani ohranjanje spomina, ki ga omogoča beleženje že obstoječega, po drugi strani pa pomeni tudi rekonstrukcijo izkušnje, ta pa je možna le preko re-kreiranja obstoječega glasbenega materiala. Takšno (po)ustvarjanje nujno izhaja iz obstoječe glasbene resničnosti, iz tiste, ki ji pripada poustvarjalec, predvsem pa je to tisti glasbeni kontekst, znotraj katerega se nahajajo poslušalci. Izkušnja v preteklost vpisanega glasbenega izraza nam je torej dosegljiva le z rekonstrukcijo v okvirih sedanjega, osnovna predpostavka zapisanega pa je prepričanje, da je horizont razumevanja glasbe identičen. Preteklost ni nekaj nepovratno izginulega, pač pa je čas, ki se je nadaljeval in se nadaljuje v trenutek, ki ga živimo zdaj. In ko govorimo o ljudski glasbeni zapuščini in sodobnih pristopih h glasbenemu ustvarjanju, govorimo predvsem o enem: o glasbi, ki je v svojih temeljnih določilih identična sama s seboj.

LJUDSKO – UMETNO?

Opredelitev ljudskega nasploh in konkretna opredelitev ljudske glasbe temeljita na razlikovanju. Osnova vsakršnega definiranja je opozicija, vsak pojem definiramo glede na to, kaj je, s čimer avtomatično omejimo polje njegove semantične vrednosti v odnosu do vsega tistega, kar ta pojem ni. Opozicija, ki najpogosteje determinira označevanje ljudskega, pa je nasprotje ljudsko – umetno. Ljudska glasba je potemtakem pogosto opredeljena kot ne-umetna, ideja ne-umetnosti (ali naj rečemo: ne-umetniškosti?) pa se povezuje z nekaterimi specifikami ljudskega, na podlagi katerih se zgoraj omenjena diferenca in opozicija vzpostavljata. Za katere posebnosti konkretno gre?

Ljudskost nasploh in tudi ljudsko glasbo posebej naj bi določal ustni način prenašanja, šlo naj bi za enačenje ljudskega z oralnim in posledično – če ostajam zvest predpostavljeni opoziciji – umetnega s pisnim. Tak način diferenciranja seveda ne vzdrži kritičnega pogleda, saj nas lahko ob upoštevanju dejanskega stanja stvari v preteklosti in danes po logični poti pripelje do dveh zaključkov, ki sta vsak po svoje absurdna in popolnoma neuporabna. Prvi je, da ljudska glasba sploh ne obstaja, da nikoli ni obstajala ter da gre potemtakem za pojmovno zvezo, ki ne označuje ničesar. Glasba (podobno velja tudi za besedila oziroma v tem kontekstu za pete pesmi) ni in ne more biti vezana izključno na ustno izročilo oziroma oralni medij, element pisnega je posredno ali neposredno vedno prisoten. Drugi, prav tako nesmiseln, čeprav prvemu diametralno nasproten zaključek je, da moramo ob resnem upoštevanju ustnega izročila kot kriterija za določanje ljudskosti pomen ljudskega pretirano razširiti. Tokovi in mediji, preko katerih glasba pronica v vse pore družbenega življenja, so raznorodni, ustni način prenašanja pa je v večji ali manjši meri vedno prisoten. Vsa glasba je ljudska, saj je kot del družbenega življenja z modnimi smernicami, vzgojo okusa in preko kulturno-družbenih ventilov prenosljiva “od ust do ust” in “iz roda v rod”. “Torej lahko rečemo, da ni umetne glasbe, ki bi bila prikazana samo s sistemom pisave, pa tudi ne ljudske glasbe, na katero vsaj v zahodnem svetu ne bi vsaj nekoliko (posredno ali neposredno) vplivala pisna kultura.” [Leydi: 185]

Drugo standardno določilo ljudskega, ki bi ga bilo potrebno izpostaviti kritičnemu premisleku, je anonimnost. Ljudska glasba se od umetne ločuje po tem, da nam avtorji ljudskih pesmi niso znani, o njih ne vemo ničesar, zaradi zgoraj omenjenega ustnega načina prenašanja pa so te pesmi deležne tolikšnih sprememb, da so v končni fazi lahko pojmovane kot produkt dela kolektiva, recimo mu ljudstvo.

Razumevanje ljudske glasbe kot posledice ljudske ustvarjalnosti skriva v sebi past poenostavljanja in idealizacije. Predstava o nekakšni iskreni nepokvarjenosti ljudskega godbenega in literarnega izročila je stara toliko, kolikor je star interes za ljudsko dediščino. Ljudska pesem je vedno znova vir fascinacije tudi kot medij kolektivnih idej in predstav, kot taka pa vedno vsebuje tudi nacionalno konotacijo. Vendar pa je treba povezavo med dejansko anonimnostjo avtorstva ljudskih pesmi in prepričanjem, da gre pri ljudskem ustvarjanju za kolektivni akt kreacije, premisliti bolj natančno. Dejstvo je, da nam avtorji ljudskega materiala niso znani. Vendar pa to ne pomeni, da ne obstajajo oziroma da niso obstajali. Ontološko gledano je ljudska pesem nujno plod kreativnega dejanja posameznika, ki je ne glede na svojo anonimnost njen avtor. S tega zornega kota se ljudska kreativnost na noben način ne razlikuje od tako imenovane umetne produkcije. Kar pa se tiče vpetosti v kolektiv in družbeni kontekst, je le-ta določujoča za obe v opozicijo postavljeni obliki ustvarjalnosti. Noben ustvarjalec, pa naj bo poznan ali anonimen, ne more izstopiti iz socialnega konteksta, v katerem se nahaja. Nujno je vpet v neki družbeni in kreativni okvir, ki posredno določa njegovo početje.

Še en kriterij je, ki je mnogokrat uporabljen za ločevanje ljudskega od umetnega, to je kriterij funkcionalnosti. Ljudska glasba in ljudska pesem naj bi bili na splošno bolj funkcionalno naravnani, njune pojavne oblike naj bi bile bolj neposredno vezane na družbeni kontekst. Spet gre za predstavo, ki je v osnovi resnična, vendar pa nas njena radikalizacija znova zaplete v kontradikcije, ki opozarjajo na previdnost pri rabi tega kriterija. Poti radikalizacije sta dve, vsaka pelje v svojo smer, v končni fazi pa nas obe pripeljeta do podobnega zaključka.

Po eni strani lahko skupaj z Adornom razmišljamo o glasbi kot objektu "brez neposredne funkcije", kot dodatku k sicer funkcionalno urejeni družbi [Dolar 1986: 303]. Ljudska glasba, upoštevajoč to tezo, vezano na formalistično tradicijo, ni nobena izjema. Glasba pomeni predvsem in samo samo sebe,¹ pa tudi funkcionalno gledano je v prvi vrsti ujeta v okvir ustvarjalnosti, interpretacije in glasbene igre. Po drugi strani pa lahko o funkcionalnosti razmišljamo kot o splošnem določilu glasbenega [Nettl 1983: 147], kar pomeni, da je vsaka glasba – in ne samo ljudska – na določen način uporabna ter da njeno uporabnost lahko prepoznamo in določimo. Funkcija glasbe v človeški družbi naj bi bila "nadzorovati človeški odnos do nadnaravnega, posredovati med ljudmi ter med drugimi stvarmi in podpirati integriteto posameznih družbenih skupin. Vse to počne z izražanjem relevantnih osrednjih vrednot kulture v abstraktni formi." [Nettl 1983: 159] In to naj bi veljalo za glasbo nasploh: funkcija glasbenega klica dežju je jasno razvidna, vendar tudi koncert klasične glasbe in rave

¹ Navedena trditev pripada formalističnemu načinu razumevanja glasbe in njenega pomena.

party igrata svojo malce manj očitno vlogo v družbeni stvarnosti. Takšni dogodki predstavljajo nekakšno osrediščenje družbene skupine, mnogokrat so v funkciji vzpostavljanja (elitistične) hierarhije in podobno, v vsakem primeru pa je tisto, čemur bi lahko rekli veselje nad glasbo samo, postavljeno v drugi plan. Je zgolj nekakšna dodana vrednost dogodka, ki je sicer glasbene narave, vendar pa socialno gledano predstavlja še vse kaj drugega.

Kot že napovedano, nas obe poti pripeljeta do podobnega zaključka: Ne glede na to, ali funkcionalnost povsem ločimo od glasbe ali pa jo razumemo kot osnovno determinanto, v danem kontekstu težko nastopa kot razločevalni kriterij, ki ljudskemu jasno odmerja mesto v amorfni gmoti glasbene stvarnosti.

Do česa pripelje kritična analiza omenjenih opozicij? Zakaj ta radikalnost, ki nujno vodi v paradoks in ki nima nič opraviti z dejanskim stanjem stvari in z ustaljeno rabo pojmov? Kot se mi je zapisalo že v uvodu, je funkcija paradoksa napad na zdrav razum, ki reflektira stvarnost in jo poskuša ujeti v spekulativne okvire in meje ter jo s tem udomačiti. Tudi dihotomija ljudsko – umetno v prvi vrsti omogoča jasen pregled nad glasbeno stvarnostjo, takšna preglednost pa je nujen predpogoj za uspešnost znanstvene analize, se pravi, da razlika med ljudskim in umetnim ne samo obstaja, pač pa je tudi znanstveno zavezujoča. Pojemovno ločevanje je osnova diskurzivnega mišljenja, le-to pa predstavlja začetek kakršne koli plodne znanstvene analize. Vendar pa to ni edini možen pogled. In ravno na alternativno opcijo bi rad obrnil pozornost.

LJUDSKO – UMETNO

“Skrajni čas je, da odpravimo – povsem fevdalno, meščansko in arogantno – razliko med ljudsko in umetno glasbo.” [Stravinski 1997: 77] Igor Stravinski citira izjavo “enega najodličnejših muzikologov Sovjetske zveze” v kontekstu kritike položaja, v katerem se je znašla sovjetska umetnost, ki je bila kot agitpropaska dejavnost delavskega razreda izenačena z drugimi gospodarskimi dejavnostmi in s tem podvržena logiki petletk, stahanovstva in planskega gospodarstva. Kljub očitni ironizaciji pa izjava obdrži svojo aktualnost in moč v precej širšem kontekstu, predvsem kot vzgib za refleksijo. Že zgodovina glasbe je kot veda izpostavljena nevarnosti sledenja shemi napredka, razvoja “od nižjega k višjemu” [Blaukopf 1993: 314], ljudske oblike glasbene ustvarjalnosti pa so ob takem pristopu nujno obsojene na položaj nižje, skorajda primitivne glasbe. Tovrstni elitizem je bil seveda že mnogokrat kritiziran,² vendar pa ga ne gre odpisovati ali zanikovati. Ne samo zato, ker je očitno še vedno prisoten, pač pa predvsem zato, ker je popolnoma logična posledica klasifikatorstva

² Npr. Higgins. Glej tudi Leydi, str. 151: »Iz njihovega (Leydi ima v mislih italijanske muzikologe, op. B. N.) zgodovinskega in kritičnega zornega kota je bila razlika med umetno in ljudsko glasbo že na prvi pogled zlasti kvalitativna. Ljudska glasba je sicer simpatična, lahko izraža ‘nepokvarjeno dušo naroda’, nikakor pa ji ni mogoče posvetiti resnega zanimanja, saj je z glasbenega stališča nepomembna (s kakšno čudaško izjemo) ali pa je le banalni in vulgarni odpadek umetne glasbe.«

in s tem razvrščanjem – brez katerega, kot že rečeno, ne gre – povezanega vrednotenja. V primerjalni muzikološki analizi bo ljudski godbi v odnosu do umetne nujno odmerjeno nižje mesto. Vendar pa ne gre vedno za vrednotenje. Aroganca, o kateri posredno govori Stravinski, ni samo aroganca, ki ponižuje. Je tudi in predvsem aroganca, ki gladko ignorira. Ignorirati pa pomeni ne vedeti; takrat, ko ne vemo, pa imamo problem.

In kaj je tisto, česar ne vemo? Kaj je tisto, na kar pozablamo? Že prej omenjena alternativna opcija, drugi pogled. Drugi pogled, ki nam razkriva, da je s tem, ko je govor o glasbi, ne glede na konkretni objekt analize, v osnovi govor o istem. Da “med ljudmi ni bistvenih razlik v glasbenem izražanju, ko gre za tisto najgloblje človeško” [Kumer v Muršič 1993: 115]. Da je glasba v svojih temeljnih določilih ne glede na pojavno različico identična sama s seboj.³

LJUDSKO – SODOBNO?

Že v uvodu sem poudaril, da je potrebno ločevati med strokovno nadzorovanim ohranjanjem spomina na minulo ter rekonstrukcijo izkušnje. Ko govorimo o ljudski glasbi, je seveda treba skrbeti za oboje, interes konkretnega besedila pa je usmerjen predvsem na drugo, se pravi na možnost rekonstrukcije žive izkušnje in z njo povezano poustvarjalno prakso. Raziskovanje in poustvarjanje glasbe nasploh, ljudske pa še prav posebej, je navezovanje stika z minulim in drugačnim, priklicevanje iz prostorske in časovne drugosti, v kateri se poustvarjani material nahaja. Kako vzpostaviti tak stik? Steven Feld v svojem besedilu “Aesthetics as Iconicity of Style or Lift-Up-Over Sounding” razvija zanimiv in uporaben koncept, najbolj neposredno ubesedljiv v geslu *getting into the groove*. V bistvu gre za (praktično) napotilo etnomuzikološki znanosti, kako pristopiti k tuji glasbeni kulturi, na kakšen način ji prisluhniti in kako jo razumeti. Izraz *groove*, ki nam je sicer znan predvsem iz besednjaka ameriške popularne glasbe, pri Feldu zaznamuje “intuitiven občutek za stil” [Feld 1988: 74], pri čemer je *stil* pojmovan kot tisto, kar konstituira prostor diskurza, znotraj katerega se pojavlja *glasbeni pomen* [Feld 1988: 75]. Ne gre torej za to, da razvijemo idejno in pojmovno shemo (ki seveda temelji na podobnih opozicijah kot zgoraj obravnavano in kritizirano nasprotje ljudsko – umetno), v katero vpisujemo konkretne pojavne oblike glasbene zapuščine, ki jih karseda natančno klasificiramo, hierarhiziramo in vrednotimo. Vstop v *groove* je za Felda predvsem počasno in senzibilno razvijanje občutka za celoto idej in praks, ki obvladujejo obravnavano glasbeno stvarnost. Oziroma: ne gre za to, da “moramo razmišljati s pomočjo fiksnih konceptov, da bi dojeli groove. Ravno nasprotno:

³ Opredeljevanje te identitete je zahtevna naloga, ki popolnoma zapušča polje konkretnega diskurza in zahteva dokončno premestitev na področje filozofije glasbe. Zaradi zahtevnosti in nekompatibilnosti to vprašanje puščam ob strani. V pričujočem besedilu igra teza o temeljni identiteti glasbenega izraza vlogo predpostavke, iz katere izhajam in jo hkrati dajem v premislek.

da bi razvili določene koncepte, opustili nekatere druge in vzpostavili distanco do samih idej, moramo bolj gruvati.” [Keil v Feld 1988: 104]

Getting into the groove je metodološki princip, ki še prav posebej poudarja nujnost participacije. Da bi pretresli in preverili moč Feldovega metodološkega koncepta, si je treba ogledati način, kako Feld vstopa v konkretno glasbeno okolje oziroma v njegov *groove*. V uvodu k svojemu delu “Sound and Sentiment”, v katerem se Feld ukvarja z glasbo ljudstva Kaluli iz Indonezije, avtor zelo jasno izrazi svojo skeptično držo glede spekulacije in teoretičnega pristopa v okviru etnomuzikologije. Tendenca takšne naravnosti, ki je v kontekstu zgodovine etnomuzikologije povezana predvsem s tako imenovanimi etnomuzikologi iz fotelja, naj bi bila “trivializirati interpretacije neposredne izkušnje” [Feld 1990: 15]. V kontekstu Feldove raziskave, ki seveda temelji na njegovem geslu *getting into the groove*, se torej kaže kot nekaj izrazito negativnega; samo metodološko geslo namreč od raziskovalca zahteva aktivno raziskovanje, ki je povezano s sodelovanjem, interakcijo in vživljanjem v obravnavano okolje. Feldov stik z ljudstvom Kaluli in njegovo raziskovanje njihovih glasbenih praks je lep primer takšnega pristopa. Izhodišče Feldovega dela je njegova analiza mita o dečku, ki je postal golob,⁴ to pa je po njegovem mnenju najprimernejša izhodiščna točka za vstop v razumevanje socialnega okvira obravnavanih glasbenih praks. Tudi Feldov pristop k analizi mita je v dobršni meri specifičen, kar je najbolj očitno ob njegovi kritiki strukturalističnega pristopa k razlagi mitologije. Ta naj bi po Feldovem mnenju povzegal, ne pa tudi inherentno razlagal vsebine mita. “Razlaganje mita zahteva premik v resnični svet konceptov in akcij ljudstva Kaluli.” Le na ta način se lahko soočimo s kompleksnostjo njihovega družbenega reda. [Feld 1990: 228–229]

Feld z ljudstvom Kaluli dejansko živi; poskuša se čimbolj vživeti v njihov vsakdan in preko kopice pogovorov, opazovanj ter sodelovanja pri njihovih aktivnostih postati skorajda član njihove skupnosti. Do analogij med mitom in družbenimi odnosi se ne dokoplje na podlagi spekulativne razlage same zgodbe, pač pa na podlagi množstva osebnih izkušenj in lastnega doživljanja socialne ureditve. Raziskovalec se torej postavlja v prostor obravnavanega in poskuša na ta način preseči temeljne in gotovo prisotne razlike v pojmovanju sveta, prav preseganje teh razlik pa je tisto, kar naj bi mu v končni fazi omogočalo verodostojno razumevanje družbe, ki jo raziskuje. Feldov pristop je radikalen in s stališča znanstvenih kriterijev gotovo tudi precej problematičen. Pri takšnem raziskovanju objektivnost, ki naj bi bila sicer bistvena značilnost znanstvene analize, nujno trpi. Tisto, kar nam je predstavljeno, je avtorjev subjektivni pogled, vezan na zelo konkretno okolje, konkretne informatorje in konkreten čas, ki ga je avtor v obravnavani kulturi preživel. Vendar pa Feldov pristop posreduje nekaj drugega: živo izkušnjo in pogled od znotraj.

Feld pri svoji obravnavi glasbenih praks ljudstva Kaluli premaguje časovne in prostorske razdalje ter kulturne bariere. V večji ali manjši meri pa smo s tovrstnimi preprekami soočeni vedno, kadar se ukvarjamo z glasbo. Feldov koncept je potemtakem analogno prenosljiv na

⁴ Ptič, o katerem je govor, se dejansko imenuje *Ptilinopus pulchellus* [Feld 1990: 32].

marsikateri konkreten primer glasbenega raziskovanja ali poustvarjanja, še posebej takrat, kadar je cilj rekonstrukcija žive izkušnje. Miselni horizont, iz katerega izhajamo ob tovrstni rekonstrukciji, je po eni strani zaznamovan z odprtostjo za drugost in drugačnost, po drugi pa ga (navidez paradoksalno) zaznamuje izhodiščna predstava istosti in identitete. Glasbo "neogibno delajo ljudje za ljudi znotraj družbenega in kulturnega konteksta" [Merriam 2000: 24]. Kontekst je seveda spremenljivka, sama glasba in dejavnik človeške ustvarjalnosti pa sta konstanta, nekaj, kar je v osnovi identično samo s seboj. In ta dvojna predpostavka je nujen predpogoj za uspešnost podoživetja drugačnega. Rekonstrukcija izkušnje šele pod navedenimi pogoji postane možna.

In kaj nam vse to pove o odnosu med ljudskim in sodobnim, o možnosti vstopa ljudske glasbe v aktualni kontekst dogajanja na področju glasbe? Kaj lahko o vsem tem povemo v treh minutah in dvanajstih sekundah?⁵

LJUDSKO – SODOBNO

Recimo, da tri minute in dvanajst sekund predstavljajo standardizirano časovno enoto, v kateri sodobni poslušalec sprejema glasbo; na nek način je v tej časovni omejitvi bombardiran z glasbenimi izdelki. Že v uvodu je bilo zastavljeno vprašanje, v kolikšni meri spremembe, ki jih ljudska godba doživlja na poti prilagajanja sodobni glasbeni situaciji, kvarno vplivajo na avtentičnost izkušnje. Kako velik davek mora plačati ljudska glasba za to, da se lahko približa sodobnemu poslušalcu?

Višina davka je težko določljiva, ta določitev pa niti ni namen besedila; zaenkrat naj zadošča ugotovitev, da takšna dajatev obstaja. Z modernizacijo in obdelavo s sodobnimi glasbenimi orodji ljudska godba gotovo izgublja košček svojega bistva. Po drugi strani pa je neke vrste posodobitev za to, da bi podoživeli izkušnjo ljudskega, nujna in na to sem v tem besedilu že večkrat opozoril. *Groove*, ki mu sledimo, je po eni strani *groove* izvirnika, začutili in doživeli pa ga bomo šele takrat, ko bo postavljen v dialog z *groovom* sodobnosti. Seveda pa se to ne sme dogajati nekritično in brez precejšnje mere poustvarjalčeve senzibilnosti. Takšna občutljivost, ki *ohranja s pomočjo spreminjanja*, pa mora izhajati iz predpostavke, ki je bila v tem besedilu že izrečena, zaradi njene pomembnosti pa jo v zaključku ponavljam še enkrat. Izkušnja v preteklost vpisanega glasbenega izraza nam je dosegljiva le z rekonstrukcijo v okvirih sedanjega, torej s spremembo in predružačenjem, ta sprememba pa mora izhajati iz predstave o temeljni istosti in identiteti glasbe kot človeške aktivnosti. Ko govorimo o ljudski glasbeni zapuščini in sodobnih pristopih h glasbenemu ustvarjanju, govorimo predvsem o enem: o glasbi, ki je v svojih temeljnih določilih identična sama s seboj.

Pa še ena stvar pogojuje možnost rekonstrukcije: odsotnost apriornega pojmovnega aparata. S stališča kredibilnosti znanstvene analize je takšna odsotnost ne samo problematična,

⁵ 3 min 12 sek naj bi bila povprečna dolžina t. i. hit skladbe.

pač pa celo nesprejemljiva. Vendar pa nam v tem trenutku ne gre za znanstveno zanesljivost; ta je nujna takrat, ko je govor o strokovno nadzorovanem ohranjanju spomina na preteklo, o arhiviranju, klasificiranju in vrednotenju. Raziskovalec v vseh navedenih znanstvenih situacijah izhaja iz vnaprej določenih pojmovnih razdelitev in strukturnih predstav, ki determinirajo njegovo početje in mu podeljujejo zanesljivost in smiselnost. Rekonstrukcija izkušnje pa ne more in ne sme izhajati iz teh istih predpostavk; na nek način mora ostati neznanstvena, če hoče doseči svoj namen. Uspešnost projekta zahteva vedno znova prilagajanje konkretni glasbeni situaciji, v kateri se znajde poustvarjalec. Ob ujetosti v rigidne miselne okvire pa takšna prilagodljivost trpi ali celo izostane, z njo pa se izgubi tudi možnost podoživetja in s tem možnost rekonstrukcije žive izkušnje.

LITERATURA

Blacking, John

1995 *Music, Culture & Experience*. Chicago: The University of Chicago Press.

Blaukopf, Kurt

1993 *Glasba v družbenih spremembah*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, SH.

Dolar, Mladen

1986 Strel sredi koncerta. V: Adorno, Theodor W. *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Feld, Steven

1988 Aesthetics as Iconicity of Style, or Lift-up-over Sounding: Getting into the Kaluli Groove. *1988 Yearbook for Traditional Music*. International Council for Traditional Music.

1990 *Sound and Sentiment; Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Higgins, Kathleen P.

1997 Musical Idiosyncrasy and Perspectival Listening. V: Jenefer Robinson *Music and Meaning* (ur.), Ithaca, London: Cornell University Press.

Merriam, Alan P.

2000 *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Muršič, Rajko

1993 *Neubesedljive zvočne igre: Od filozofije k antropologiji glasbe*. Maribor: Akademski založba.

Nettl, Bruno

1983 *The Study of Ethnomusicology*. Urbana in Chicago: University of Illinois Press.

Nettl, Bruno and Philip V. Bohlman

1991 (ur.) *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Stravinski, Igor F.

1997 *Glasbena poetika*. Ljubljana: Nova revija.

FOLK HERITAGE AND CONTEMPORARY (RE)PRODUCTION: A MUSICAL STORY FOR THREE MINUTES AND TWELVE SECONDS

Three minutes and twelve seconds is supposed to be the average length of a hit song. In this text it stands for a time unit that symbolizes a contemporary musical situation in which a creator, a receptor, and the music industry are involved. When folk music enters this kind of situation it inevitably must adapt to different standards and laws of musical creativity. However, how much is lost during this process?

The term folk music is usually understood through an opposition with the term artistic or composed music. This opposition functions as the basis of a terminological system that provides concepts for scientific analysis and enables the preservation of a memory of the past. However, the goal of this text is different: the basic question is the possibility of reconstruction of live experience.

How can one step over cultural barriers and gaps in time or space? This problem emerges not only when dealing with folk music; in a way, it is always present when thinking about (any kind of) music. An interesting way of solving this problem is presented by Stephen Feld and his motto getting into the groove. His concept, used for instance in exploring the musical practices of the Kaluli tribe [Feld 1990], can be used in all kinds of similar situations, especially when the goal is the reconstruction of living experience. The horizon of ideas that defines our actions in this sort of reconstruction is, on the one hand, marked by sensibility for otherness but, on the other hand, by a basic feeling for identity. Music is always created by "people for people inside certain social and cultural contexts" [Merriam 2000]. A context is of course a variable, but the music itself and the factor of human creativity – the fact itself that human beings create music – is a constant, something that is identical with itself. This double principle is a necessity. The reconstruction of the living experience becomes possible under these conditions. To use Feld's terms: capturing the groove of the past is possible only when this groove is put into a dialog with the groove of the present.

To repeat the question from the beginning: How much is lost during this process? It is probably impossible to define a value of this "duty", although it definitely exists. Folk music loses a bit of its essence when put into a contemporary musical situation, and this is a problem. However, we are in fact talking about two different things. On the one hand there is a scholarly approach that deals with recording, archiving, and analyzing, uses a defined and refined terminological system, and enables us to remember. This approach is a necessity. On the other hand, there is an

aspiration for reliving. This approach can only endure by changing. It always adapts itself to concrete musical examples and does not think through fixed concepts. The absence of solidly defined terminology is a huge deficit from a scientific point of view. In fact, however, reconstructing an experience must remain unscientific in order to be successful.

Boštjan Narat
Jakhlova 14 a, 1290 Grosuplje, bostjan.narat@katalena.net
