

SLOVENSKI IZSELJENCI IN GLASBENA USTVARJALNOST PO 1918 KONCEPTI »TUJSTVA« V SLOVENSKI SODOBNI GLASBI

LEON STEFANIJA

Prispevek oriše obseg pojma emigracije v povezavi s slovensko glasbo po prvi svetovni vojni. Tri dopolnjujoče se zgodbe odgovarjajo na tri temeljna vprašanja o izseljenstvu: kaj obsega, kako je bilo doslej strokovno obravnavano in kaj bi bilo treba še upoštevati. Tako so tri glavna poglavja: 1. kaj se v splošnem razume kot glasba slovenske emigracije, nato je 2., prikazan obseg obravnavanja glasbe slovenske emigracije na primeru edine sistematične študije o skladateljih izseljencih, 3., zadnji del pa prinaša izseljenski izkušnji skladateljev, ki ju je mogoče razumeti kot prikaz pomenskega obsega izseljenstva in glasbe. Prispevek odstira potrebo po temeljitejši analizi (ne samo) slovenskega izseljenstva in glasbe kot vrste kulturne mobilnosti, ki vključuje politične in kulturne, a tudi estetske spremenljivke, tako pomembne v obdobju, ki čedalje pogosteje sooča »tujstvo« z »domačim«. Ključne besede: slovenski izseljenci, koncepti emigracije v umetnosti, glasbena ustvarjalnost izseljencev, Uroš Rojko, Vinko Globokar

The aim of this paper is to define the range of emigration through three complementary stories about the Slovenian music emigration after the Great War. After the introduction of the Slovenian emigration and its music as it is usually understood, the research of one part of the Slovenian emigration – the composers – is surveyed through an analysis of the only systematic survey of the Slovenian composers-émigrés. Finally, the personal experience of two composers living abroad is addressed: the experience of Uroš Rojko (born in 1954) and Vinko Globokar (born in 1934). The contribution points to a broader scope of music by the emigrants as cultural mobility: as a mobility that includes not only political and cultural but also aesthetic level that needs to be included for describing adequately the juxtapositions between the “foreignness” and the “native” pervading our time.

Keywords: Slovenian emigration, concepts of emigration in art, music creativity and emigration, Uroš Rojko, Vinko Globokar

UVOD: KULTURA POLKE IN GLASBENA USTVARJALNOST SLOVENSkih IZSELJENCEV

Za ključni besedi »glasba in izseljenci« iskanje zapisov v knjižnični bazi Cobiss prikaže nekaj čez 180 enot, skoraj 500, če iščemo »izseljenci, glasba«, v mednarodni bazi RILM (Répertoire International de Littérature Musicale) je zadetkov o glasbi in slovenskem izseljenstvu manj kot prstov na eni roki. Če iščemo konkretnije o glasbeni ustvarjalnosti, povezani s slovenskimi izseljenci, dobimo peščico prispevkov. Razen Škuljevega prereza (1997) tako rekoč ni resne študije o ustvarjalnosti pri slovenskih zamejcih. Poleg nekaterih poljudnih prispevkov (npr. Merljak 2010) je študija Lidije Podlesnik Tomášikove (2013) v tem oziru izjema: ne ukvarja se z določeno poustvarjalno-ustvarjalno glasbeno prakso, temveč prav z ustvarjalnostjo enega od izseljencev. Pa vemo, da ni edini, še manj edini, ki bi si zaslužil pozornost raziskovalcev. Facit: raziskovanje glasbene ustvarjalnosti slovenskih izseljencev je raztreseno po različnih segmentih »glasbenega življenja« (Vovk 2004: 37). Sistematičnega pregleda te ustvarjalnosti ni.

Tako literatura, dosegljiva v knjižnicah, kot dobro obveščeni svetovni splet prikazujeta glasbo slovenskih izseljencev v obliki bogatega niza kulturnoumetniških društev, ki gojijo tudi – in še posebej – glasbo. Seznam društev, verjetno trenutno najbolj posodobljen, je mogoče dobiti na spletišču *Moja Slovenija. Slovenske zgodbe iz sveta in domovine* (Moja Slovenija B. n. l.). Geografsko so slovenski izseljenci razseljeni zlasti po Evropi, Amerikah in Avstraliji.

Po pregledovanju dejavnosti na spletišču *Moja Slovenija* je mogoče dobiti napačen vtis, da so glavne glasbene značilnosti slovenskih izseljencev samo ljudska glasba in narodno-zabavne različice – poleg deleža cerkvene, zlasti pevske zapuščine. Zlasti ljudska glasba je del integrativnega imaginarija slovenskih izseljencev, ki ga je duhovito komentiral urednik nedavno objavljene knjige z naslovom *Venček domačih. Predmeti, Slovencem sveti!* Jernej Mlekuž (2015), raziskovalec v Inštitutu za slovensko izseljenstvo ZRC SAZU:

Kranjska klobasa, harmonika, prekmurska gibanica in vaška situla so elementi, ki ste jih v knjigi izpostavili. Zakaj?

Odgovor je preprost: izbor oziroma nabor tukajšnjega venčka domačih je večinoma arbitraren, in če bi se našel osebek, voljan ugrizniti v potico, razstaviti kozolec, se okrepčati s cvičkom, bi bila knjiga debelejša še za eno, dve, tri svetinje. (Čater 2015)

Narodno-zabavna glasba (poznana v tujini tudi kot *oberkrainer*) je poleg ljudske in zborovske, tako tiste starejše kot tudi novejše, nekakšno glasbeno utelešenje slovenskosti za večino ljudi ne le med slovenskimi izseljenci, temveč tudi med mnogimi v domovini. National Cleveland-Style Polka Hall of Fame and Museum v Ohiu (ZDA) nakazuje obseg muziciranja zunaj Slovenije, zlasti v Združenih državah Amerike.¹ Diferenciran sistem nagrad ponuja častna naziva *Greatest All Time Cleveland-Style Hit Song* dvema skladbama: valčku Lojzeta Slaka »V dolini tihi« iz leta 1966 in Avsenikovi polki »Na golic« (alias »Trompetten-Echo«) iz leta 1955 in »V dolini tihi« iz leta 1966 (Greatest B. n. l.).

Sodobna kultura z mogočnimi mediji omogoča plodno rast popularnim zvrstem. Komentatorji zaznavajo vse več narodno-zabavne glasbe v radijskih in televizijskih sporedih nacionalne Radiotelevizije Slovenija kakor tudi priljubljenost teh žanrov med izseljenci (Kitak 2011: 27). Konkreten primer muziciranja ponuja dekliški pevski zbor Mučičas slovenskih korenin v Argentini: poleg venčkov slovenskih ljudskih pesmi njihov repertoar vključuje tradicijske pesmi njihove druge (ali prve?) domovine – Argentine in nekatere argentinske popularne pesmi, ki jih je težko vsebinsko povezati s Slovenijo.

Lorena Mihelač v zgovornem sklepu o otrocih priseljencev v Sloveniji nakazuje tudi položaj Slovencev v tujini:

Anketirani mladostniki doživljajo ljudsko glasbo kot pomembno vez s svojo izvorno domovino, vendar samo takrat, ko je ljudska glasba vrednota v njihovi družini.

¹ Podatke najdemo na njihovi spletni strani (National Cleveland Style B. n. l.).

Ljudsko glasbo doživljajo kot eno od sredstev, s katerim lahko ohranijo svojo nacionalno identiteto in s pomočjo katerega lahko pokažejo tisto, česar pripadniki drugih nacionalnosti (mogoče) nimajo. Zavedajo se vrednosti avtohtone ljudske glasbe, pa čeprav najraje poslušajo ljudsko glasbo v takšni obliki (žanru), ki jim je najbližji, torej v popularni obliki, saj so v tistem starostnem obdobju, v katerem se (zaenkrat) s popularno glasbo najlažje identificirajo. S tem potrjujejo, da se posameznik lahko nacionalno identificira z vsako glasbo, v kolikor jo doživlja kot tisto glasbo, ki ga povezuje z njegovo izvorno domovino. (Mihelač 2011: 142)

Očitno za mnoge priseljence v Sloveniji velja vodilo *ubi bene ibi patria* (domovina je tam, kjer je dobro) in videti je, da s slovenskimi izseljenci ni nič drugače.

RAZISKAVE GLASBENE USTVARJALNOSTI PRI SLOVENSKIH IZSELJENCIH

Razlike med izseljenci in njihovimi pogledi na »očetnjavo« so – poleg zgodovinskih (uradnih) oznak ekonomskega in političnega izseljenstva, ki sta v zadnjih desetletjih² nekako najbolj poudarjeni – očitno precej zapletenejše od sicer simpatično idealističnih enoumnih trditev nekaterih muzikologov o Srednji Evropi kot »naši« domovini (Klemenčič 2008) ali pa splošnega istenja glasbe izseljencev s slovenskim ljudskim izročilom. Praksa slovenskih kulturnoumetniških društev v tujini tem poenostavitvam ne pritrjuje: vélika srednjeevropska glasbena tradicija je danes prepoznavna kvečjemu po svoji vpetosti v demokratične, »ljudske«, »narodno-zabavne« kontekste. In pa po nizu posamičnih (z)godb.

Razen vrste tematsko omejenih raziskav o ustvarjalnosti Slovencev v izseljenstvu (npr. Strajnar 1982; Kuret 2005; Podlesnik Tomášiková 2013; Kunej in Kunej 2016) ali pa o posamičnih glasbilih (o harmoniki, na primer, Bibič 2014; Kovačič 2015) je doslej edini sistematični pregled ustvarjalnosti izseljenih slovenskih glasbenikov pred skoraj dvajsetimi leti ponudil Edo Škulj. Pregled glasbene ustvarjalnosti slovenskih izseljencev je začrtal s poudarkom o pomenskem obsegu izseljenstva:

Ob *Evropskem mesecu kulture Ljubljana 1997* imamo sklop predavanj *Kulturna ustvarjalnost Slovencev v diaspori*. *Slovenski pravopis* ima besedo »diaspora« v pomenu »razsejanost po krajih«, ima pa tudi primer »Slovinci v diaspori« v pomenu »raztreseni po svetu« /.../. Vendar se mi zdi lepša razlaga *Bibličnega leksikona*, ki o »diaspori« pravi, da je grška beseda, ki pomeni »razkropitev«, gre pa prvenstveno za versko manjšino med večino, ki je drugačne vere. /.../ V našem primeru torej

² Najbolj sistematično gradivo o slovenskem izseljenstvu zbirajo v Inštitutu za slovensko izseljenstvo ZRC SAZU (<http://isim.zrc-sazu.si/#v>); raziskano objavljajo v knjigah in reviji *Dve domovini/Two Homelands*, ki izhaja od leta 1990 (<http://twohomelands.zrc-sazu.si/?c=1&lang=en>).

gre za diasporo v prenesenem pomenu. To pomeni, da ne govorimo o kulturni ustvarjalnosti Slovencev znotraj Republike Slovenije, tudi ne za njenimi mejami – v zamejstvu, ampak za kulturno delovanje Slovencev, ki so razkropljeni po vsem svetu oziroma živijo v tako imenovanem izseljenstvu. (Škulj 1997: 198)

Razumljivo se zdi, da je Škulj (sam rojen v Buenos Airesu leta 1941, po študiju se je leta 1975 vrnil v Ljubljano) poudaril razmerje moči med posameznikom (ali manjšino) in večino, namesto da bi se držal bolj formalnega geografskega in do določene mere pragmatičnega (»biologističnega«) pomena besede. Njegovo poudarjanje razločka med »razsejanostjo« in »raztresenostjo« lepo nakazuje obseg, v katerem se odvija tudi glasba po prvi svetovni vojni. Oba izraza je mogoče v grobem razumeti kot sinonima za »razsrediščenost«: »razsejanost« določenih vrednot je polna pozitivnih konotacij, medtem ko je raztresenost »samo razmetanost«, je pomensko nevtralnejša beseda, skuša biti objektivna, stvarna, nekako prečiščena sopomenov mimo elementarnega nakazovanja, da nekaj ni na enem mestu, s čimer pridobi seveda tudi kanček negativnega prizvoka, podobno kot sopomenka »diaspora«. Navidez droben razloček postane tem pomembnejši, čim bolj glasbo v emigraciji povežemo ne le z družboslovnimi in antropološkimi koncepti, temveč tudi s kompozicijskimi, »tehničnimi« muzikološkimi pojavi. Edo Škulj namreč jasno poudari,

da imamo danes številne, prvorazredne skladatelje, ki delujejo zunaj Slovenije, vendar so se vsi izselili po letu 1950 in ne prvenstveno iz političnih, marveč iz umetniških ali življenjskih razlogov. Ti skladatelji so: Ivan Florjanc, /.../ ki je profesor na Pontificio Inštituta di Musica sacra v Rimu, Vinko Globokar, /.../ ki deluje v Kölnu, Božidar Kantušer /.../ in Janez Matičič, /.../ ki sta našla svoje mesto v Parizu, ali Božidar Kos, /.../ ki je profesor na konservatoriju v avstralskem Sydneyu. K njim bi mogli prišteti še Cirila Krena, ki se je pred drugo svetovno vojno izselil v Buenos Aires s tako imenovano ekonomsko emigracijo. Na tem mestu velja pripomniti, da imamo tudi v zamejstvu dobre predstavnike skladateljskih vrst, in sicer Pavle Merku /.../ na Tržaškem in Jože Ropitz /.../ na Koroškem. (Škulj 1997: 199–200)

Verjetno bi muzikolog naštetim dodal vsaj še naslednja imena: v Severni Ameriki Pavel Šifler (John Paul Sifler, 1911–2001), Peter Velikonja (1938) in Jerica Oblak Parker (1966); v Kanadi Klara Marija Mizerit (1914–2007), Frederik (Mirko) Renner (1919–1993) in Marjan Mozetich (1948), v Nemčiji Igor Majcen (1952) in v zamejstvu še Aldo Daneu (1933), Fabio Niedro (1957) in Corrado Rojac (1968). Toda: ali je smiselno govoriti o slovenstvu Fabia Niedra ali pa Marjana Mozeticha?³ Dejstvo, da Škulj ni vključil teh skla-

³ Vprašanje ne bi bilo potrebno, če Lojze Lebič (2010) ne bi omenjal Mozetiča kot enega v vrsti »premalopoznanih«: ali so Marij Kogoj, Franc Šturm ali pa Uroš Krek danes znani kot slovenski skladatelji ali kot zgodovinska imena neke politično in kulturno druge Slovenije?

dateljev, ni tako povedno, kolikor je povedno dejstvo, da je bil pozoren na skladatelje, »ki so leta 1945 zapustili domovino« in »v tujini niso obesili svojih citer na vrbe, kot nekdam Judje v babilonskem izgnanstvu (prim. Ps 137, 2), ampak so jih vzeli v roke in zapeli. /.../ To so bili Franc Cigan, Alojzij Geržinič, Metod M. Milač, Jože Osana, Vendelin Špendov« (Škulj 1997: 201).

V celoti bi lahko bil Škuljev prispevek odlična študija vsakdanje antropologije glasbe. Skladatelji, ki jih omenja, so aktivno in z ljubeznijo ustvarjali cerkveno glasbo – glasbo, ki je temeljnega pomena za vsakdanjo glasbeno izkušnjo mnogih izseljencev. Toda besedilo tega ne ponudi. Škulj niti ne omeni, da je eden verjetno najpriljubljenejših slovenskih glasbenikov v ZDA pred drugo svetovno vojno, Matija Arko (1891–1960) alias Matt Hoyer (šel je v Ohio, kjer še danes živi veliko slovenskih izseljencev), ki je na določen način tudi nakazal sodobnost s povezovanjem slogov, tako da je dodal »slovenski tradici[jsk]i glasbi /.../ prve primesi jazza in drugih zvrsti popularne glasbe v ZDA« (Kunej in Kunej 2016: 93).⁴

Prav slogovna raznovrstnost – tako značilna za obdobje sobivanja »elitnih« in »množičnih« umetnosti – je v raziskavah glasbe izseljencev ostala praktično odsotna. Pomenljiv se zdi prav molk o sistematičnem raziskovanju glasbe med izseljenci, četudi je veliko besed izpisanih o »raznolikosti kulturne zgodovine« (Burke 1997), ne le v zvezi s slovenskimi izseljenci, temveč tudi z glasbenimi praksami v Sloveniji. Toliko nenavadneje se zdi parcialno raziskovanje različnosti v času, ko svet oblikuje izrazito dinamična »kulturna mobilnost«. V duhu Stephena Greenblatta, ki je vpeljal zamisel kulturne mobilnosti kot študija »mikrozgodovin 'razseljenih' stvari in oseb« (Greenblatt 2010: 17) z določenim »občutkom izkoreninjenosti (Nav. delo: 252), nadaljnje besedilo očrta e/migracijsko izkušnjo dveh skladateljev: Uroša Rojka in Vinka Globokarja. Oba sta namreč po svoji drži prebivalca sveta in obenem na določen način krepko zaznamovana z izkušnjo tujstva.

IZKUŠNJA IN GLASBA IZSELJENSTVA

UROŠ ROJKO: IZKUŠNJA SELJENJA

Uroš Rojko je študiral kompozicijo tudi v Nemčiji (1983–1989). Od leta 1995, ko je postal profesor kompozicije na Akademiji za glasbo v Ljubljani, živi razpet med Nemčijo (oziroma zadnje leto med Avstrijo) in Slovenijo. Čeprav ni izseljenec, je njegova migracijska izkušnja primerljiva z izkušnjami bivanja mnogih izseljencev v novi kulturi. Vidi se kot nekakšno »dvoživko«:

⁴ Njegov sloves v ZDA je nesporen: »Verjetno je prav reči, da se je gibanje clevlandske polke začelo z Mattom Hojerjem, 'dedkom' gumbne harmonike in pionirjem izvajalcev slovenske polke in valčka v Združenih državah Amerike.« ("It is probably fair to say that the Cleveland-Style Polka movement all started with Matt Hoyer, the 'grand-daddy' of button accordion players and pioneer performer of Slovenian Polkas and Waltzes in the United States") (Awards B. n. l.).

Že dolgo se gibljem v dveh paralelnih svetovih; prvi je povezan z mojimi koreninami, z mojo izhodiščno predpostavko, drugi pa je moj nemir, »nomadstvo«, bivanje v Nemčiji, ki me opredeljuje po svoje. Prej ali slej se je moralo pojaviti vprašanje identitete. Kdo pravzaprav sem? Kot človek? Kot umetnik? Oba svetova sta v svojem bistvu tako drugačna, da je bilo nemogoče k obema pristopati na enak način. Sicer se (vsaj zavestno) med komponiranjem nikoli nisem obremenjeval z vprašanjem, kdo naj bi bil potencialni poslušalec moje glasbe, vendar mi je bilo jasno, da določena estetika, stilna opredelitev v določenem prostoru deluje, v drugem ne. Če velja, zlasti, a ne samo, v germanskem kulturnem prostoru, nekritično spogledovanje s preteklostjo za regresivni infantilizem, velja predvsem v postkomunističnih deželah evropskega vzhoda in juga eksperimentalnost, avantgardizem in kritični racionalizem za elitistični hermetizem. To je za ustvarjalca, ki se »končno« nepovratno dokoplje do spoznanj in »globljih resnic«, kar nekakšna shizofrena situacija, saj se je nemogoče hkrati identificirati z medseboj izključujočim. Vendar se verjetno s podobnimi dilemami sooča vsak, ki se je odločil biti občutljiv senzor, naravnana na kozmopolitski prostor. Korenine ostanejo, vendar pa med obema paradigmama pogosto zazija prepad. Sinteza obojega pa je ponavadi zapletena. (Stefanija 2016)

Skladatelj je večkrat povzel vprašanje lastnega »razseljenstva« kot kulturno-identitetne problematike: »Skratka, živim neko dvojno življenje. Kot ista knjiga dvojčkov na počitnicah – nekako tako se počutim« (Zagoričnik 1999).

Poleg lastne poklicno uspešne poti in problematiziranja »shizofrene situacije« temelji Rojkovo »kozmpolitsko kalibriranje« na mehanizmu kritičnega vrednotenja glasbene estetike. Obenem je ustvarjalčeva drža kritična do lastne razklanosti, sprejema svet, kakršen je, in skuša iz njega dobiti najboljše. V izvirnem pomenu besede je svetovljan, prebivalec več mest, ne samo enega. Ali je takšno svetovljanstvo drugačna vzporednica ali zgolj ena od pojavnih oblik kulture »svetovnega etosa«,⁵ ki razglašča »spoštljivo toleranco«, toda ne indiferentnosti do »drugega«?

Rojkov položaj pri potovanju med nasprotjema »tujega« in »našega« je primerljiv s sociološkim konceptom transnacionalizma, z umetnostnim konceptom postmoderne, tudi s spoznavoslovnim geslom o večdisciplinarnosti: vsi poudarjajo »dialog«, »integracijo«, »komplementarnost« ipd. različnih vrednot oziroma gledišč. To je Rojkova izkušnja »dveh svetov«: proces spravljanja razlik, presnavljanja, pretapljanja, enotenja.

Rojkova ostra delitev na Jug in Sever Evrope nakazuje (vsaj v Evropi) zadnja leta pomembno problematiko kulturne migracije: ali govoriti o integraciji ali asimilaciji? Rojko se je skušal »integrirati« v kulturo družbe: kot značilen modernist se skuša kot posameznik uveljaviti z »različnostjo«, noče se asimilirati z drugimi ustvarjalci in jim postati podoben. Glasba je zanj estetski izraz temeljitega intelektualnega prizadevanja, avtonomen pojav,

⁵ Izraz uporabljam v smislu idealistične filozofije, kot jo prinaša *Gibanje svetovni etos* (20 Jahre B. n. l.).

ki biva nad vsakdanjim dogajanjem, umaknjen v drug prostor, v prostor »sublimnega«, usidran v mešanico estetik, ki so blizu zlasti spektralizmu. Njegova glasba po estetiki zato nikakor ni integrativna v smislu slogovne heterogenosti. Nasprotno: vztraja pri romantičnem ideariju glasbene avtonomije.

Toda družbeno je Rojkova misel vztrajno prikovana na misel o kulturni »sintezi«, »asimilaciji«, »integriranju« njegovih »dveh svetov«.⁶

VINKO GLOBOKAR: GLASBA O (E)MIGRACIJI

Rojko se ni nikoli konkretno ukvarjal s problematiko emigracije v skladbi. Sam je živel in v določeni meri še vedno živi življenje kulturnega migranta, toda njegova glasba komaj kdaj »migrira« onstran medija zvoka z aluzijskimi gestami na zunajglasbene pomene. Vendar pa Vinko Globokar, po prepričanju svetovljan, večkrat tematizira izseljenstvo v svojih skladbah: na primer, »Les Émigrés« (1982–1986) in tri skladbe »L'Exil« (2012–2014). Glavni postopek teh skladb je kolaž slogovnih različic, ki vključuje razpon od proste improvizacije, jaza, ljudske glasbe in serializma do popularnih pesmi in fragmentov različnih besedil od Homerja do Petra Handkeja. V skladbi »Exile 3« (Das Leben des Emigranten Edvard) za orkester, zbor, sopran, pripovedovalca, kontrabas klarinet in improvizatorja je Globokar verjetno napisal še zadnjo avtobiografsko glasbo – o resničnem, pravem izseljencu, ki se znajde v tujem okolju in ne zna, kot mnogi emigranti, niti besedice jezika, s katerim se sporazumevajo ljudje okoli njega.

Kot njegov celoten opus so njegov bivanjsko ukoreninjen – ponavadi družbeno zavzet in vedno psihološko vzgiban – pristop k ustvarjanju glasbe opazili že ob skladateljskih začetkih v 70. letih prejšnjega stoletja. Po estetiki je Globokar nasprotje Rojkovemu krhkemu spektralizmu. Daleč od iskanja »sinteze« razlik je mogoče Globokarjev glasbeni moto povzeti z oznako zvrsti glasbenega gledališča; v njem najdemo vrsto umetnij oblikovanja zvoka, medtem ko je njegovo umevanje družbenih razlik poudarjeno subjektivistično, pri čemer ne polemizira s koncepti, kot sta Sever in Jug. Misel, zapisana leta 1996 v *Sobotni prilogi* časnika *Delo*, je nadvse značilna za Globokarjevo duhovno obnebe: »Sam morda nisem nikoli izgovoril stavka: 'Gremo domov!', pač pa zelo pogosto: 'Gremo!', da smo šli živeti v Francijo, Nemčijo, Ameriko, pa spet v Francijo, Nemčijo ... [in zopet v Francijo]« (Globokar 1996: 42).

Globokarju namreč življenjska pot ni prinašala samo vrste sprememb okolja, temveč je izoblikovala tudi njegovo svetovnonazorsko držo in umetnostno, ustvarjalsko naziranje.⁷

⁶ Še ena v vrsti antinomij 20. stoletja (Danuser 1997).

⁷ Odlomek uglasbenega izgnanstva je dostopen na spletnem kanalu *Youtube*. Bayerische Rundfunk je na tem spletnem mestu pod naslovom *Uraufführung von Vinko Globokars 'Exil 3'* podal izvleček Globokarjeve tretje skladbe, ki že v naslovu tematizira izseljenstvo. Globokar med drugim pove: »Sopranistka poje v sedmih jezikih, ki prinašajo odlomke o emigraciji ali eksilu iz knjig, ki so stare od tri tisoč let do danes: začne se s Homerjem in konča s sodobnimi avtorji, kot so Brecht, Selan itn. Želim, da občinstvo ne razume nič in se zato znajde v situaciji, v kakršni je emigrant, ko ne razume

Globokarjev svetovljanski sloves je utemeljen. Kot ustvarjalec in poustvarjalec ne išče sprave različnega, temveč sopostavlja vse, kar ga pritegne. Težko je najti na Slovenskem pokončnejšega predstavnika »naše postmoderne moderne«, Globokar se je dotaknil vrha strehe te nadstavbe. Njegova tako rekoč vrojena neposrednost pri mešanju slogov in sopostavljanju kulturnih razlik dobesedno uteleša izseljenstvo in soočanje različnih nacionalnih in kulturnih znamenj, ki jih meša z lastnimi izkušnjami transkulturnosti, po konceptu primerljivo (po estetiki nikakor) z različnimi »fuzijami« popularnih glasbenih zvrsti, le da z veliko zahtevnejšimi estetskimi prijemi. V glasbeno delo ali improvizacijo najde pot vse, kar je po skladatelju »učinkovito«. Sam noče biti samo zamaknjeni sopotnik in komentator časa, v katerem živi, temveč ga hoče kritično sooblikovati. Kajti »umetnost ni le emocionalni, osebni izraz. Umetnost je tudi kritika« (Globokar 1998: 437).

Koncept avtonomije glasbene umetnosti zanj ni sprejemljiv. Njegov glasbeni besednjak je skrajno heteronomen in heterogen: prava skladovnica zvokov in slogov, iz katere sestavlja svoje glasbenogledališke predstave.

Toda družbeno je njegova glasba daleč od sinteze: glasba je po Globokarju ogledalo fragmentiranih resničnosti in polje nenehnega spreminjanja.

GLOBOKAR IN ROJKO: PRIMERJAVA

Prikaza Uroša Rojka in Vinka Globokarja sta seveda samo kratki študiji primerov glasbenega ustvarjanja v izseljenstvu. Gre za vzorčni izkušnji izseljencev, ki imata skupne korenine v poetikah glasbenih modernizmov druge polovice 20. stoletja, toda nista primerljivi, ko gre za estetsko funkcijo in, posledično, družbeno vlogo glasbe.

Nagovarjata različne svetove, v katerih bivata: Rojko z mislijo o sublimaciji, Globokar z mislijo o političnem, vsaj javno ozaveščenem delovanju. Oba razumeta glasbo kot izraz transnacionalnega, medčloveškega, svetovljanskega izkustva. In oba uporabljata povsem drugačno besedišče, ki je daleč od izkušenj, tudi glasbenih, mnogih. Glasbeno sta njuna besednjaka vsaksebi. Rojko s spektralistično logiko »čistega« glasbenega izraza išče določene neizmerljive, ekspresionistično utemeljene situacije, kjer je pomenskost ukročena, brzdana, skrčena na elementarno gestičnost. Nasprotno pa Globokar z držo kritičnega retorja zajema množico iz razpoložljivega »bazena« slogovnih figur, citira, preoblikuje, sestavlja kolaže – skratka: z gledališko vnemo in odrskimi prijemi gradi simbolne gradove zvoka.

Oba nakazujeta imaginarij glasbe kot umetniškega »prehajanja« med nekim idealističnim (včasih tudi idealiziranim) in resničnim, pravim, realnim svetom. Vsak svojega razume na svoj, komaj primerljiv način: Rojkova svetova sta mikrokozmosa zasebne, subjektivne »lokalizirane« izkušnje, ovite v barve odzvena pogosto enega samega tona, Globokar skuša postaviti na glasbeni oder celotno vesoljstvo, uporablja dobesedno vsa umetniška izrazila, ki ga umetniško prepričajo.

nitni besedice v deželi, v kateri se znajde. V ta namen sem napisal novelo o *Emigrantu Edvardu*, kjer pripovedujem občinstvu, za kaj gre« (Uraufführung 2015).

Po svojih različnih umetniških hotenjih in estetiki Globokar in Rojko nista oddaljena le med seboj. Težko ju uvrstimo tudi med izseljene glasbenike, ki jih obravnava Edo Škulj, pa tudi med večino izseljencev in glasbe, ki jo gojijo, in jim dobro sledijo uvodoma omenjene spletne strani *Moja Slovenija*. In vendar oba dobro nakazujeta obseg, ki ga kaže upoštevati, ko govorimo o glasbi in izseljenstvu. Odnos do glasbene kulture izseljencev, enako subjektiven in večkratno, s povsem splošnimi bivanjskimi spremenljivkami, pogojen odnos do različnih zvrsti glasbe vsakega človeka, ni vezan le na geografsko in kulturno razumljeno izseljenstvo. Rojkov subjektivizem in iskanje »notranjosti« zvoka in Globokarjeva navzven, k množici usmerjena iskanja učinkov glasbe v imenu spreminjanja družbe sta skrajnici ali dva pola iste premise, kjer se dvojna vloga glasbe pravzaprav najlepše zrcali: glasba kot osebni imaginarij, ki nima posebne kulturne in/ali družbene vrednosti, temveč predvsem estetsko, čutno, »brezinteresno«, in glasba kot družbeni korektiv, kot identitetna zastavica, kot gledališče medosebnih, tudi množičnih odnosov.

OBSEG IN SPECIFIKE SLOVENSKE GLASBENE (E)MIGRACIJE

Za množico (ne le izseljencev) je glasba zasebni imaginarij, v katerem ni težko najti česa za vsakogar ne glede na družbeno (kulturno ali politično) identiteto: tako omenjenega primera zbora Muččas in vrste cerkvenih skladateljev, ki jih omenja Škulj v svojem pregledu glasbenega izseljenstva, po sami glasbeni strani pravzaprav nikakor ne kaže omejiti na glasbo izseljencev, saj gre za družbeno široko razvita področja glasbenega delovanja. Obstaja pa seveda tudi množica (ne samo izseljencev), ki glasbo uporablja kot spoznavni znak svoje nekdanje in sedanje identitete, kot osebno izkaznico v zvoku. Zanje je glasba kulturno pomembna dobrina, ki jo je treba gojiti vedno znova in vedno nanovo, saj postane tudi skozi glasbo »središče razmišljanja /.../ povsem preprosto človek, človekova usoda,« kar sodi med osrednja »vprašanja humanistične, socialne in tudi psihološke vrste« (Globokar 1998: 185).

Vprašanje, ki se odpira iz Globokarjevega odnosa do glasbenega ustvarjanja, je identično vprašanju o spremenljivkah neke glasbene prakse: kaj, na kakšen način in v kolikšni meri jo sestavljajo posamični pojavi, vezani na glasbo kot del vsakdanjega življenja? Pravzaprav bi bilo že za lastno glasbeno kulturo v domovini zanimivo vedeti, kateri mehanizmi jo poganjajo in kakšna so razmerja med gibalnimi vzvodi. Namreč, v času, ko je v uradnem stanovskem združenju skladateljev, Društvu slovenskih skladateljev, okoli 120 članov, je na spletni strani združenja za avtorske pravice SAZAS zapisano, da obstaja »[ž]e več kot 5.800 domačih avtorjev in imetnikov glasbenih pravic!« (SAZAS 2016). Neskladje med stanovsko priznanimi skladatelji in skladatelji, ki jim država uradno priznava sposobnost ustvarjanja glasbenih dobrin, je razmeroma nenavadno – ali pa značilno za čas, v katerem živimo? Ali so »skladatelji« manjšina, primerljiva z izseljenci v tujini, tujci v lastni »DIY (do it yourself) kulturi«, ali pa so »avtorji« glasbe pač samo veliko bolj »razsejani« po različnih pojavnih oblikah muziciranja?

Kakršen koli odgovor bi ponudili, bi težko zanikali dejstvo, da je ustvarjalnost, tako doma kot na tujem, veliko raznovrstnejša, kakor se zdi ob pregledu poznanih raziskav o glasbi v izseljenstvu. Pri nadaljnjih raziskavah glasbenih praks izseljencev je smiselno pretresti domnevo, ki velja za sodobno ustvarjalnost: glasbena ustvarjalnosti nikakor ni zamejena samo na akademsko izobražene in »uradno« aktivne skladatelje, temveč je veliko bolj razpršena med poklicne in ljubiteljske glasbenike, medijske urednike, oblikovalce zvoka in didžejevstvo. S tem, ko se povečuje število ustvarjalcev, se obenem povečuje tudi obseg vsebin, ki jo prinaša izkušnja »tujstva« tudi v glasbi, ki se zdi vse izrazitejša: ustvarjalnost in poustvarjalnost ponovno iščeta ustrezno sožitje – in ustvarjata nova trenja.

Naisbittovski »globalni paradoks« (Naisbitt 1994), po katerem globalizacija obenem krepi lokalne značilnosti, je v primeru glasbene ustvarjalnosti mogoče razumeti kot paradoks prefunkcionalizacije ustvarjanja. Ustvarjalna pestrost, ki se razvejuje v imenu razvejenosti družbenih »konzumentov«, prinaša – namesto da bi ljudi združevala – vedno pogostejša odtujevanja med posamičnimi ustvarjalnimi praksami. Načelna trenja med različnimi profili ustvarjalcev so primerljiva, na primer, z razlikami med nacionalnimi glasbenimi okusi v 18. stoletju, ko je Antoine Bemetzrieder čutil potrebo, da se s spisom »Le tolérantisme musical« postavi v bran vsem trem glavnim »šolam« - »strankam« ali »sektam«: gluckistom, piccinistom in ljubiteljem francoske glasbe (Stefanija 2007).

Analogije s sodobnostjo seveda ne veljajo le za novoveško glasbeno zgodovino, so pa značilne tudi zanjo. So skoraj spoznavni znak obdobja v obliki, ki jo je posrečeno povzel Mladen Dolar, ko je komentiral nasprotje med »elitno« in popularno glasbeno kulturo: »Ne skušam zagovarjati nobenega od teh stališč, čeprav ne nasprotujem enemu ali drugemu in lahko gojim določeno naklonjenost do obeh, najsi sta še tako kontradiktorni« (Dolar 2006: 18).

Raznovrstnost naj bi načeloma bogatila kulturo. Toda obenem je težko prezreti dejstvo, da se ravno v času, ki je bogat, postavljajo tudi vedno višje pregrade med posamičnimi umetniškimi praksami. Tako kakor je Edo Škulj nakazal razliko med izseljenstvom kot »raztrosenostjo« in izseljenstvom kot »razsejanostjo«, se je mogoče za današnje bogastvo raznovrstnosti vprašati, ali ne gre za identično razliko med nakazano številčno razliko med skladatelji in avtorji – med umetniško ustvarjalnostjo in obrtniškim avtorstvom? Seveda, danes lahko zanemarimo ta zgodovinsko sicer pomemben razloček, saj »DIY kultura« razločuje med ustvarjanjem in ustvarjenim. Oboje je neločljivo. In vendar se zdi, da se prav med ustvarjanjem (kot delovanjem predvsem za lasten užitek) in ustvarjenim (kot rezultatom, ki naj bi prinašal neke širše kulturne ali vsaj umetniške užitke) skriva ključ do pomembne izkušnje tujstva. Seveda, ne le pri izseljencih.

NAMESTO SKLEPA

Razloček med Globokarjevo in Rojkovo izseljensko izkušnjo ni samo kazalnik dveh strani doživljanja podobne – izseljenske – usode. Gre tudi za razloček v pristopu k raziskovanju sodobne slovenske emigracije in glasbe: družbeni kontekst in estetska pojavnost se v njenem primeru razhajata. Gre za (vse prej kot samo) »terminološko« razliko. V Rojkovem in Globokarjevem primeru bi bilo bolje govoriti o estetski mobilnosti, medtem ko bi morali v primeru »polkakulture« in ob primerih, ki jih navaja Edo Škulj, govoriti zlasti o kulturnem prenosu. V obeh primerih postaja koncept emigracije neroden, tem bolj, čim bolj se približujemo sodobnosti. Sama ideja migracije se izmika klasični sociološki ali politološki zamejitvi: ne migrirajo namreč samo ljudje, temveč tudi pojavi, in ne »ostajajo« v nekem »migrantskem« stanju, temveč se »preoblikujejo«, »spreminjajo«, razraščajo se v nize »mikro-zgodovin 'razseljenih' stvari in oseb« (Greenblatt 2010: 17). Zgodovinopisje »mainstreama« v *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cook idr. 2004) zgovorno nakazuje težavnost opredeljevanja »manjšin« in »večin«.

Globalni paradoks Johna Naisbitta je v zgodovini zadnjega stoletja splošen proces in se odvija na različnih ravneh. Za glasbo zadnjega stoletja je, na primer, značilno, da čim bolj se je specializirala, profilirala in identificirala z določenimi kulturnimi plastmi, tem bolj se je izmikala specifičnosti glasbe in postajala splošna »kulturno-nutricionistična« dobrina: kulinarična porogljivost o »goveji« glasbi ima svoj drugi, domnevno urbani protipol v »glasbi za sladokusce«. Danes je očitek o »goveji glasbi« skoraj izgubljen zaradi svoje vsepovsodnosti: zaradi lastne globalnosti je »goveja glasba« obtičala v težko izsledljivih pojavnih različicah, ki se pretakajo po slušalkah mp3 predvajalnikov, valovih zasebnih radijskih postaj in spletnih ponudnikov »izbora glasbe po vašem okusu« tipa *Spotify: Music for everyone*, *Deezer – flow my music* ali *Pandora*. Zdi se, da prav slogovna raznovrstnost glasbe danes uteleša raznovrstne izkušnje izseljencev. Ko izseljenci v novem okolju redefinirajo lastne politične, kulturne, ekonomske in zasebne izkušnje bivanja, obenem redefinirajo tudi kulturne izkušnje »večinskega« prebivalstva in dobijo pomembno vlogo »manj pomembnih« v primerjavi z večino. Sodobne glasbene prakse so v stalnem procesu redefiniranja »specifično glasbenih« izrazil pravcati mikrokozmos splošnega dogajanja; vreden kazalnik premen, ki smo jim na različnih ravneh podvrženi vsi, ne le izseljenci.

Seveda se je mogoče vprašati, ali je ta zasuk od »migracij ljudi« k »migracijam pojavov« politično korekten, sploh pa: ali je sprejemljiv? Četudi bi se utegnili vriniti vrsta pomislekov o poenostavitvah, bi vendarle kazalo premisliti o takih zasukih tudi v povezavi z glasbo. Zadnje stoletje je, navsezadnje, pogosto razkrivalo trenja med »našim« (ali »mojim«) in »njihovim« (ali »tvojim«) v veliko bolj prefinjenih oblikah od tistih, o katerih govori klasični koncept migracij. Čeprav je o teh premenah v glasbenozgodovinskih priročnikih pravzaprav skoraj nemogoče dobiti kako informacijo, so vse prej kot nepomembne.

REFERENCE

- 20 Jahre. B. n. l. 20 Jahre „Erklärung zum Weltethos“. V: *Stiftung Weltethos*. http://www.weltethos.org/was_ist_weltethos/, 1. 5. 2016.
- Awards. B. n. l. Awards. Lifetime Achievement Award Recipients. Hoyer Matt. V: *National Cleveland-style Polka Hall of Fame and Museum*. http://www.clevelandstyle.com/awards_lifetime_Hoyer_Matt.html, 8. 1. 2016.
- Bibič, Bratko. 2014. *Harmonika za butalce: Ulomki iz življenja nekega glasbila*. Ljubljana: Beletrina (Knjižna zbirka Koda).
- Burke, Peter J. 1997. *Varieties of Cultural History*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Cook, Nicholas (idr.). 2004. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Čater, Tadej. 2015. Slovencem sveti predmeti: Od kranjske klobase, vaške situle do copat in gibanice. Pogovor z Jernejem Mlekužem. *RTV SLO. MMC. Prvi interaktivni medijski portal*. <https://www.rtvlo.si/kultura/knjige/slovincem-sveti-predmeti-od-kranjske-klobase-vaske-situle-do-copat-in-gibanice/362304>, 8. 1. 2016.
- Danuser, Hermann. 1997. Neue Musik. V: Ludwig Finscher (ur.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Sachteil, Band 7: Mut-Que*. Kassel: Bärenreiter, 75–122.
- Dolar, Mladen. 2006. Function beyond function?: Reflections on the functionality of the autonomous. *De musica disserenda* 2 (2): 11–19. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RCGSRMDE>
- Globokar, Vinko. 1996. »Mi«, ta vesplošna propustnica demagogov. *Delo: Sobotna priloga*, 13. 4.: 42.
- Globokar, Vinko. 1998. *Laboratorium: Texte zur Musik 1967–1997*. Saarbrücken: PFAU.
- Greatest. B. n. l. Greatest All-Time Hit Songs - Cleveland-Style Polka and Waltz Hits. V: *National Cleveland-style Polka Hall of Fame and Museum*. <http://www.clevelandstyle.com/greatest~all~time~cleveland~style~polka~waltz.html>, 1. 6. 2016.
- Greenblatt, Stephen. 2010. *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kitak, Matjaž. 2011. *Pomen narodno-zabavne glasbe v programih javne televizije*. (Diplomsko delo.) Maribor: Univerza v Mariboru, Fakulteta za elektrotehniko, računalništvo in informatiko.
- Klemenčič, Ivan. 2008. Srednja Evropa – naša glasbena domovina: Pozdravni nagovor. V: Klemenčič, Ivan. *Slovenska glasba v evropskem okviru: Izbrani spisi*. Celje: Celjska Mohorjeva družba, 417–421.
- Kovačič, Mojca. 2015. V deželi harmonike – nacionalizacija harmonike v slovenskem kontekstu. V: Jernej Mlekuž (ur.), *Venček domačih: Predmeti, Slovencem sveti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 87–116.
- Kunelj, Drago in Rebeka Kunelj. 2016. *Glasba z obeh strani: Gramofonske plošče Matije Arka in Hoyer tria*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU; Ribnica: Rokodelski center.
- Kuret, Primož. 2005. Prispevek primorskih Slovencev slovenski glasbi v času med obema vojnoma/Gli Sloveni del litorale e il loro contributo alla musica slovena tra le due guerre. V: Tatjana Rojc (ur.), *Trst: Umetnost in glasba ob meji v dvajsetih in tridesetih letih XX. stoletja/Trieste: Arte e musica di frontiera negli anni venti e trenta del XX secolo*. Trst: Glasbena Matica; Ljubljana: ZRC SAZU, 239–250, 251–265.
- Lebič, Lojze. 2010. Naša glasbena samopodoba: Lojze Lebič na konferenci slovenskih glasbenikov v Slovenj Gradcu. *Družina*, 21. 11. <http://www.druzina.si/ICD/spletnastran.nsf/clanek/59-47-VeraInKultura-1>, 21. 3. 2016.

- Merljak, Matjaž. 2010. Pomen in vloga glasbenega ustvarjanja med Slovenci po svetu. *Radio Ognjišče*, 1.11. <http://radio.ognjisce.si/sl/111/ssd/2678/>, 21. 3. 2016.
- Mihelač, Lorena. 2011. *Nacionalna identiteta in glasba pri soloobveznih mladostnikih*. (Doktorska disertacija.) Nova Gorica: Univerza v Novi Gorici. <http://www.ung.si/~library/doktorati/interkulturni/15Mihelac.pdf>, 1. 5. 2016.
- Mlekuž, Jernej (ur.). 2015. *Venček domačih: Predmeti, Slovincem sveti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Moja Slovenija. B. n. l. *Moja Slovenija: Slovenske zgodbe iz sveta in domovine*. <http://www.slovinci.si/slovenske-ustanove-drustva/>, 1. 6. 2016.
- Naisbitt, John. 1994. *Global paradox: The Bigger the World Economy, the more Powerful its Smaller Players*. London: N. Brealey.
- National Cleveland-Style. B. n. l. *National Cleveland-style Polka Hall of Fame*. <http://www.clevelandstyle.com>, 1. 5. 2016.
- Podlesnik Tomášíková, Lidija. 2013. *Življenje in delo Jožeta Osane (1919–1996)/Life and work of Jože Osana (1919–1996)*. (Diplomsko delo.) Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo.
- SAZAS, 2016. Glasbeni avtorji. Že več kot 5.800 domačih avtorjev in imetnikov glasbenih pravic!. <http://www.sazas.org/glasbeni-avtorji.aspx>, 1. 6. 2016.
- Stefanija, Leon. 2007. Le tolérantisme musical – komentarji k študiji Antoina Bemetzriederja o nacionalnih glasbenih kulturah v 18. stoletju: Pripombe k spoznavoslovju glasbe. *Muzikološki zbornik* 43 (2): 179–215. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-DBKAM39U>
- Stefanija, Leon. 2016. *Akademik Uroš Rojko: Skladatelj o svojem delu in odzivi nanj*. Ljubljana: Znanstvena založba (Glasba na Slovenskem po 1918). https://issuu.com/znanstvenazalozbaff/docs/akademik_uros_rojko, 1. 5. 2016.
- Strajnar, Julijan. 1982. Izselenstvo – osebne izkušnje in opažanja. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 22 (3): 84, 89–92.
- Škulj, Edo. 1997. Glasbeno ustvarjanje Slovencev po svetu. *Meddobje/Entresiglo* 31 (3/4): 198–214.
- Uraufführung. 2015. Uraufführung von Vinko Globokars »Exil 3«. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=sDoG_QVdyoU&feature=youtu.be&t=1m26s, 1. 5. 2016.
- Vovk, Joži. 2004. *Antropologija glasbe: Slovenska glasbena kultura in njen vpliv na obranjanje etnične identitete med Slovenci v Argentini*. (Diplomsko delo.) Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Zagoričnik, Nina. 1999. Proti etru: Uroš Rojko. *Arhiv Radio Slovenija*, 25. 11.

SLOVENIAN EMIGRANTS AND MUSIC CREATIVITY AFTER 1918: CONCEPTS OF “FOREIGNNESS” IN SLOVENIAN MUSIC AFTER 1918

“The short 20th century” brought with it three major political milestones for Slovenian culture: the first around the First World War, the second after 1941, and the third after 1991. As far as the historiography of Slovenian music is concerned, the first turning point was accepted with a compassionate understanding of the “big change”: that the national culture was finally officially recognized, along with the arrival of “foreign cultures” (most popular segment and the German tradition) on the horizon as something inevitable. The second milestone is considered to be typical from the perspective of historiography: “foreign influences” were welcome (on the one hand) until the beginning of the 1950s, after which time they shaped an exciting range of pragmatic cultural policies. The last turning point with the fall of Yugoslavia in reality did not introduce any immediate changes: the internationalization (also musical) of culture had been already set in motion in the 1960s. In this light, the most symptomatic voice is that of Lojze Lebič (2010): he shifts attention onto the “current” of multiculturalism while warning that Slovenia may become “a landfill of musical waste” and proposes the creation of “musical-cultural parliament”, “musical tribunal”, and a “musical museum” - all of which are explicit political projects. Such projects are not only garnering ever more significance in the European Union, but also call attention to the centuries-old division between “ours” and “theirs” in the history of Slovenian music.

This article presents research on “our” people living “with them”: Slovenian emigrants and their music. This discussion maps out the extent of the concept of emigration in association with Slovenian music after the First World War. Three mutually complementary stories provide answers to three basic questions about emigration: what it includes, what has been researched thus far and what else needs to be taken into consideration. The first section depicts the so-called polka culture, which is generally understood as the musical culture of Slovenian emigrants. The second section is concerned with Edo Škulj’s musicological research among Slovenian emigrants, the only specialist who systematically examined the work of emigrant composers. The third section introduces the emigrant experiences of two composers, who can be considered as displaying the significance of emigration for music: Vinko Globokar (1934) and Uroš Rojko (1954) – both composers who while still tied to Slovenia were embedded in the German and French cultural spheres, respectively.

The author in this discussion calls for a more thorough analysis (not only) of Slovenian immigration and music as a form of cultural mobility, which includes not only political, cultural but also aesthetic variables, all important in an age when the “local” is ever more often confronted with the “foreign”.

Prof. dr. Leon Stefanija, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta,
Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, leon.stefanija@ff.uni-lj.si