

MIGRACIJE NACIONALIZACIJE GLASBE: OD LJUDSKE K NARODNOZABAVNI

Mojca KOVAČIČ,^I Urša ŠIVIC^{II}

COBISS 1.01

IZVLEČEK

Migracije nacionalizacije glasbe: od ljudske k narodnozabavni

V prispevku sta obravnavani ljudska in narodnozabavna glasba z vidika razvoja njunih simbolnih pomenov za ožjo in širšo skupnost. V središču opazovanja glasbenih zvrsti, ki v sebi združujeta številne dihotomije, je prav migriranje oz. prehajanje pomenov, moralnih in estetskih vrednot iz enega obdobja v drugega, iz ene skupnosti v drugo ali iz enega družbenega sloja v drugega. Če je v 20. stoletju ljudska glasba predstavljala eno ključnih narodnoreprezentativnih vsebin, pa je v zadnjih desetletjih ta vloga poleg nje začela pripadati tudi narodnozabavni glasbi, saj je slednjo v svojo agendo začela sprejemati državna politika in jo s tem legitimirala kot nacionalnoreprezentativni simbol.

KLJUČNE BESEDE: ljudska glasba, narodnozabavna glasba, kulturni nacionalizem, kulturna politika, nacionalna identiteta

ABSTRACT

Migrations of the Nationalization of Music: From Folk to Folk-Pop Music

The paper discusses folk and folk-pop music from the perspective of the development of their symbolic meaning for the immediate and wider community. The migration of ascribed meanings and moral and aesthetic values from one era to another, from one community to another, or from one social class to another is the focus of the observation of these two musical genres, which link a number of dichotomies. If folk music played one of the most important nationally representative roles in the 20th century, in recent decades, folk-pop music has begun to play this role alongside folk music, as state policies have begun to accept it as part of their agenda, thus legitimizing it as a symbol of national representation.

KEYWORDS: folk music, folk-pop music, cultural nationalism, cultural policy, national identity

^I dr. znanosti s področja etnomuzikologije, ZRC SAZU, Glasbenonarodopisni inštitut, Ljubljana; mojca.kovacic@zrc-sazu.si; ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2496-6881>

^{II} dr. znanosti s področja muzikologije; ZRC SAZU, Glasbenonarodopisni inštitut, Ljubljana; ursa.sivic@zrc-sazu.si; ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5906-3215>

UVOD

Vloge ljudskoglasbenih praks v procesih nacionalizacije kulture v Evropi so se dotaknili številni sodobni raziskovalci, pri čemer izpostavljajo predvsem vprašanje rabe ljudske glasbe za konstrukte nacionalnih identitet v 19. in prvih desetletjih 20. stoletja (npr. Anttonen, 2005; Bohlman, 2004; Ramnarine, 2003). Ti procesi so potekali na različnih ravneh: od zbiranja ljudskih pesmi in izdaj na gramofonskih ploščah do izdaj ljudskih pesmi v učbenikih, pesmaricah in zborovskih priredbah ter spodbujanja in kreiranja njenih reprezentacij na odru. Študije razkrivajo tudi vlogo političnih režimov časa po drugi svetovni vojni, kot so nacizem v Nemčiji (Giessen, 1995; Potter, 2005) ter komunizem oziroma socializem v Albaniji (Pistrick, 2012), Jugoslaviji (Hofman, 2010; Ceribašić, 2003; Pistrick, 2012) in na Češkoslovaškem (Kratochvíl, 2015), pri instrumentalizaciji ljudske glasbe ter njihove posege v reprezentacije ljudskega v okvirih folklornih javnih prireditev. Proces selektivnosti pri kultivaciji in nacionalizaciji ljudske glasbe in plesa so se v državnih institucionalnih okvirih ohranjali in hkrati spreminjali tudi v postjugoslovanskem prostoru.¹ V slovenskem javnem prostoru smo tako priča procesom, ko je narodnozabavna glasba dobila mesto v protokolarni kulturi in se ni legitimirala le kot »domača« glasba, temveč tudi kot nosilka nacionalnih atributov. Najdemo jo v političnih konstrukcijskih nacionalnosti, bodisi v primerih, kadar skozi zvočnost išče legitimnost v okvirih pripadnosti Evropi nasproti Balkanu, ali pa kadar v idejah desno usmerjenih strankarskih sistemov služi za politične konstrukte domoljubja.

Namen pričujočega prispevka je predstaviti, kdaj, na kakšen način in v katerih kulturnih, družbenih in političnih kontekstih so v slovenskem prostoru potekale konstrukcije nacionalnosti tudi prek ljudske in narodnozabavne glasbe. Avtorici sprva obravnava prehod ljudske glasbe iz lokalne tradicije v nacionalno kulturo v kontekstu procesov nacionalizacije kulture na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Pri tem se naslanja na različne razprave, ki so tematiko že obravnavale, in se osredinja na proces selektivnosti pri formiranju koncepta ljudske pesmi ter razkrivava razumevanje ljudskega pri pomembnejših zbiralcih ljudskih pesmi in skladateljih. Ti so vplivali na »kultivacijo« ljudske glasbe, oblikovanje ideje o nacionalnem slogu glasbe in na kanonizirani repertoar ljudske glasbe. V nadaljevanju predstaviva, kje procesi kultivacije ljudske glasbe vztrajajo še danes, pri čemer poudariva primer usmerjanja folklorne dejavnosti s strani državnih kulturnopolitičnih inštitucij in glasbeno preporodno gibanje od devetdesetih let 20. stoletja naprej.

Nadalje tematizirava narodnozabavno glasbo kot glasbeno zvrst, ki je zaradi priljubljenosti med široko populacijo v Sloveniji ter vztrajanja na popularnoglasbenem tržišču prevzela vlogo, ki jo je imela nekoč ljudska glasba v okviru vsakdanjega in prazničnega življenja ljudi. Narodnozabavna glasba je (statistično gledano) najbolj

1 Za več o konstrukcijah identitete v (post)jugoslovanskem prostoru glej tudi Baker, 2010; Čvoro, 2014; Beard & Rasmussen, 2020.

priljubljena glasbena zvrst med slovenskim poslušalstvom; na osnovi tamkajšnjih glasbenih tradicij je dosegla precejšnjo popularnost tudi v drugih, predvsem alpskih deželah, prav tako pa je tudi pomemben element identitetnih predstavitev slovenskih izseljencev in njihovih potomcev po svetu. Zvrst ima predvsem v glasbeno-strokovnih ter na splošno intelektualnih in akademskih okvirih nizek ugled, velja za manjvredno ter pogosto služi za vrednostno primerjavo na eni strani ljudski in na drugi strani t. i. visoki kulturi, kar avtorici predstaviva s primeri obravnav v humanistiki in strokovnih zapisih.² V sklepnem delu prispevka, za katerega so vir predvsem spletne medijske objave, avtorici oriševa nekatere primere, ko je narodnozabavna glasba presegla sicer pogosto očitano ji območje domačijskega in tako v nekaterih primerih (zopet) po principu od zgoraj navzdol prevzela vlogo prezentiranja nacionalnosti.

NARODNOREPREZENTATIVNA VLOGA LJUDSKE PESMI V OKVIRIH NACIONALIZACIJE KULTURE

Izhodiščno obdobje za razpravo o migracijah narodnoreprezentativnih identifikacij glasbe v okviru javnih odrskih predstavitev je zagotovo 19. stoletje – obdobje konstituiranja nacionalne zgodovine skozi ljudsko kulturo, vključno z ljudsko pesmijo – in nacionalnim jezikom kot njenim konstitutivnim elementom – ki je potekalo na Slovenskem in v širšem evropskem prostoru.³ Intelektualna elita je skozi procese selekcije in prezentacije določala, kateri izbrani elementi lokalne ljudske kulture sodijo v nacionalni korpus slovenske ljudske kulture in kateri ne (gl. tudi Pisk, 2012). Te selekcije so potekale tako na ravni izbire pesmi za izdaje zbirk ljudskih pesmi in notne izdaje priredb ljudskih pesmi za vokalne sestave kot tudi na ravni izbire repertoarja za poustvarjanje na javnih prireditvah, v šolah, radijskih oddajah ali gramofonskih ploščah in so se pojavljale predvsem skozi označevalec »narodna pesem«. To je povzročilo razhajanje med produkcijo »narodne pesmi« v kontekstu odrske reprezentacije in ljudsko pesmijo, kot je živela v funkciji vsakdanjega življenja ljudi. Na spreminjanje slednje pa je recipročno vplivala tudi javna, odrska reprezentacija »narodne pesmi«.

Ločnica med ljudskim in umetnim se je pogosto zabrisala tako na ravni repertoarja kot tudi glede načinov petja. O tem pričajo študije o procesih ponarodevanja (Šivic, 2008; Golež Kaučič, 2003), prav tako pa tudi vpliv cerkvenih in šolskih pesmaric na oblikovanje ljudsko-pevskega repertoarja (Terseglav, 2007, str. 7–26) ter študije o

2 Avtorici sva se osredotočili na pregled akademske in strokovne literature, zavedava pa se, da bi bilo treba za celovitejše razumevanje tematike analizirati tudi poljudne vire (npr. reviji *Stop*, *Antena*).

3 Kulturni nacionalizem 19. stoletja je posegal v jezikovne politike in pisanje nacionalnih zgodovin, pripomogel je k oblikovanju nacionalnih literarnih kanonov in ustanavljanju nacionalnih muzejev ter vplival na razvoj folkloristične misli in kultivacijo ljudske kulture (glej Leersen, 2005).

vplivih zborovstva na ljudsko petje (Šivic, 2011, str. 12). Pojav zborovstva je spremenil estetske vrednote »lepega« petja v lokalnih okoljih (Kumer, 1978, str. 353–354), saj so takratni intelektualci v zborovstvu videli »sredstvo za omikanje ljudstva« (Pisk, 2012, str. 493). Prav tako so se skladatelji kljub delnemu poznavanju načinov ljudskega petja pri prirejanju držali predvsem umetniških in estetskih načel zahodnoevropskega zborovskega glasbenega stavka (Kovačič, 2015a).⁴ Ljudska pesem je bila za skladatelje le vir, ki ga je bilo treba zaradi preprostosti in »nekultiviranosti« osmisлити, mu dati nov glasbeni izraz, primeren za javno reprezentacijo. Skladatelji so se tako imeli za »nekakšnega nadaljevalca ljudske glasbene tradicije« (Barbo, 2003, str. 157), ob kateri je mogoče raziskati »sestavne elemente ljudske psihe in nacionalne muzike« (Kogoj, 1921, str. 174).

V skladu s paradigmo obravnavanega obdobja je bila selektivnost zbirateljev, skladateljev in glasbenih folkloristov najbolj usmerjena v besedila, pri katerih so izločali moralno in vzgojno vprašljive pesmi ter pesmi, ki so vsebovale besede iz drugih jezikovnih ali narečnih skupin ali žanrskih prostorov (npr. takratno popularno glasbo, ki ni poznala nacionalnih zamejitev).⁵ Tako se je na primer Anton Štritof (1908, str. 31) v pozivu zbirateljem ljudskih pesmi v okviru avstrijske zbiralne akcije Das Volkslied in Österreich spraševal: »Čujejo se po mnogih krajih že po nemških poskočnicah in marših spakedrane popevke: tuje blago, odeto za sedaj še s plaščem domače besede. Kam to pelje?«

Navedeni primeri razkrivajo nekatere procese prehajanja ljudskega v domeno nacionalnega, pri čemer so ravno različne ravni selektivnosti prispevale k oblikovanju tistega korpusa (ljudskih) pesmi, s katerim so javne in državne institucije (npr. vzgojno-izobraževalni sistem, koncertna produkcija, kulturnopolitični programi) še nadaljnja desetletja ustvarjale in vzdrževale identifikacije nacionalnega z ljudskim. Zunaj tega izbora pa so ostajale pesmi, ki so prihajale v stik z različnimi jezikovnimi, glasbenimi, slogovnimi in zvrstnimi vplivi in živele svoje življenje v funkciji vsakdanjega in prazničnega življenja ljudi tako v ruralnem kot v urbanem prostoru.

KULTIVIRANJE LJUDSKE GLASBE DANES

Med splošno sprejeto ljudsko glasbeno izročilo, ki je ustrezalo v 19. in 20. stoletju izoblikovanim nacionalističnim diskurzom, niso sodile npr. dvojezične pesmi, zbadljivke, erotične pesmi ali avtorske pesmi oz. ponarodele pesmi, torej pesmi, ki

4 Podobna, šolska načela, ki so spregledovala značilnosti ljudskega petja, so vodila tudi zapisovalce pri zapisovanju ljudskih pesmi.

5 Raziskave, ki so potekale v okviru projekta »Pesemski odsevi medkulturnega sobivanja« na ZRC SAZU, razkrivajo, da večjezične pesmi, ki so bile sicer močno navzoče v pevskih repertoarjih, niso imele mesta v uradnih nacionalističnih diskurzih (Pisk, 2020; Klobčar, 2020). Vanje so bili namreč vpleteni zbiratelji in raziskovalci, ki so s svojimi preferencami in selektivnostjo gradiva »avtorizirali« repertoar določene skupnosti.

so prehajale v repertoar ljudskih pevcev. Te so s širjenjem folklorističnih paradigem ob koncu 20. stoletja počasi postale del zanimanja glasbene folkloristike in etnomuzikologije (glej Šivic, 2008; Terseglav, 2007; Pisk, 2020; Klobčar, 2010), bolj trdovratno pa so glasbenozvrstne opredelitve glasbenega izročila branile kulturnopolitične inštitucije, ki so še naprej določale okvir javnim reprezentacijam ljudske glasbe. Med njimi je Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti (v nadaljevanju JSKD), ki je kot državna inštitucija danes ključen finančni in programski usmerjevalec folklorne dejavnosti v Sloveniji in s tem tudi referenčna inštitucija za reprezentiranje in poustvarjanje ljudske glasbe. Selekcije reprezentacij se odvijajo na ravni določanja meril o tem, katere prakse so (ne)sprejemljive, katere (ne)zaželene in katere posledično nagrajene.

Idejni okviri reprezentiranja ljudske glasbe, ki so jih predstavljali razpisni pogoji in merila za ocenjevane odrske reprezentacije, so se v desetletjih intervencij različnih strokovnih sodelavcev JSKD-ja precej spreminjali (Šivic, 2007; Kovačič, 2012). Med drugim je bilo izpostavljeno razločevanje med ljudskimi in neljudskimi (ponarodelimi) pesmimi, opredeljena so bila (ne)dovoljena glasbila, nedovoljena pa je bila tudi raba elementov drugih glasbenih zvrsti, predvsem narodnozabavne (Šivic, 2007). Če v ospredje postavimo slednjo, ugotovimo, da je prav narodnozabavna glasba najmočnejše posegla v sfero ljudske inštrumentalne glasbe. Ker je postala del vsakdanjega in prazničnega življenja nosilcev ljudske glasbene tradicije, slednji pogosto težko razumejo institucionalno določene norme ljudskega in neljudskega ter dovoljenega in nedovoljenega v njihovih reprezentacijah ljudskega. Nina Volk omenja močan vpliv narodnozabavne glasbe in njenih izvajalskih tehnik na inštrumentaliste v folklornih skupinah; med temi tehnikami so igranje po notnih zapisih, »beglajtanje« ali »potresanje« oz. »hitro ritmično ponavljanje akorda za spremljavo«, spremljava plesa z novimi »živopisanimi in zvočno agresivnimi« harmonikami, spremljava petja in unisono igranje dveh ali več harmonik hkrati. Namesto tega podaja smernice za igranje *po starem* (Volk, 2008, str. 48–50).

Mnogi izvajalci so, če so želeli ohraniti mesto v državno vodenem sistemu selekcije in ocenjevanja, našli svojo pot in se prilagodili v tej meri, da na prireditvah JSKD predstavljajo merilom prilagojeno izvedbo, medtem ko se zunaj teh okvirov predstavljajo z glasbo po lastnem okusu in presoji, pri čemer navadno sledijo logiki priljubljenosti določene glasbe in izvajalske prakse med občinstvom (Kovačič, 2012; Šivic, 2011). Zgovoren primer je tudi javni poziv JSKD iz leta 2007. V njem je sklad v imenu stroke pozval folklorne skupine, naj ne sodelujejo v televizijskih oddajah (Pri Jožovcu z Natalijo, Raketa pod kozolcem, Na zdravje in trenutni Slovenski pozdrav), kjer njihovi plesalci – praviloma oblečeni v folklorne kostume – plešejo ob spremljavi narodnozabavne glasbe. S pozivom je stroka opozarjala folklorne skupine, naj ohranjajo svoje poslanstvo, ki ni »poplesavanje« ali »cenena kulisa« na nastopih narodnozabavnih ansamblov, temveč »poustvarjanje ljudskega plesnega in pevskega izročila v izvirnejši obliki«, naj skrbijo za ugled javne podobe folklorne dejavnosti, naj se ne podreajo narodnozabavni glasbi ali organizatorjem tovrstnih prireditev in

naj skrbijo, da gledalci ne bi enačili folklorne umetnosti z narodno-zabavno glasbo (Knific, b. n. l.; Eterović, 2007). Folklorna dejavnost naj bi namreč zaradi interpretacije »ljudskega, ki nam jo servira narodno-zabavna industrija« domovala »skupaj z veseljaškimi in nacionalistično-domačijskimi stereotipi«, zato jo je treba »emancipirati in enakovredno postaviti ob bok ostalim plesnim in odrskim zvrstem« (Eterović, 2010). Poziv je vplival na odločitev nekaterih folklornih skupin o nesodelovanju, vseeno pa je bil marsikateri skupini nastop na televiziji pomembnejši od »zvestobe« reprezentaciji izročila in se na navodila stroke niso ozirali.

Procesi, ki so bili vzpodbujeni od spodaj navzgor, so vplivali na razvoj preporodne glasbe, tj. glasbe, ki je po vzoru gibanja *folk revival* iz ZDA in Velike Britanije že v osemdesetih, še močneje pa po osamosvojitvi Slovenije v devetdesetih letih 20. stoletja zaznamovala slovenski glasbeni prostor. Vznik vokalnih, vokalnoinstrumentalnih in instrumentalnih glasbenih skupin, ki so črpale navdih v ljudski glasbi preteklosti ter vzpostavile in skozi čas spreminjale svojo ideologijo avtentičnosti in »zvestobe« ljudskoglasbenemu izročilu (gl. Juvančič, 2002), je ponovno umestil ljudsko glasbo v polje legitimizacije nacionalnega. Te skupine so namreč v širšem kulturno-političnem prostoru tudi danes pogosto prepoznane kot ohranjevalke nacionalne dediščine.

Omenjeni procesi revitalizacije ljudske glasbe v okvirih folklorne in glasbenoprepodne dejavnosti pa niso v večji meri posegli v dinamične in interaktivne glasbene prakse skupnosti. V teh skupnostih je namreč t. i. ljudska glasba neodvisno od različnih nacionalističnih, narodopisnih, folklorističnih in etnomuzikoloških konceptov živela svoje življenje. In če se osredotočimo na narodnozabavno glasbo kot prevladujočo estetsko in zvrstno normo med širšo množico, lahko razumemo, da je prav ta povzročila največ preglavic tistim, ki so iskali ljudskost v obliki glasbenega produkta, in ne v funkciji (te) glasbe. Ravno narodnozabavna glasba je močno in že vse od začetkov razvoja množične kulture posegla v sfere ljudskega godčevstva, saj so tedanji ljudski godci (tako kot tudi njihovi predhodniki) prevzemali popularnoglasbene trende in jih pospešeno vključevali v svoj repertoar, tehnike igranja, instrumentacije in tudi vizualno reprezentiranje. S tem pa so v akademskem in kulturnopolitičnem prostoru vzbudili nemalo negotovanja in nasprotovanja.

NARODNOZABAVNA GLASBA V AKADEMSKEM IN STROKOVNEM DISKURZU DRUGE POLOVICE 20. STOLETJA

Da slovenska etnomuzikologija in folkloristika do danes nista ponudili niti ene v narodnozabavno glasbo usmerjene raziskave, je pogost in upravičen očitek (Stanković & Bobnič, 2022; Stanković, 2021; Mlekuž v Stanković, 2021; Bobnič et al., 2022), a zanj so obstajali večplastni vzroki: od nezainteresiranosti za raziskave »mainstreamovskih« popularnoglasbenih zvrsti s strani raziskovalcev različnih disciplin in institucij do zgodovinsko pogojenih ter institucionalno utelešenih zadržkov do glasbe, ki naj bi

veljala za estetsko manjvredno.⁶ Slovenska etnomuzikologija je bila v času druge polovice 20. stoletja, ko je bilo opravljenih največ terenskih raziskav, analiz in objav gradiva, osredotočena na nacionalno zamejeno, torej slovensko ljudsko glasbo. Zaradi predstave o izginjanju ljudske glasbe in kulture na splošno so raziskovalci skoraj brez izjeme poizvedovali predvsem o preteklih glasbenih in plesnih oblikah ter praksah, in če so med temi relikti naleteli na vplive narodnozabavne glasbe, so takšno gradivo pogosto zavestno obšli, saj ta glasba »z vidika glasbenega objekta ali produkta [...] kot avtorska in komercialno uspešna glasba ni ustrezala konceptu ljudske glasbe« (Kovačič, 2014, str. 15).

Med znanstveniki je prve poskuse v smeri sprejetja narodnozabavne glasbe kot z ljudsko glasbo povezane zvrsti naredila Zmaga Kumer, ko je opazovala novosti, ki jih je narodnozabavna glasba prinesla v ljudsko godčevstvo (Kumer, 1978; Kovačič, 2014). Tudi Valens Vodušek je, zavedajoč se siceršnje »romantične idealizacije ljudske pesmi«, pozval k raziskovanju tega, kaj »vse dandanes v glasbenem pogledu razgiba slovenskega človeka« (Vodušek, 2003 [1977], str. 25). Nasprotno pa je odnos Julijana Strajnarja kot ključnega raziskovalca slovenskega inštrumentalnega izročila do narodnozabavne glasbe »utemeljen na jasni tridelni razdelitvi glasbe na umetnostno, ljudsko in popularno«, od katerih je slednjo (in z njo narodnozabavno glasbo) vrednostno postavil nižje (Šivic, 2016, str. 27). Zapisi, čeprav redki, razkrivajo, da so raziskovalci premalo, največkrat pa sploh niso, upoštevali procesualnosti v glasbenem dogajanju (Kovačič, 2014, str. 15) in so godčevske zasedbe, izvajalske prakse in ekonomske načine delovanja izvajalcev obravnavali kot statičen pojav.

Leta 1998 je Ivan Sivec izdal monografijo *Vsi najboljši muzikanti s številnimi biografijami izvajalcev narodnozabavne glasbe*, vendar pa kljub uvodnim nastavkom o »ljudskih« predhodnikih narodnozabavne glasbe (Sivec, 1998, str. 17–18) monografija ni ponudila premikov v kritičnih in znanstvenih razmislekih o tej glasbi.

Eden prvih, ki je prispeval elementarne razmisleke o narodnozabavni glasbi, je bil Rajko Muršič. Podvomil je v tolikokrat replicirano teorijo o nastanku narodnozabavne glasbe leta 1953 (Muršič, 2000, str. 148), zavrnil nekaj splošno veljavnih postulatov o njej in med drugim utemeljil tudi to, da so »različne domače zasedbe«, ki so od konca petdesetih let 20. stoletja naprej predstavljale nekaj »vmes med ljudskim godčevstvom in popularno glasbo, prvi korak pri uveljavljanju narodnozabavne glasbe« (Muršič, 2000, str. 146). Čeprav tudi poljudni članki razkrivajo, da je meja med ljudsko in narodnozabavno glasbo nedoločljiva, pa njunih medsebojnih povezanosti in neločljivosti ni problematiziral noben avtor.

6 Trenutno potekajoča družboslovna projektna raziskava »Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete« ima velik potencial, da razkrije nekatere vidike narodnozabavne glasbe ter jih umesti v zgodovinski in sodobni okvir družbenokulturnih in glasbenih pojavov. Žal pa tudi ti pogledi na določenih mestih perpetuirajo nekatere populistične in stereotipne diskurze, skušajo to glasbo umestiti v generalizirane časovne in procesualne okvire (npr. določanje časa preloma z ljudsko glasbo, definiranje začetka narodnozabavne zvrsti, vzpostavljanje dihotomije med ruralnim in urbanim poslušalcem) ali odsevajo kulturne in razredne hierarhije ter glasbeno estetske pozicije raziskovalcev.

Analiza besedil poljudnih prispevkov razkriva, da se stališča do narodnozabavne glasbe ne razlikujejo bistveno od tistih redkih v znanstvenih prispevkih. Oktobra leta 1970 je začela izhajati *Glasbena mladina* – prva revija v zgodovini slovenske glasbene publicistike, ki je obravnavala glasbo v do takrat najširšem pomenu besede (*Dne 19. septembra*, 1970, str. 2). Poleg nekaterih drugih tem naj bi revija posvetila pozornost tudi popularni in progresivni glasbi (*Dne 19. septembra*, 1970, str. 2). S tem ni bila konkretno nagovorjena narodnozabavna glasba, in tudi sicer ta ni v središču niti enega članka v reviji, je pa zanimiva kot pojem, saj je številnim piscem predstavljala ključno kritično, bolje rečeno, negativno ost in referenčni normativ.

Ob analizi besedil opazimo razliko med diskurzom piscev o ljudski in piscev o popularni glasbi. Prvi so ostajali strogo v okviru ljudske glasbe, pri čemer je bilo njihovo razumevanje ljudske glasbe izrazito pozitivistično in nekritično, odtujeno od sočasne družbenokulturne realnosti in utemeljeno na treh pozitivno vrednotenih kategorijah: na ljudski glasbi kot izvirni in preprosti ter na uporabi ljudske glasbe kot vira priredb. Ta ozek okvir razumevanja ljudske glasbe so pisci presegli le takrat, ko so iskali tisto nevralgično točko, ki je predstavljala protivrednostni normativ, in narodnozabavna glasba je bila za to več kot primerna.

Popularna glasba, še posebno narodnozabavna, je bila razumljena izrazito negativno, kot uničevalka ljudske glasbe. Večina piscev se je sicer sprijaznila z dejstvom, da »[v]se več ljudske glasbe danes ni več prava ljudska glasba, ampak žal postaja tisto, čemur pravimo mi narodnozabavna glasba« (Rauch, 1988/89, str. 15), in da bo to, »kar je danes za nas recimo narodnozabavna glasba, ob razvoju čez sto let za naše potomce ljudska glasba – kot za marsikoga že je« (Muršič, 1992/93b, str. 11).

Sicer redki zapisi razkrivajo, da so bili za kontekstualizacijo ljudske glasbe bolj kot njeni »zavezniki« pomembni tisti zunaj nje, in to so bili pisci o popularni glasbi. Čeprav so bili ti pri obravnavanju glasb(e) bistveno liberalnejši od piscev o ljudski glasbi, pa tudi pri njih ne manjka pejorativnih oznak narodnozabavne glasbe. Le redki med njimi so upoštevali vzporednice med slovensko in drugimi nacionalnimi narodnozabavnimi glasbami (Porle, 1994, str. 15) ali narodnozabavno glasbo opazovali z nevtralne pozicije, ne da bi od nje pričakovali tisto, kar narodnozabavna glasba ni, torej da »ni revolucionarna, napredna ali razmišljujoča glasbena oblika« (Vovk, 1981/82, str. 20).

Eden ključnih postulatov ne le preteklih, temveč tudi sodobnih zapisov o narodnozabavni glasbi je, da naj bi ta pripadala ruralnemu okolju in delovala »predvsem na delavsko in kmečko [mladino]« (Jakšič & M. Z., 1973, str. 6). Ugotovitve, da se narodnozabavna glasba »razvija in spreminja«, naj bi vodile v spremembo splošnih predstav, »ki jih imamo o tem žanru (,goveja' glasba za nizkoizobražene ljudi s podeželja)« (Stankovič, 2021, str. 8). V nasprotju s to trditvijo je Rajko Muršič opozoril na eno temeljnih izhodišč razumevanja narodnozabavne glasbe, in sicer, da gre za urbanizirano ruralno glasbo, ki se je modernizirana iz urbanega vrnila v ruralni prostor (Muršič, 2000, str. 149).

Priznanje narodnozabavne glasbe je ovirala tudi njena komercialna naravnost, s katero naj bi »našla ekonomski razlog za svoj obstoj in se je zato tako razširila« (Muršič, 1992/93a, str. 10). Pisci niso upoštevali, da je na oblikovanje narodnozabavne glasbe vplivalo obdobje množične kulture in množičnih, na elektrifikacijo vezanih medijev (od radia, televizije in nosilcev zvoka do prostorov in načinov izvajanja te glasbe). Poenostavljeno je torej stališče piscev, da so ustvarjalci narodnozabavne glasbe sprožili mehanizme, zaradi katerih se je »pridih ljudskega izgubil v osladno komercialni, narodnozabavni glasbi« (Ravnič, 1995, str. 28). Podobno tudi sodobne raziskave ne razmejujejo narodnozabavne glasbe na tisto, ki je del glasbenega amaterizma, in tisto, ki sodi v polje glasbenega trga, kar vodi do generaliziranja nekaterih ugotovitev (Stanković, 2021; Stanković & Bobnič, 2022).

Paranoični odnos do »zahodne« popularne kulture, s tem pa tudi do popularne glasbe, v znanstvenem in poljudnem diskurzu o ljudski glasbi ni bil nov. Že del Franceta Marolta je zaznamovalo boj proti škodljivim vplivom na nacionalno glasbeno dediščino; Marolt je kot problematične videl izobraževanje, cerkveno glasbo in pesniško ustvarjalnost, pa tudi popularno kulturo (Marolt, 1935, str. 6), gramofon, radio, opereto in jazz (Marolt, 1947, str. 7). Še nekaj desetletij po Maroltu je Julijan Strajnar ponazoril vdiranje popularne kulture v ljudsko glasbo s hrupnim džuboksom, »ki neusmiljeno polni naša ušesa predvsem z uvoženo, ‚moderno‘, zlasti pa hrupno glasbo« (Strajnar, 1979, str. 16). Postulate o »čistosti« in avtonomnosti ljudske glasbe je zavrnil Rajko Muršič, ko je opozoril, da je treba v narodnozabavni glasbi iskati usedline praks ne le »ljudskega« godčevstva, temveč tudi pihalnih godb, zgodnjega jazza in/ali popularne glasbe (Muršič, 2000, str. 149). Med ključnimi momenti manj rigidnih diskurzov o glasbi velja omeniti tudi razstavo »Zvoki Slovenije – od ljudskih godcev do avsenikov«, ki jo je leta 2007 v Slovenskem etnografskem muzeju zasnoval Igor Cvetko. Sklepni del razstave je bil v kronološkem toku posvečen narodnozabavni glasbi in s tem poudarkom je dal avtor nedvoumno sporočilo o nujnem razumevanju procesualnosti glasbe.

Medtem ko so avtorji strokovnih in znanstvenih besedil na eni strani izpostavljali ljudsko glasbo kot normativ slovenskega, nacionalnega, pa so na drugi strani zanikali slovenskost narodnozabavne glasbe in jo postavljali kot diametralno ljudski glasbi. S tem so še zmanjšali možnosti za poizkus razumevanja njune soodnosnosti. Iz sledečega zapisa je jasna apriorna ločnica med slovensko in neslovensko glasbo, ni pa v njem mogoče najti argumenta, kaj neslovenskega je v omenjeni narodnozabavni glasbi: »Imeli smo [na koncertu z ljudskimi pevci in godci] možnost slišati SLOVENSKO glasbo iz vseh njenih pokrajin. Instrumentalno in vokalno. Obe pa sta v slovenski ‚ljudski glasbi‘ največkrat ločeni, razen seveda v ‚narodno-zabavni‘ [...] lahko samo uganjujemo, koliko je slovenskosti v njej« (Bašin, 1980/81, str. 8). Tudi Julijan Strajnar je zanikal zvezo ljudske in narodnozabavne glasbe in med raziskovanjem glasbenega izročila slovenskih izseljencev v Franciji ugotovil, da te »novotarije [narodnozabavna glasba] le niso čisto naše« (Strajnar, 1979/80, str. 11), torej slovenske.

Noben od avtorjev ni opredelil, kaj naj bi bilo neslovenskega v narodnozabavni glasbi, gotovo pa je agonija zaradi nečesa »nekakovostnega« sprostila obrambni mehanizem, ki se je izrazil kot zanikanje in »elitistični odpor do te glasbene zvrsti« (Muršič, 2000, str. 147). Popolnoma nasprotno so se v zadnjih desetletjih nekateri atributi, katerih manko je stroka očitala narodnozabavni glasbi (ljudskost, slovenskost, tradicijskost), začeli izpostavljeni kot pripadajoči narodnozabavni glasbi, ko je ta postala del diskurza o nacionalni glasbi.

V 1990. letih se je akademski diskurz o popularni glasbi in posledično tudi o narodnozabavni glasbi začel spreminjati, zahvaljujoč predvsem delu dveh raziskovalcev: etnomuzikologa Svaniborja Pettana in kulturnega antropologa Rajka Muršiča. Oba raziskovalca sta razumevanje in vrednotenje popularnih glasb (s tem tudi narodnozabavne glasbe) osvobodila rigidnih enostranskih in negativnih stališč na eni strani etnocentrične slovenske (Pettan, 1995, str. 318–319; Pettan, 2000, str. ix–x) in na drugi strani evropocentrične glasbene folkloristike v umetnostno glasbo usmerjene slovenske muzikologije. Poleg novih metodoloških in raziskovalnih konceptov so bile pomembne tudi zasnova predmetnika na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani pod vodstvom Pettana ter študijske raziskave, saj so sprožile obravnavo domačih in tujih glasb tradicijskih ter popularnoglasbenih zvrsti tudi v akademskem diskurzu.

DEDIŠČINJENJE IN PROCESI NACIONALIZACIJE NARODNOZABAVNE GLASBE DOMA IN PO SVETU

Poleg množičnosti narodnozabavne glasbe, njene popularnosti, dolgoletne navzočnosti na glasbenem trgu in njene dominacije v repertoarjih amaterskih godcev lahko opazimo, da je ta vrst v zadnjih dveh desetletjih pogostejša kot nekoč umeščena v narodnoreprezentativni diskurz. Narodnozabavna glasba, njeni vidnejši ustvarjalci in izvajalci se tako na primer pojavljajo na državniški ravni, kot so predsedniška odlikovanja, Prešernove nagrade in pogrebi z državniškimi častmi, ali pa so vključeni v ideološko motivirane strankarske polemike. Zagotovo bi k podkrepitvi teze o nacionalizaciji narodnozabavne glasbe prispevala podrobna študija poosamosvojitvenih družbeno-kulturnih in političnih procesov, vendar pa avtorici na tem mestu predstavljajo samo nekaj primerov, ki izpostavljajo narodnozabavno glasbo v kontekstu nacionalne prezentacije.

Od leta 1999 naprej so se med prejemnike najvišjih državnih odlikovanj uvrstili tudi predstavniki narodnozabavne glasbe: leta 1999 sta častni znak svobode Republike Slovenije »za zasluge na področju slovensko zaznamovane množične glasbene kulture doma in široko po svetu« prejela Vilko Ovsenik in Slavko Avsenik, leta 2002 Lojze Slak, leta 2005 je red za zasluge Republike Slovenije za »vsestransko kulturno poslanstvo med rojaki in širšo skupnostjo« prejela Marija Ahačič Pollak, leta 2014 pa Alfi Nipič »ob petdesetletnici neprekinjenega uspešnega glasbenega delovanja

in za zasluge pri utrjevanju slovenske glasbene tradicije med slovenskimi rojaki v zamejstvu in zdomstvu» (»Seznam nosilcev reda«, 2022).

Dejstvo, da so bila priznanja podeljena s strani najvišjega političnega urada, in dikcija njihovih utemeljitev razkrivata nacionalno pomembne simbolne attribute, ki so pripisovani narodnozabavni glasbi. V novi percepciji ta glasba simbolizira slovenskost, velja za slovensko glasbo in slovensko glasbeno tradicijo, prispevek nagradjenih glasbenikov in glasbenic pa je v njeni popularizaciji, torej v utrjevanju zavesti o njenem nacionalnem pomenu tako doma kot v mednarodnem prostoru, v zamejstvu in izseljenstvu.

Identifikacije na podlagi zvočnega razločevanja od drugih iščejo in ustvarjajo tudi slovenske diasporne skupnosti. Maša Marty (2015; 2022) opisuje primere identificiranja z narodnozabavno glasbo, ki je še posebno po letu 1991 med slovensko skupnostjo v Švici služila kot razločevalni element od ostalih postjugoslovanskih skupnosti, od »balkanskega«. Strukture narodnega občutenja skozi harmoniko v diaspornih skupnostih v ZDA pa razkriva tudi razprava v knjigi *Venček domačih: Predmeti Slovincem sveti* (Kovačič, 2015b). Pri tem je harmonika materializiran element zvočnosti dveh sorodnih zvrsti: polke v slovenskem slogu (angl. *Slovenianstyle polka*) in narodnozabavne glasbe. Prva izhaja iz gramofonske produkcije izseljeniške ali t. i. etnične glasbe z začetka 20. stoletja, njene identifikacijske elemente v prid tržne ekonomije pa je odkrila in izkoristila gramofonska industrija v ZDA. Ta glasba je še danes nosilka simbolnih identifikacij tiste slovenske skupnosti in njenih potomcev, ki pripadajo valu ekonomskih izseljencev predvsem iz prve polovice 20. stoletja (glej tudi Kunej & Kunej, 2016a).

Slovenci, ki so se izselili v ZDA po letu 1945, pa se identificirajo predvsem z iz Slovenije preneseno in tudi v ZDA reproducirano narodnozabavno glasbo, ki je predmet pričujoče razprave. Pripadniki skupnosti ustanavljajo glasbene zasedbe, ki igrajo v narodnozabavnem slogu, in sicer za svojo publiko (poroke, tradicionalne šege, zabave), za naročnike drugih etničnih skupnosti, pa tudi za protokolarne dogodke slovenske skupnosti. In če je bila glasba obeh omenjenih izseljenskih skupnosti nekaj desetletij element, po katerem ju je bilo na slušni ravni mogoče ločiti med seboj, pa je narodnozabavna glasba hkrati tudi povezovalni element med njima. Slišimo jo namreč tudi v radijskih oddajah obeh skupnosti ali pa na družabnih prireditvah skupnosti, ki izhaja iz prve generacije izseljencev; med prevladujočo polka glasbo zaslišimo tudi kakšno narodnozabavno skladbo, predvsem ansamblov bratov Avsenik ali Lojzeta Slaka. Narodnozabavno glasbo pa so za spremljavo k ljudskemu plesu izbrale tudi mnoge diasporne folklorne skupine (Kunej & Kunej, 2016b). Podobne procese glasbene identifikacije pri povojni skupnosti političnih izseljencev v Argentini ugotavlja tudi Nadia Molek; na tamkajšnje glasbenike je imel poleg gostovanj narodnozabavnih ansamblov iz Slovenije vpliv tudi Urad Republike Slovenije za Slovence v zamejstvu in po svetu, ki je sofinanciral pot in glasbeno izpopolnjevanje treh glasbenikov v Glasbeni šoli Avsenik (Molek, 2017, str. 357–384).

Eno od legitimiranj narodnozabavne glasbe je bil vpis v nacionalni Register nesnovne kulturne dediščine, in sicer je bila narodnozabavna glasba prepoznana »kot pomemben element slovenske kulturne dediščine in nacionalne identitete« (Kovačič & Šivic, 2017). Predlog za vpis je bil prvič podan že leta 2010, takrat s predlaganim poimenovanjem »Avsenikova glasba«. Po smrti Slavka Avsenika leta 2015 je bila po posredovanju družine Avsenik in zatem Ministrstva za kulturo pobuda obujena, k oblikovanju strokovne utemeljitve vpisa pa sva bili povabljeni avtorici pričujočega članka. Na podlagi Unescove konvencije o nesnovni dediščini in izključujočih posledic vpisa pojava pod pojmom »Avsenikova glasba« je nazadnje obveljala odločitev, da v register vključimo splošni pojav narodnozabavne glasbe in ga zgodovinsko umestimo v razvoj množične kulture in glasbene industrije.

Na različnih mestih v medijih beremo, da so bili večkrat podani predlogi, da se Prešernovo nagrado, tj. najvišjo državno nagrado za »vrhunske umetniške dosežke«, podeli Slavku Avsenik ali pa kar obema bratoma (Šubic, 2013). Po več neuspešnih poskusih smo danes še vedno priča strankarskim težnjam, da bi bila nagrada podeljena. Ker zakon o nagradi ne dovoljuje podelitve po smrti, je Slovenska ljudska stranka leta 2021 v postopek »vložila predlog spremembe zakona o Prešernovi nagradi s ciljem, da bi lahko Slaku in bratoma Avsenik posthumno podelili Prešernove nagrade« (*SLS za posthumno podelitev*, 2021).

Skozi rabo raznolikih izrazov pri označevanju narodnozabavne glasbe lahko opazujemo tudi njeno umestitev v ideološke konstrukte na alpsko kulturo vezanega slovenstva (gl. tudi Šaver, 2005, str. 188), domoljubja in procesov razmejevanja od kulturno, etnično, žanrsko, politično »drugih«. Pogosto je etiketiranje narodnozabavne glasbe z nacionalnimi predpostavkami – tako npr. številne zasedbe v okviru trženja svojih storitev označujejo zvrst, ki jo igrajo, z »naša glasba«, »domača glasba«, »pristno slovenska« ali kar »narodna glasba«. Hkrati je v javnem diskurzu o narodnozabavni glasbi pogosto »ponavljanje zgodovinsko vztrajnega ideološkega binarnega sistema, ki slovenstvo postavlja nasproti ‚Balkanu‘« (Bobnič et al., 2022). Da se v bran slovenskosti narodnozabavne glasbe postavlja sam politični vrh, vidimo iz primera iz leta 2016, ko se je tedanji slovenski premier Janez Janša odzval na štiri leta star intervju Roberta Pešuta - Magnifica za televizijo Al Jazeera Balkans. V njem je glasbenik komentiral in s kitaro interpretiral »preprost« način slovenske narodnozabavne glasbe nasproti »balkanski«, zato mu je Janša očital, da njegovo izpostavljanje preprostosti razkriva nespoštovanje »tradicije in kulture slovenskega naroda« (Janša, 2020).

Zelo eksplicitno pa se je politizacija narodnozabavne glasbe izrazila v nedavni aferi, ko so se po intervjuju sociologa Petra Stankovića za Val 202 sprožili mnogi medijski, strankarski, akademski in drugi javni odzivi. V intervjuju je Stanković definirал sodobno narodnozabavno glasbo kot zvrst, ki nosi standardne, uniformirane, toge in enoznačne poglede na svet. Spregovoril je o vzporednicah med estetiko sodobne narodnozabavne glasbe in avtokratskimi ter fašistoidnimi elementi ter nazadnje opozoril celo na nevarnosti kolonizacije teh pomenov s strani etnocentrične politike (Peček & Zupančič, 2022). Intervju je bil odmeven v medijih, in na družbenih

omrežij so se začeli pojavljati senzacionalistični naslovi o fašistoidnosti narodnozabavne glasbe. Odziv medijev, ki so opredeljeni kot desnosredinski (*Demokracija*, Nova TV), in takratnega političnega vodstva (npr. Janeza Janše) je bil presenetljiv. V teh medijskih zapisih sicer skoraj ne najdemo protiargumentov »levičarskemu udrihanju po narodnozabavni glasbi« (*Igor Pirkovič o levičarskem udrihanju*, 2022), temveč v večji meri le izpostavljanje določenih izjav iz konteksta intervjuja. Vseeno pa so nekatere izjave, ki so bile napisane v bran narodnozabavni glasbi, pokazale, kakšen potencial ima slednja v političnih imaginarijih. Stanković je tako »užalil tiste, ki jim slovenska tradicija in običaji nekaj pomenijo«, in ponižal »tisto, kar je prišlo od ljudstva in je ljudstvu tudi namenjeno« (Zabret, 2022a). Njegove izjave naj bi bile dokaz, da je »levica zapustila ljubezen do domovine, družine in slovenske kulture« (Zabret, 2022b). Mediji se sklicujejo tudi na stroko – na vpis zvrsti v Register nesovne kulturne dediščine, na opredelitve zvrsti s strani etnologov Janeza Bogataja in Ivana Sivca ali na diplomsko nalogo, ki je raziskovala vrednote poslušalcev narodnozabavne zvrsti (dom, družina, zvestoba, prijateljstvo), pri čemer naj bi bila narodnozabavna glasba nacionalnega pomena ravno takrat, ko se »jedro ideologije« politike ujema z vrednotami, ki jih prepoznavajo njeni poslušalci (Kovač, 2022).

Številni primeri bi lahko še podkrepili zgoraj predstavljene diskurze o narodnozabavni glasbi, katere družbeni, estetski in narodnoreprezentativni status pa je v javnem diskurzu osnovan ali zagovarjan najpogosteje na glasbenih dosežkih najvidnejših predstavnikov te zvrsti, kot sta npr. Ansambel bratov Avsenik in Ansambel Lojzeta Slaka.

SKLEP

Pričujoči prispevek je razprl različne problemske prostore, od katerih bi za razumevanje njegovih kompleksnosti vsak zahteval poglobljeno študijo. Čeprav je vrsta vprašanj ostala le nakazanih, pa sva avtorici skozi dane primere osvetlili, kako so procesi, kot so selektivnost, kanonizacija in dediščinjenje, skozi koncepte avtentičnosti, zgodovinskosti in avtohtonosti vodili intelektualce, kulturne inštitucije in državno politiko pri konstruktih nacionalnosti in katero glasbo se jim je zdelo pri tem vredno postaviti na mesto njenih reprezentacij.

Pripisovanje nacionalnih pomenov določeni glasbi pred stoletjem in danes temelji na podobnih postulatih: če je v začetku 19. stoletja veljalo, da je ljudska pesem »tvorba, ki se je v narodu samem spočela in iz njega izšla« (Kimovec, 1917, str. 163), pa sto let kasneje preberemo, da je narodnozabavna glasba »tisto, kar je prišlo od ljudstva in je ljudstvu tudi namenjeno« (Zabret, 2022a). Proces so sprva potekali od zgoraj navzdol: ljudsko glasbo je nacionalizirala predvsem intelektualna sredina, ki je utemeljevala nacionalnost skozi (enotna) jezik in kulturo, tudi (ljudsko) pesem. Produkcija je potekala bodisi v obliki vokalne glasbe »v nacionalnem slogu« (Barbo, 2003, str. 156) ali pa v obliki množičnih tiskanih zbirk »narodnih pesmi«. Kategorije,

ki so opredeljevale nacionalnost ljudske pesmi, pa so bile samobitnost v jezikovnem in glasbenem izrazu ter zgodovinskost, ki jo izkazujejo predvsem besedila pesmi. Ti temelji, ki so jih postavili zbiralci, raziskovalci, skladatelji in ljubitelji, pa so močno zaznamovali glasbeno-folkloristično smer še veliko desetletij.

V povojnem obdobju je nacionalno reprezentativnost skozi selekcijo določenih elementov ljudske glasbene kulture preteklosti gojila najvišja kulturnopolitična inštitucija na področju folklorne dejavnosti, današnji JSKD. In tudi ta se je soočila z elementi narodnozabavne glasbe, ki niso bili zaželeni v reprezentacijah glasbene dediščine. Nasprotno pa lahko opazamo, da je narodnozabavna glasba v desetletjih po osamosvojitvi vstopila v prostor nacionalnoreprezentativnega. Njena nacionalna simbolnost je največkrat utemeljena na povezanosti s tradicijo, avtonomnostjo, množičnostjo ali vpetostjo v glasbeno življenje velikega dela populacije ter na popularnosti in uspehih nekaterih ansamblov doma in v tujini. Tako je postopoma postala legitimen del dogodkov na državni ravni, pogosto motiviran s strani strankarske politike. Njen status se je utrdil s podelitvami državnih nagrad nekaterim njenim ustvarjalcem in s predstavljanjem glasbe na odrih kot ne le kot glasbe za »ljudi«, temveč tudi kot enega izmed pomembnih državnih simbolov znotraj in zunaj države. Ob tem ne gre spregledati pomena narodnozabavne glasbe, ki ga ima ta tudi v nekaterih slovenskih izseljenskih skupnostih, npr. v ZDA in Argentini, kjer spremlja številne dogodke, tako praznične in protokolarne kot vsakdanje.

Kljub določenim spremembam v glasbeni folkloristiki pa je imel tako raziskovalni kot širši javni intelektualni krog še vedno največ težav z narodnozabavno glasbo. Če se je na eni strani »bolj izobražen in urban del populacije začel kmalu od [narodnozabavne glasbe] distancirati« zaradi njene ruralne estetike, ki je nakazovala »vase zagledan tradicionalizem in kulturno nazadnjaštvo« (Stanković & Bobnič, 2022, str. 134), pa je na drugi strani v glasbenofolklorističnem diskurzu prevladovala bojazen, da je narodnozabavna glasba izpodrinila ljudsko kulturo. Romantična paradigma o čisti, stari, unikatni in avtentični ljudski glasbi je bila torej še vedno močno zasidrana v mišljenju tistih, ki so spremembe v načinu življenja, množični kulturi in medijih videli kot grožnjo »umetniški resnici« in celo »praznjenje duhovnosti naroda« (Omerzel Terlep, 1991, str. 17). Tovrstnih paradigem se je slovenska glasbena folkloristika začela osvobajati takrat, ko so raziskovalci pri svojem terenskem delu začeli manj obremenjeno opazovati (ljudsko) glasbo v vsakdanjih pojavih, prav tako pa se je pričela srečevati s sodobnimi etnomuzikološkimi, etnokoreološkimi, folklorističnimi, etnološkimi, antropološkimi in drugimi premisleki o glasbah, ki so zamajali tudi razmejevanje glasbe na ljudsko in drugo glasbo (navadno popularno in zahodnoevropsko umetnostno glasbo).

Razloge za nezanimanje za raziskave narodnozabavne glasbe s strani družboslovne in kulturološke stroke pa lahko iščemo v njeni besedilni »povsem eksplicitno nostalgичno utopijski« naravnosti, ki naj bi bila eden »od derivatov modernizacijskega zaostanka« (Kos, 2014, str. 79). Razlog je lahko tudi v pripisani ji domačijskosti, zaradi česar ostaja ta glasbena zvrst nezanimiva v primerjavi s tistimi, ki so kritične

do dominantnega sveta in sodijo v »kontekst srednjeslojne analize sodobnih industrijskih družb« (Tomc, 2014, str. 314). Slovenski muzikološki svet se še vedno oklepa okovov »demarkacijske meje med t. i. ‚resnim‘ in ‚popularnim‘« (Barber-Keršovan, 2003, str. 63), etnomuzikologija pa je prisiljena v prilagajanje svojih raziskovalnih tem finančno podprtim projektnim temam v okviru raziskovalnih ved muzikologije ali etnologije, ki pa potenciala v tovrstnih raziskavah še nista prepoznali.

ZAHVALE IN DRUGI PODATKI

Prispevek je nastal s pomočjo sofinanciranja Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (raziskovalna projekta »Digitalizacija zapuščine Franceta Marolta in razumevanje njegovega znanstvenega in umetniškega dela« – št. L6-4621 in »Glasba mladih po 1945 in Glasbena mladina Slovenije« – št. J6-3135 ter raziskovalni program »Folkloristične in etnološke raziskave slovenske ljudske duhovne kulture« – št. P6-0111).

VIRI IN LITERATURA

- Anttonen, P. J. (2005). *Tradition through Modernity: Postmodernism and the Nation-state in Folklore Scholarship*. Finnish Literature Society.
- Baker, C. (2010). *Sounds of the Borderland: Popular Music, War and Nationalism in Croatia Since 1991*. Ashgate.
- Barber-Keršovan, A. (2003). Musicology went Pop: Raziskovanje globalnih glasbenih tokov skozi prizmo nacionalnih šol in drugih znanstvenih konvencij. *Muzikološki zbornik*, 39, 61–68.
- Barbo, M. (2003). Slovenska zborovska stvaritev. 2, Ljudske pesmi. V M. Gobec (ur.), *Slovenska zborovska stvaritev 2, Ljudske pesmi* (str. 155–161). Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnost.
- Bašin, M. (1980/81). Slovenski godci v Cankarjevem domu. *Glasbena mladina*, 11(4), 8.
- Beard, D. Š., & Rasmussen, L. V. (ur.). (2020). *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*. Routledge.
- Bobnič, R., Majsova, N., & Šepetavc, J. (2022). What is the Affect of a Merry Genre? The Sonic Organization of Slovenian Folk Pop as a (Non)Balkan Sound. *Journal of Sonic Studies*, 23. <https://www.researchcatalogue.net/view/1599014/1599022/0/0>
- Bohman, P.V. (2004). *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History* (Vol. 1). ABC-CLIO.
- Ceribašič, N. (2003). *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Čvoro, U. (2014). *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. Routledge.
- Dne 19. septembra 1970 ...* (1970). *Glasbena mladina*, 1(1), [1].
- Eterović, A. (2007). Folklorne skupine in narodno-zabavni ansambli: O neposrečenosti kombinacije. *Folklornik*, 3, 53.
- Eterović, A. (2010). O »štancanju« in »ljudskosti«. *Folklornik*, 6, 27.
- Giessen, H. W. (1995). The new German Nazism: Pop song texts as indicators. *Popular Music & Society*, 19(1), 107–132.
- Golež Kaučič, M. (2003). *Ljudsko in umetno: Dva obraza ustvarjalnosti*. Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Hofman, A. (2010). *Staging Socialist Femininity: Gender Politics and Folklore Performance in Serbia*. Brill.
- Igor Pirkovič o levičarskem udrihanju po narodno-zabavni glasbi: »Noro, noro, noro.« (2022, 5. februar). Nova24tv. <https://nova24tv.si/slovenija/igor-pirkovic-o-levicarskem-udrihanju-po-narodno-zabavni-glasbi-noro-noro-noro>
- Jakšič, D., prir. M. Z. (1973). Neslavni rekorderji. *Glasbena mladina*, 4(2): 6–7.
- Janša, J. [@JjansaSDS]. (2020, 14. julij). *Magnifico je v svoji zvrsti dober glasbenik...* [tvit]. Twitter. <https://twitter.com/jjansasds/status/1283062829638201346?lang=en>

- Juvančič, K. (2002). *„Kje so tiste stezice?\": Poskusi revitalizacije tradicionalnih godb v Veliki Britaniji in Sloveniji od 19. do 21. stoletja* [Diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo].
- Kimovec, F. (1917). O zunanjih vplivih na slov. narodno pesem. *Dom in svet*, 30(5/6), 63–212.
- Klobčar, M. (2010). Zvrstnost slovenskih ljudskih pesmi: Refleksija pesemskega razvoja ali pogledov nanj. *Traditiones*, 39(2), 125–147.
- Klobčar, M. (2020). The perception of bilingual songs in Slovenia and the cultural dimensions of language selection. *Tautosakos darbai*, 59, 209–228. http://www.liti.lt/failai/TD59_spaudai_internetine%20versija-193-212.pdf
- Kogoj, M. (1921). O narodni pesmi. *Dom in svet*, 34(4/6). <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-B1TISEEW>
- Kos, D. (2014). Globalizacija utopij ali distopij? *Teorija in Praksa*, 51, 68–90.
- Kovač, S. (2022, 5. februar). *Levica in narodno-zabavna glasba: Poniževati tisto, kar je prišlo iz ljudstva in je namenjeno ljudstvu, je hudo narobe*. Nova24tv. <https://nova24tv.si/slovenija/o-ponizevati-tisto-kar-je-prislo-iz-ljudstva-in-je-namenjeno-ljudstvu-je-hudo-narobe>
- Kovačič, M. (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. <https://doi.org/10.3986/Traditio2012410107>
- Kovačič, M. (2014). »Kje so ljudski godci?«: Refleksija preteklih konceptov in možnosti novih opredelitev ljudskega godčevstva. *Glasnik SED*, 54(3), 12–20.
- Kovačič, M. (2015a). *Glasbena podoba ljudske pesmi v rokopisnih, tiskanih in zvočnih virih v prvih desetletjih 20. stoletja*. Znanstvena založba Filozofske fakultete. <http://slovenskaglasbenadela.ff.uni-lj.si/mojca-kovacic-glasbena-podoba-ljudske-pesmi-v-rokopisnih-tiskanih-in-zvocnih-virih-v-prvih-desetletjih-20-stoletja>
- Kovačič, M. (2015b). V deželi harmonike – nacionalizacija 87 harmonike v slovenskem kontekstu. V J. Mlekuž (ur.), *Venček domačih. Predmeti, Slovencem sveti* (str. 87–116). Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Kovačič, M., & Šivic, U. (2017). Narodno-zabavna glasba. *Register nesnovne kulturne dediščine*. <http://www.nesnovnadediscina.si/sl/register/narodno-zabavna-glasba>.
- Knific, B. (b. n. l.). *Folklorne skupine in narodnozabavni ansambli*. JSKD. https://www.jskd.si/folklorna-dejavnost/narodno_zabavni__folklor.htm
- Kratochvíl, M. (2015). “Our song!”: Nationalism in folk music research and revival in socialist Czechoslovakia. *Studia Musicologica*, 56(4), 397–405.
- Kumer, Z. (1978). Ljudska pesem v sodobnosti. V S. Kremenšek & A. Baš (ur.), *Pogledi na etnologijo* (str. 335–364). Partizanska knjiga.
- Kunej, D. & Kunej R. (2016a). *Glasba z obeh strani: Gramofonske plošče Matije Arka in Hoyer tria*. Založba ZRC, ZRC SAZU; Rokodelski center.
- Kunej, R., & Kunej, D. (2016b). Folklorna skupina v diaspori: Soočanje tradicije in ustvarjalnosti v Ameriki. *Etnolog*, 26(=77), 49–64.

- Leerssen, J. (2005). *The Cultivation of Culture: Towards a Definition of Romantic Nationalism in Europe*. Universitet van Amsterdam.
- Marolt, F. (1935). *Slovenska narodna pesem*. [Neobjavljen tipkopolis]
- Marolt, F. (1947). *Poročilo k dopisu Radio komiteja FNRJ III, 5. 11. 1947*. [Neobjavljen tipkopolis]
- Marty, M. (2015). Glasba gre na pot: Razprave o izseljenstvu. *Dve domovini / Two Homelands*, 41, 89–99. <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-JEEMXCQY>
- Marty, M. (2022). *Migracije in glasba med Slovenci v Švici* [Doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo].
- Molek, N. (2017). Avsenik in Buenos Aires: Transnational identification processes through polka performances among the descendants of Slovenian political exiles in Argentina. *Studia Ethnologica Croatica*, 29(1), 357–384.
- Muršič, R. (1992/93a). Dario Marušič: raziskovalec istrske ljudske glasbe in godec. *Glasbena mladina*, 23(4), 10.
- Muršič, R. (1992/93b). Predstavitev slovenske ljudske godbe v belgijskih šolah. *Glasbena mladina*, 23(6), 10–11.
- Muršič, R. (2000). *Trate vaše in naše mladosti: Zgodba o mladinskem in rock klubu*. Subkulturni azil.
- Omerzel Terlep, M. (1991). Zvočna identiteta slovenskih ljudskih glasbil. V I. Cvetko (ur.), *Med godci in glasbili na Slovenskem: Razgledi* (str. 7–26). Slovenski etnografski muzej, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Sekcija za glasbeno narodopisje.
- Peček, M. & Zupančič, K. (2022, 1. februar). *Simbolika sodobne narodnozabavne glasbe*. Oddaja Glasbena zgodba, Radio Slovenija, Val 202. <https://val202.rtvsl.si/podkast/glasbena-zgodba/173251537/174844413>
- Pettan, S. (1995). K drugi godbi Roberat Leydija. V R. Leydi (ur.), *Druga godba: Etnomuzikologija* (str. 312–320). ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Pettan, S. (2000). Alan P. Merriam in njegova antropologija glasbe. V Komavec, M. (ur.), *Alan P. Merriam: Antropologija glasbe*. Znanstveno in publicistično središče.
- Pisk, M. (2012). Nacionalizacija ljudske pesemske tradicije Goriških brd. *Slavistična revija*, 60(3), 483–498.
- Pisk, M. (2020). Language Switching in (Folk) Songs along the Slovenian-Italian Border. *Tautosakos Darbai*, 60, 79–93.
- Pistrick, E. (2012). Spatial Detachment – emotional detachment: delocalizing and Instrumentalizing local musical practice in the communist regimes of Southeastern Europe. *Südosteuropäische Hefte*, 1(2), 77–87.
- Porle, S. (1994). Glasba z vseh štirih koncev sveta v letu 1994. *Glasbena mladina*, 25(3/4), 14–15.
- Potter, P. M. (2005). What is “Nazi Music”? *The Musical Quarterly*, 88(3), 428–455.
- Ramnarine, T. K. (2003). *Ilmatar's Inspirations: Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*. University of Chicago Press.

- Rauch, T. (1988/89). Kaj »folk« dela s »folkom«. *Glasbena mladina*, 19(1), 15.
- Ravnič, R. (1995). Bera posnetkov. *Glasbena mladina*, 25(7), 22.
- Seznam nosilcev reda za zasluge Republike Slovenije (2022). V *Wikipedija: prosta enciklopedija*. https://sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_nosilcev_reda_za_zasluge_Republike_Slovenije
- Sivec, I. (1998). *Vsi najboljši muzikanti: 1. del: Razvoj narodnozabavne glasbe od začetkov do leta 1998*. ICO.
- SLS za posthumno podelitev Prešernove nagrade Lojzetu Slaku ter Slavku in Vilku Avseniku (2021, 29. september). SLS. <https://www.sls.si/15899/sls-za-posthumno-podelitev-presernove-nagrade-lojzetu-slaku-ter-slavku-in-vilku-avseniku>
- Stankovič, P. (2021). *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*. Fakulteta za družbene vede, Založba FDV.
- Stankovič, P., & Bobnič, R. (2022). Občinstva sodobne slovenske narodnozabavne glasbe v kulturološki perspektivi. *Družboslovne Razprave*, 38(100), 131–162.
- Strajnar, J. (1979). Slovenska ljudska glasba včeraj – danes – jutri. *Glasbena mladina*, 9(6), 16.
- Strajnar, J. (1979/80). »Kej je moj mili dom ...«: Na obisku pri slovenskih izseljencih v Franciji. *Glasbena mladina*, 10(2): 11.
- Šaver, B. (2005). *Nazaj v planinski raj: Alpska kultura slovenstva in mitologija*. Fakulteta za družbene vede, Založba FDV.
- Šivic, U. (2007). Folk music between popular culture and institutional framing. *Slovene Studies*, 29(1/2), 57–76.
- Šivic, U. (2008). *Po jezeru bliz Triglava ...: Ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja*. Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Šivic, U. (2011). Bariton v ljudskem petju na Slovenskem. *Folklornik*, 7, 12–14.
- Šivic, U. (2016). Raziskovalno delo Julijana Strajnarja. *Traditiones*, 45(2), 19–39.
- Štritof, A. (1908). Nabirajte narodne pesmi! *Koledar Družbe sv. Mohorja za prestopno leto 1908*, 33–36.
- Šubic, M. (2013, 8. avgust). *Melodije bratov Avsenik cenjene v svetu, doma prezrte*. Dnevnik. <https://www.dnevnik.si/1042601466>
- Terseglav, M. (2007). Šolske pesmarice kot možni vir za ljudske pesmi. *Traditiones*, 36(2), 7–26.
- Tomc, G. (2014). Pop mladina: Primerjava kulturnih študij mladinskih subkultur v Veliki Britaniji in Sloveniji v 20. stoletju. *Teorija in Praksa*, 51(2/3), 306–323.
- Vodušek, V. (2003 [1977]). O sodobnih nalogah folkloristike. V M. Terseglav & R. Vrčon (ur.), *Valens Vodušek, Etnomuzikološki članki in razprave* (str. 23–25). Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Volk, N. (2008). TGDM, TGDM, TGDM, TGDM ...: O problemih igranja na harmoniko. *Folklornik*, 4, 48–50.
- Zabret, T. (2022a, 2. februar). *Profesor s FDV o fašistoidnem potencialu narodnozabavne glasbe. Ivan Sivec odgovarja: Poniževati tisto, kar je prišlo*

spontano iz ljudstva, je hudo narobe. Domovina. <https://www.domovina.je/profesor-s-fdv-o-fasistoidnem-potencialu-narodnozabavne-glasbe-ivan-sivec-odgovarja-ponizevati-tisto-kar-je-prislo-spontano-iz-ljudstva-je-hudo-narobe>
Zabret, T. (2022b, 6. februar). *Profesorji s FDV bi ob proučevanju dovzetnosti sodobne narodnozabavne glasbe za fašistoidne prisvojitve morali na kakšno gasilsko veselico. Domovina.* <https://www.domovina.je/zato-imamo-fdv-da-proucuje-dovzetnost-gasilskih-veselic-za-fasistoidne-prisvojitve>

SUMMARY

MIGRATIONS OF THE NATIONALIZATION OF MUSIC: FROM FOLK TO FOLK-POP MUSIC

Mojca Kovačič, Urša Šivic

The paper raises some questions regarding the nationalization of folk and folk-pop music and their presentation as nationally recognizable symbols. In particular, it deals with the selection of elements as national attributes and the key emphases of academic and professional discourses on folk and folk-pop music from the end of the 19th century until today. Initially, nationalization processes proceeded from the top down. The nationalization of folk music occurred primarily through the intellectual center, which grounded nationality in language and culture, including folk songs, that conformed to notions of authenticity, antiquity, and difference from other nations.

The ideology of selection was not only characteristic of the late 19th and early 20th centuries but also strongly influenced musical-folkloristic thought for many decades thereafter. The Public Fund of the Republic of Slovenia for Cultural Activities is the central institution that continues to select and direct (in)appropriate representations of musical and dance heritage (including those steeped in folk music). This heritage receives financial and moral support from the state, while the functional "folk music" of everyday life has a very different dynamic.

The national meanings attributed to folk music a hundred years ago and folk-pop music today have many parallels and share the view that they come from and belong to the people/nation. The space of the nationally representative, formerly occupied by the so-called folklore (along with folk music), has also captured folk-pop music, especially in the decades since independence. Its contact with tradition, the success of Slovenian folk-pop music ensembles abroad, and its popularity have made it a legitimate component of state events, often politically motivated. The status of folk-pop music as an important segment of national culture has been strengthened by its inclusion in state events and by the awarding of state prizes to some of its authors. However, folk-pop music is not only recognized nationally within Slovenia but also outside of it, and it has great identity-forming significance in some Slovenian communities abroad, such as the United States and Argentina, where it accompanies many events, whether festive, everyday, or protocol.

While academic discourse has distanced itself from folk-pop music and perceived it as conservative, homespun, backward-looking cultural content, musical folkloristics have seen it primarily as a threat to displace folk music as authentic and more valuable cultural content. The professional and scientific fields, in general, still have a lot of thinking to do to overcome the subjective, ideological, and value barriers. Only then will it be possible to look critically and objectively at the intersection between folk and popular music and the processes of their nationalization.

