

---

Roberto Leydi (1995), *Druga godba: Etnomuzikologija*. Ljubljana: Studia Humanitatis (329 str.)

---

Ko se znanost sooča z umetnostjo, pride med drugim na plan Schutzova delitev na konstrukte prve in druge stopnje. Morda v najizrazitejši od vseh možnih oblik. Schutz pravi, da naravoslovcu ni treba upoštevati nobene preinterpretacije dejstev in dogodkov, ki jih proučuje. Njegovi objekti opazovanja ne interpretirajo samih sebe ali okolja, v katerem se nahajajo ali gibljejo. Po domače rečeno: ne pričakujemo, da bi atom kisika mislil ali da bi imel kakršnokoli mnenje o sebi in svojem okolju. V enakih razmerah se bo torej vsak atom kisika obnašal enako. Naravoslovec se torej sooča z »naravnim svetom«, njegovi konstrukti so »konstrukti prve stopnje«. Izraz naj bi pomenil odsotnost predhodnih ali osnovnih konstruktov. Družboslovec se prav v tem razlikuje od naravoslovca. Objekti njegovega proučevanja so dejavni v družbenem svetu, so človeška bitja v vseh vrstah medsebojnih razmerij. Imajo zanimanja, cilje, motive, določeno predstavo o svetu, v katerem so, in o sebi v tem svetu. Na ta ali oni način si razlagajo vse, kar vidijo ali počnejo. To je »družbeni svet«. Lahko bi rekli tudi »življenjski svet«. Nabit s pomeni. Družboslovec mora torej upoštevati, da njegov predmet proučevanja dobesedno misli s svojo glavo. Da se vsak subjekt obnaša po svoje. Da ima vsak svojo predstavo o svetu. Družboslovec torej vzpostavlja »konstrukte druge stopnje«. Upoštevati, predpostaviti mora pomene in razlage, ki jih imajo akterji o sebi, o drugih, o svojem svetu. S tem problemom se družboslovje sooča, odkar ve zase. Vseskozi se namreč ubada z vprašanjem, kako doseči pozitivistično, eksaktno »čistost« naravoslovja. S tem kroničnim problemom se ukvarjajo tako

družbene vede, ki proučujejo človeka v vseh mogočih razmerjih, kot še zlasti vede, ki proučujejo človekovo dejavnost. Njegovo ustvarjalnost. Mnogi družboslovci, recimo nedavno umrli filozof Karl Raimund Popper, so poskušali na razne načine ohranjati »racionalnost« znanosti in so procese ustvarjalnosti izločili iz polja znanstvenega interesa. V kontekstu proučevanja kulture, v ožjem smislu tako imenovanih umetniških del, se je vprašanje znanstvene objektivnosti reševalo z razslojevanjem. Tehnični ali formalni vidik je ostal domena (pozitivistične) znanosti, vsebinski ali pomenski vidik pa stvar vsakokratne (subjektivne) presoje ali kritike. Sociologija kulture in/ali umetnosti ter nanjo vezane ali s podobnimi metodami oborožene vede so najizrazitejši predstavniki te težnje.

Težava z umetnostjo je še v tem, da je to najbolj človeška od vseh dejavnosti. Je namreč simbolizirana, kodirana, stilizirana ali kakorkoli že poskušamo opisno artikulirati dejavnost, ki pravzaprav ni vedno razumljiva niti samim akterjem niti drugim osebam, ki prihajajo v stik s to dejavnostjo ali so del tega odnosa.

Če bi znotraj polja umetnosti iskali s stališča razlage najbolj kočljivo izrazno obliko, bi verjetno večina pristala pri glasbi. O leposlovju še lahko kramljamo s pomočjo lingvistike in se nam zdi, da govorimo z znanstvenim jezikom. Semiotika ali semantika je vsaj posredno uporabna celo pri slikarstvu. Psihoanaliza vseh barv, ki se seveda že po definiciji ima za znanost, je najgloblje zabredla v filmsko teorijo, kajpak tudi v fotografijo. Drži, da so nekateri tudi pri glasbi poskušali z vsemi naštetimi prijemi. Pa vendar se zdi, da je večina na koncu

popustila pred temi »neubesedljivimi zvočnimi igrami«, če si sposodimo izraz Rajka Muršiča iz naslova njegove knjige. S temi vprašanji, torej z načinom in možnostmi znanstvenega definiranja glasbe, se je ukvarjal tako omenjeni pisec in še vrsta drugih domačih in zlasti tujih teoretikov, med katerimi tokrat omenimo le dva – vsaj za naše tokratne potrebe – najznačilnejša in med seboj prav različna: Adorna in Blaukopfa. Slednjega smo ob slovenskem prevodu njegove knjige *Glasba v družbenih spremembah* v tej publikaciji že obravnavali. Njegovi pogledi, zlasti tisti, ki se navezujejo na tako imenovano ljudsko ali narodno glasbo, pa nam lahko koristijo kot dobrodošel pluralistično, ali natančneje, odprto zastavljen uvodni pogled na omenjeno področje. Torej nasprotno Adornovemu stališču, ki ga lahko poenostavljeno opredelimo kot dualistično razlikovanje med tako imenovano »visoko umetnostjo« in »ljudsko glasbo«.

Italijanski etnomuzikolog Roberto Leydi ponuja v tem kontekstu s svojo knjigo *Druga godba* več kot dobrodošlo branje. Iz vrste razlogov. Prvi je tehnične narave. Gre pravzaprav za prvi prevod kakšne sodobne etnomuzikološke knjige v slovenščino. Nekaj drobcev v slovenščini sicer imamo. Zares drobcev. Strokovni recenzent Julijan Strajnar recimo v tej knjigi navaja le štiri etnomuzikološke knjige pri nas. Pa še od teh bi lahko kot tako vzeli le eno, druge tri so priložnostni pregledi ali zborniki. Drugi razlog bi lahko bil povezan z dobrososedskimi odnosi med dvema narodoma, italijanskim in slovenskim, saj Leydi na razne načine že dolga leta sodeluje s slovenskimi etnomuzikologi. Tretji razlog za zadovoljstvo je za nas najpomembnejši. Leydi je namreč odprt ali se vsaj trudi biti odprt do sprejemanja vseh glasb ali vrst glasbe. Podobno kot pluralistični Kurt Blaukopf in nasprotno od redukcionističnega Theodorja Adorna.

Leydi na že v uvodu razviden pluralistični način opredeljuje področje obravnave. Takoj opozori na težavo, ki jo imamo z »objektom proučevanja«. Poudarjam, »objektom«. Ljudje in skupnosti

so v obravnavah navadno veljali za »divjake«, »primitivce«, nazadnje za »drugačne«. Bili so predmet (naklonjenega, da ne rečem pokroviteljskega) zanimanja antropologov, etnologov, folkloristov, demografov, dialektologov, včasih tudi sociologov, pravi Leydi. Z našega zornega kota bi lahko dodal: tudi socialnih delavcev. Kdo? Nekoč »plebs«, sedaj »navadni ljudje« ali »ljudstvo«, »ljudske množice« ali kar »nižji družbeni sloj«. Kaj hočem reči? Bili so obravnavani (ne glede na naklonjenost) z distance. Z distance v smislu, da se nobena od naštetih in drugih znanstvenih disciplin ni ubadala z njimi kot s »subjekti«, temveč zgolj (seveda bolj ali manj dobronamerno) kot s predmetom proučevanja. Do tega, da ne morejo misliti s svojo glavo, je le še korak. Še zlasti, če upoštevamo, kako so mnoge od omenjenih ved v svojem proučevanju poudarjale nekakšno tradicijo, vrednote, šege, običaje in podobno, o samozavedanju se posamezniku pa skorajda ni bilo govora. Na to – namreč na identiteto in samozavedanje – opozarja tudi sodobni britanski antropolog Anthony P. Cohen. Pri nas profesor Stane Južnič.

V etnomuzikologiji je to stališče manifestno zavzel tudi Roberto Leydi, ki že v uvodu obravnavane knjige poudari, da se je manever podrejanja »drugačnih« »nam«, kdorkoli »mi« že smo, vseskozi odvijal tudi v muzikologiji. Glasba »drugačnih« je »hrup«, »manjvredno zvočno paberkovanje« in podobno. Vprašanje, ali ne gre morebiti za nerazumevanje, podcenjevanje itn., seveda sploh ni zastavljeno. O (evro)centrizmu smo nekaj malega govorili že ob omenjeni Blaukopfovi knjigi. Leydi tukaj zavzema podobno odprto stališče. Poudarja tudi željo po interdisciplinarnosti, čeprav hkrati opozarja na težave v tej zvezi. Ob tem pravi, da namerava v knjigi – z nakazanega izhodišča – proučiti razmerje med etnomuzikologijo in (veliko bolj etabliirano) muzikologijo. Odnos, o katerem bi lahko z nekaj prostodušnosti rekli, da na teoretski, znanstveni ravni povzema razmerje med »nami« (muzikologi) in »drugačnimi« (etnomuzikologi). Leydi bo torej *eo ipso*

izhajal s stališča »drugačnih«. Vseskozi bo prevpraševal samoumevne postopke muzikologije in poskušal argumentirati dejavnost etnomuzikologov. Posredno bi to pomenilo vzpostavljanje drugačnega razmerja med tako imenovano »visoko« ali »umetno glasbo« in »ljudsko glasbo«. Ne v smislu nekakšne znanstvene vrednostne nevtralnosti, temveč v smislu govora o eni in drugi kot o človeški ustvarjalnosti. Ločevanje te vrste namreč ne implicira estetske sodbe kot take, kot se ponavadi prikazuje, temveč je povezano z vprašanji družbene distribucije moči. Tudi intelektualne. Muzikologija ima namreč to prednost, da svoje početje prikazuje kot eksaktno, empirično, pozitivistično znanstveno, češ, tako je in nič drugače. Določena ustvarjalnost, v našem primeru določena glasba, je dobra, pomembna, plemenita, dobro izvedena in podobno, vse to pa po merilih, ki so skonstruirana, vendar predstavljena kot dana, kot takorekoč samoumevna, objektivna. Vse drugo – tisto o pomenih in sporočilih – je prazno govoričenje, bi rekli muzikologi. Dajmo banalen primer. Pomembna je – recimo – partitura. Neka skupnost uporablja tak, druga drugačen poskus zvočnega zapisa. Neka kultura zapisa ne pozna. Je torej »nepismena«. Na nižji stopnji. Zanjota notni (ali kakšen drugačen) zapis glasbe naredi muzikolog. Ker je vsak zapis glasbe zgolj približek le-tej – dana glasba je pravzaprav to, torej glasba, le v vsakem posameznem trenutku njene izvedbe –, se z muzikološkim zapisom že izgubi izdaten odmerek pomenov in vsega ostalega, kar moramo nujno upoštevati pri obravnavanju dane glasbe. Muzikologi (vsaj nekateri) so težavo rešili nonšalantno in elegantno. Poenotili so stališča, objektivizirali proučevanje glasbe. Na razpolago imajo lepo urejene notne zapise, ki jih nato v svojih kabinetih in akademskih okoljih udobno proučujejo. Leydi velik del svoje knjige posveča prav spodbijanju smiselnosti takega početja. Tako se na nekem mestu vpraša o »objektivnosti« zvočnega gradiva, ki so ga s številnih popotovanj v (od Evrope) oddaljene kraje prinašali popotniki in (večinoma)

kolonialni uradniki. Na podlagi teh (posredovanih in že zelo poenostavljeno obdelanih) gradiv si je recimo evropska muzikologija zelo dolgo ustvarjala »objektivno« mnenje o glasbi drugih kultur. Na drugem mestu opozarja tudi na preprosto dejstvo, da – čeprav se je primerjalna muzikologija, kot pravi, ponosno oklicala za znanost, glasbena folkloristika in etnologija pa sta bili odrinjeni kot manjvredni stroki – folkloristi niso bili zmeraj diletanti, komparativisti pa niso zmeraj delali tako znanstveno, kot so trdili. Hkrati opozarja, da to niti ni tako pomembno, bolj ga skrbi samoumevnost take delitve. Po mojem mnenju se njena »samoumevnost« skriva po eni strani v prej nakazanem razmerju med naravoslovnimi in družboslovnimi vedami, po drugi pa je treba v tem kontekstu upoštevati tudi – večkrat zanemarjana ali postavljena na različne neustrezne načine – vprašanja družbene moči. Temeljitejše ukvarjanje s slednjim seveda presega okvir pričujočega zapisa.

Vendar je nakazano le ena od vrednosti Leydijeve študije. Bilo bi enostransko in površno, če bi izpostavljali le ta vidik, čeprav je – kot je verjetno dovolj razvidno – odločilen. Osnovna raziskovalna drža dodobra opredeli celotno raziskovanje. Izsledke tega raziskovanja moramo seveda vedno obravnavati v kontekstu avtorjevega »teoretskega izhodišča«. Hkrati so kajpak pomembni tudi ti izsledki, ne zgolj – nam ljubi – zorni kot opazovanja. Tudi tukaj je Leydijeva knjiga izredno močna, pomensko in vsebinsko, da ne rečem informativno bogata. Leydi se suvereno sprehodi skozi zgodovino etnomuzikologije, seveda s poudarkom na kulturnem prostoru Italije, vendar z dognanji, ki jih lahko s pridom uporabimo tudi v druge namene, za proučevanje v drugih kulturnih okoljih. Spotoma navrže kopico teoretskih referenc, ki so za nas po eni strani dragoceno izhodišče za lastno poglobljenejše ukvarjanje s posameznim vprašanjem, po drugi pa so v Leydijevem pisanju povezane v večplastno celoto. Leydi spretno opravi s posameznimi protislovji, vendar ne na škodo

rdeče niti ali berljivosti knjige, ki je privlačna za širši razpon bralcev. Ne zgolj v smislu bolj ali manj (v etnomuzikologiji ali muzikologiji) strokovno podkovanega bralca, temveč tudi v smislu njegovega profila. Knjiga je lahko torej zanimiva tudi za zgodovinarja, etnologa, antropologa ali sociologa. Leydi brez velikih besed udejanja interdisciplinarnost. S tem v zvezi omenimo, da je lahko knjiga dragocen pripomoček vsaj pri osvetljevanju, če že ne razčiščevanju nejasnosti v zvezi z izrazi, kot so folk, tradicionalna, ljudska in narodna glasba. S tem pa posredno tudi z izrazi, ki jih uporabljamo v drugem kontekstu, za spet drugo glasbo. V mislih imam izraze, kot so popularna, množična, rock, pop itn. glasba. S tem se Leydi v pričujoči knjigi seveda ne ukvarja, čeprav se na enem mestu dodatne tako imenovane lahke glasbe. Ne povč, kaj natančno naj bi to bilo, razen da jo razširjajo gramofonske hiše, in tako se zdi, da tudi on pade v prej nakazano adorno dualistično zanko. A to nas na tem

mestu niti ne zanima, saj je omenjena opazka v knjigi le bežna in ne vemo natančno, kaj je hotel Leydi reči.

Ko že govorimo o tako imenovani popularni glasbi, lahko mimogrede pritegnemo prevajalki, ki je italijanski izvirnik *L'altra musica* prevedla z »druga godba« in ne, recimo, »druga(čna) glasba«. Druga godba je namreč, kot vemo, ime vsakoletne glasbene prireditve v Ljubljani, na kateri se predstavlja prav glasba »brez meja«, kot jo opisuje ali pojmuje Leydi.

Leydi, kot smo nakazali, se eksplicitno ali implicitno veliko posveča tudi vprašanjem zapisane in nezapisane glasbe. Vprašanja ilustrira ne zgolj s primeri iz rodne Italije, temveč tudi od drugod po svetu.

S prevodom knjige Roberta Leydija smo torej v slovenščini dobili še eno interdisciplinarno in multikulturno zastavljeno delo, ki je obogatilo našo družboslovno knjižnico.

*Milko Poštrak*