

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Neža Zagoričnik

Tamburaštvo v Spodnji Savinjski dolini – mit ali resnica?

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Neža Zagoričnik

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

Tamburaštvo v Spodnji Savinjski dolini – mit ali resnica?

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

Iskreno se zahvaljujem mentorju, prof. dr. Stankoviću, za usmerjanje in izredno hitro pomoč. Hvala tudi mojim staršem za vsestransko podporo, še posebej mami za pomoč pri terenskem delu ter jezikovni pravilnosti naloge. Zahvaljujem se tudi mojim sogovornikom za njihov čas ter vse posredovane informacije.

Tamburaštvo v Spodnji Savinjski dolini: mit ali resnica?

Mnogi prebivalci Šempetra v Savinjski dolini pravijo, da so bile včasih, pred vojno, tamburice skoraj pri vsaki hiši. Toda do sedaj znana literatura ne ponuja konkretnih dokazov o teh pričevanjih. Zato sem se odločila, da v tem diplomskem delu raziščem tamburaštvo v Spodnji Savinjski dolini v času pred drugo svetovno vojno. Z analizo sekundarnih virov sem pripravila teoretsko podlago, ki vsebuje zgodovinski razvoj tamburice, njen prihod na slovenska tla, nato pregled področja slovenske ljudske glasbe, v katero kot ljudski inštrument spada tudi tamburica. Temu sledi časovno prostorska in hkrati družbeno politična kontekstualizacija zastavljenega problema, ki sem ga razdelila na obdobje do druge svetovne vojne in obdobje po njej. Na osnovi teoretske podlage sem nato izvedla terensko delo v obliki polstrukturiranih intervjujev z osebami, ki so bile v neposrednem stiku s tamburaši izpred druge svetovne vojne.

Ključne besede: slovenska ljudska glasba, tamburica, godčevstvo, Spodnja Savinjska dolina.

Tamburitza music in Lower Savinja Valley: myth or truth?

Many inhabitants of Šempeter v Savinjski Dolini say that back in the day, before the war, almost every house had a tamburitza. However, the literature that is available does not offer concrete evidence confirming these testimonies. This is why I have decided to research tamburitza playing in Lower Savinja Valley in the time before the Second World War. Through my analysis of secondary sources, I have prepared a theoretical foundation, which comprises the historical development of the tamburitza, its arrival on Slovenian grounds, followed by an overview of the field of Slovenian folk music, which also covers the tamburitza under the category of folk instruments. I then went on to contextualize the issue from a time, place and socially political point of view, and divided it into two periods – the time leading up to the Second World War, and the time after it. Based on this theoretical foundation, I then performed my field work in the form of semi-structured interviews with the people who were in direct contact with the tamburitza players from the period before the Second World War.

Key words: Slovenian folk music, tamburitza, folk music phenomena, Lower Savinja Valley.

KAZALO

1	UVOD	6
2	TAMBURICA-PERZIJSKO GLASBILO	8
2.1	IZVOR INŠTRUMENTA	8
2.2	TAMBURAŠKI SESTAVI	8
2.3	BISERNICA-BRAČ, KVINTA-KVARTA	9
2.4	TAMBURAŠTVO NA SLOVENSKIH TLEH	10
3	SLOVENSKA LJUDSKA GLASBA	12
3.1	GODCI IN MUZIKANTI	13
3.2	NACIONALNI POMEN LJUDSKE GLASBE	14
4	PO ČASOVNI PREMICI DO DRUGE SVETOVNE VOJNE	14
5	GLASBENA UMETNOST PO DRUGI SVETOVNI VOJNI	16
6	TERENSKO DELO	18
6.1	METODOLOGIJA	18
6.2	DRUŽINSKI ORKESTER DRUŽINE TERGLAV	20
6.3	ANTONIJA, MARTIN IN MARIJA PODPEČAN	22
6.4	GLAVNE UGOTOVITVE	24
7	SKLEP	25
8	LITERATURA	27

KAZALO SLIK

Slika 6.1:	Mozirski tamburaši Katoliško prosvetnega društva Mozirje okoli leta 1939	20
Slika 6.2:	Tamburaški orkester družine Terglav	21

1 UVOD

»In ko smo v krizi (in v glasbeni krizi prav gotovo smo), osebni ali narodni, se radi obračamo v preteklost, k tradiciji /.../« (Cvetko 1991, 12). Tam iščemo odgovore na vprašanja, ki se nam porajajo med bivanjem v sodobni družbi, pa naj bo to na političnem, socialnem ali kulturnem področju. Če pri slednjem pod drobnogled postavimo glasbeno sfero, ugotovimo, da je tu oživljanje tradicije zelo razširjen pojav (Bogataj in drugi 2005, 86). Lahko gre za revitalizacijo tradicije s »posnemanjem starih glasbenih oblik in inštrumentov, pri čemer poustvarjalci težijo h kar najnatančnejši rekonstrukciji pozabljenih ali pa še živih oblik (prav tam), ali pa gre zgolj za obujanje spominov na nekdanje oblike glasbenega izražanja, uporabo melodij za izdelavo sodobnih priredb ali zgolj navdih za nove stvaritve. Dejstvo je namreč, da »glasbeno-zgodovinskega pisanja ne beremo samo kot predstavitev nekega kosa preteklosti, temveč ga uporabimo kot zgodovinski komentar k še danes 'živim' glasbenim delom« (Barbo 2004, 30).

Preteklost in sedanjost se še posebej v glasbi nenehno prepletata in izmenjujeta. Temu sem (bila) priča tudi sama, ko sem zasedla mesto umetniške vodje tamburaškega orkestra Petrovi tamburaši iz Šempetra v Savinjski dolini. Že samo s tem, ko smo v roke vzeli inštrument, ki je definiran kot slovensko ljudsko glasbilo (Kumer 1972, 83–5) smo povezali sedanjost s preteklostjo. Toda o preteklosti tega inštrumenta v naših krajih je zapisanega zelo malo, kljub temu, da mnogi starejši prebivalci Šempetra in okoliških krajev neredko pripovedujejo, kako je bila pred drugo svetovno vojno v vsaki vasi kakšna tamburica. Spodnja Savinjska dolina med vojnama je nekakšna črna točka na tamburaškem zemljevidu Slovenije. Tako se samo od sebe ponuja vprašanje ali so pripovedi Šempetranov resnične ali gre zgolj za vaške govorice, mit. Ali so v času pred drugo svetovno vojno v Spodnji Savinjski dolini res obstajali tamburaški sestavi in če so, kakšno je bilo njihovo delovanje? To je vprašanje sedanjosti, katerega odgovor bom iskala v preteklosti, v tamburaški tradiciji.

Odločila sem se za dvodelno sestavo diplomskega dela. V prvem, teoretičnem delu, bom z analizo in interpretacijo sekundarnih virov najprej spregovorila o tamburaštvu in tamburici. S pomočjo sekundarnih virov bom analizirala izvor tega inštrumenta, oblike tamburaških sestavov ter opravila časovni in prostorski pregled pojava tamburaštva na Slovenskem. Ker je tamburica opredeljena kot slovenski ljudski inštrument (Kumer 1972, 83–5), bom naslednje poglavje namenila slovenski ljudski glasbi. To je namreč najširši okvir, znotraj katerega najdemo tamburaško glasbo. Čeprav je slednja dandanes že prestopila meje ljudskega glasbenega okvira, je v času, ki ga proučujem v tem diplomskem delu, še vedno veljala za

obliko ljudske glasbe. Opredelila bom pojme kot sta godec in muzikant, saj je to terminologija, ki je bila v rabi pred drugo svetovno vojno. Spregovorila bom tudi o nacionalnem pomenu ljudske glasbe, saj je proučevano obdobje še posebej zaznamovano z nacionalnimi in političnimi vprašanji, zato gre razloge za spremembe v ljudski glasbi vsekakor iskati tudi na tem področju.

Sledi časovna in prostorska umestitev raziskovalnega problema. Ugotavljala bom, kakšno je bilo stanje glasbene umetnosti v Sloveniji in natančneje v Savinjski dolini pred drugo svetovno vojno ter kateri družbeno politični dogodki so vplivali na življenje glasbenikov in glasbenih skupin. Teoretični del bom nato zaključila z analizo glasbenega dogajanja v Spodnji Savinjski dolini po drugi svetovni vojni, kot ga opisujejo različni avtorji. Tako bom pripravila ustrezno osnovo za izvedbo drugega, empiričnega dela tega diplomskega dela.

V empiričnem delu bom najprej predstavila izbrano metodologijo, to so polstrukturirani intervjuji izvedeni na terenu. Opisala bom postopek izbire sogovorcev, nato pa predstavila glavne ugotovitve, ki sem jih pridobila z intervjuji.¹

Na koncu bom diplomsko delo zaključila s sklepnimi ugotovitvami celotnega dela. Spoznanja empiričnega dela bom primerjala z analizami teoretičnih izhodišč in na ta način oblikovala odgovor na zastavljeno raziskovalno vprašanje.

¹ Namesto transkriptov celotnih pogovorov sem se zaradi predpisane dolžine diplomskega dela odločila zapisati zgolj glavne ugotovitve. Intervjuji so v celoti posneti na priloženi zgoščenki.

2 TAMBURICA-PERZIJSKO GLASBILO

2.1 IZVOR INŠTRUMENTA

Korenine tamburaških inštrumentov, kot jih poznamo danes, segajo daleč nazaj, v staro kulturo Mezopotamije (Lokar Lavrenčič in Gabriel 2005, 16). Arheologi so namreč našli tamburicam podobna glasbila, ki so jih pred 4000 leti uporabljali Sumerci, stare egipčanske poslikave pa kažejo na obstoj tamburicam podobnih inštrumentov tudi v Egiptu in Tebah (prav tam). Organološko spada med lutnje, ki imajo tanek, dolg vrat in hruškast trup (Križanić 2006, 1), vendar je v razvoju lutenj in kasneje tamburic od njihovih perzijskih izvornih oblik do danes mogoče zaslediti dve razvojni veji, kar se oblik inštrumenta tiče. Na eni veji razvoja najdemo dolgovrate, na drugi pa kratkovrate lutnje (Lokar Lavrenčič in Gabriel 2005, 16). Kratkovrato lutnjo so na evropsko celino prinesli Arabci in sicer v Španijo, južno Italijo in na Sicilijo. V Španiji se je iz nje razvila današnja kitara, v Italiji pa mandolina (prav tam). Za naše področje je veliko bolj pomembna druga razvojna veja, po kateri je tekel razvoj dolgovrate lutnje. Slednje so na Balkan prvi prinesli Turki. Njihov pojav je prvič zabeležen v Bosni in Srbiji leta 1551 (Križanić 2006, 1). Od tu so se kaj hitro razširile preko celotnega Balkana. Tako je v Bolgariji znana kot pandura, v Ukrajini kot bandura, v Rusiji kot balalajka in domra, v nekaterih sovjetskih tatarskih krajih pa tambura (Lokar Lavrenčič in Gabriel 2005, 16). Toda od vseh dežel se je najbolj udomačila med muslimanskim prebivalstvom Makedonije, Kosova in Metohije ter zlasti Bosne in Hercegovine. Od tu »se je ob selitvi Šokcev in Bunjevcev na sever prenesla v Slavonijo in Bačko ter v 18. in 19. stoletju postala najznačilnejše ljudsko glasbilo Slavonije in Vojvodine (Križanić 2006, 1).

Samo poimenovanje dolgovrate lutnje kot tamburice prav tako izhaja iz Perzije. Izvorna oblika lutnje, najdena v Pirinu in centralnem Rodopiju, je imela zgolj dve struni, ena je služila za spremljavo, druga pa za igranje glavne melodije (Broughton in drugi 1995, 77). Tako so to lutnjo poimenovali *tambura*, kar v prevodu pomeni *struna* (Križanić 2006, 1).

2.2 TAMBURAŠKI SESTAVI

»Izvajalci so pomemben, celo bistven del v verigi, ki glasbo povezuje s poslušalci. /.../ Od njihove izbire programa je torej odvisno, katera skladba bo prišla do poslušalčevih ušes in tako dobila možnost, da postane sestavni del glasbene zavesti« (Barbo 1994, 32). Tudi tamburaški izvajalci so pomemben del glasbene verige. Po številu jih lahko razdelimo v dve

skupini: solistične in skupinske izvajalce. Tamburica je bila sprva v uporabi kot solistično glasbilo, zato so zanjo ponekod uporabljali ime *samica* (to ime je danes mogoče zaslediti le še na Hrvaškem) (Križanić 2006, 1). Kmalu pa se je uveljavila kot skupinski inštrument. »Na Hrvaškem imenujejo skupino tamburašev, ki spremlja petje, tamburaški zbor, če igra za ples, pa tamburaški orkester« (Križanić 2006, 1). Pri nas sta v uporabi dva termina in sicer *skupina* in *orkester*. Kot navaja Javni sklad za kulturne dejavnosti (JSKD) (JSKD 2012), se s terminom *skupina* poimenuje do vključno 11 tamburašev, ki nastopajo brez dirigenta, medtem ko se s terminom *orkester* poimenuje vključno 12 tamburašev ali več, ki nastopajo z dirigentom.

2.3 BISERNICA-BRAČ, KVINTA-KVARTA

Vendar tambura, oziroma tamburica, ne poimenuje zgolj enega inštrumenta. Lahko bi rekli, da je tamburica vzporedna izrazu *godala*. Kot poznamo več vrst godal, poznamo tudi več vrst tamburic. Ko gre za solističen nastop, se najpogosteje uporablja bisernico (najmanjša tamburica) ali brač (po velikosti nekoliko večji kot bisernica). V orkestralni zasedbi pa se tema dvema pridružijo še čelo, bugarije in berde.

Najvišje tone igrajo bisernice, navadno so v orkestru prva, druga in tretja bisernica. Prva (včasih poimenovana tudi *prima*) navadno igra melodijo, medtem ko jo druga (tudi *kontrašica*, a danes zelo redko) in tretja spremljata (Ansambel Tonija Verderberja 2012). Isto melodijo, kot jo igra prva bisernica, v originalnih tamburaških skladbah pogosto igra tudi prvi brač, drugi brač pa igra spremljavo prvemu, vendar je v sodobnejših skladbah bračem navadno dodeljena povsem drugačna melodija, kot bisernicam. Po uglasitvi so brači za oktavo (osem tonov) nižji od bisernic, a še vedno 'zadolženi' za igranje glavnih melodij. Še nižje tone od bračev igrata čelovič in čelo. Najprej je tu čelovič, ki je po obliki enak braču, le nekoliko večji, po velikosti pa mu sledi čelo. V večjih orkestrih je navadno več čelovičev in čel, medtem ko je v skupinah navadno le en čelovič in eno čelo (prav tam). Najnižje tone igra berda, ki je po velikosti največji tamburaški inštrument in prevzema vlogo basa v simfoničnem orkestru. Navadno se ga šteje pod 'ritem sekcijo' skupaj z bugarijami, saj ti inštrumenti skrbijo za ustrezen ritem in tempo izvajane skladbe.

Vse opisane tamburice so uglašene v skladu z enim od sistemov, ki se med seboj razlikujejo po številu strun in uglasitvah. Najprej je tu dvoglasni sistem. Pri tem sistemu ima tamburica

štiri strune, ki so po dve in dve enako uglašeni, med paroma pa je razlika ene kvinte² (navadno g-d, nekatere tudi c-g) (Ansambel Tonija Verderberja 2012). Ta tako imenovani »!d/voglasni kvintni sistem', imenovan tudi Farkašev (ker ga je on največ priporočal), so začeli uporabljati najprej v Zagrebu v 80-ih letih 19. stoletja« (Križanić 2006, 1), danes pa je ta sistem že redkost. Naslednji je troglasni sistem, znan tudi kot jankovič sistem. Pri njem ima tamburica šest strun, od katerih so zopet po dve in dve enako uglašeni v kvintnem razmaku (navadno g-d-a, nekatere tudi c-g-d) (Ansambel Tonija Verderberja 2012). Tudi ta sistem je zelo redko še v uporabi. Najbolj razširjen je štiriglasni sistem, pri katerem ima tamburica navadno pet strun, tri enojne in dve (najtanjši) v paru (torej isto uglašeni), razmak med strunami pa znaša čisto kvarto³ (od tod ime za sistem – kvartni sistem) (prav tam). Izjema pri tem sistemu so le bisernice, ki imajo navadno po šest strun, od tega dve enojni in dve dvojni struni.

Na vse tamburice se igra s trzalico, ki je lahko različnih oblik in materialov. Lahko so plastične v obliki solzice (te uporabljajo tudi kitaristi), lahko so plastične, a podolgovate/pravokotne oblike, nekatere pa so narejene iz kravjih rogov. Izbira oblike oziroma vrste trzalice je odvisna od inštrumenta, delno pa tudi od skupine oziroma orkestra in tega, kakšen zvok želijo ustvariti (s plastičnimi trzalicami se ustvari bolj rezek/kovinski zvok, medtem ko se s trzalicami iz kravjih rogov doseže bolj mehak zvok). Ne glede na vrsto trzalice pa sta možna dva načina igranja – udarjanje in trzanje (prav tam). Prvi spominja na tehniko igranja kitare, drugi pa je tipičen za tamburice in jo po njem ljudje tudi najhitreje prepoznajo. Obstaja pa še tretji način igranja, ki ne vključuje trzalice, pač pa se po struni udarja s prstom (navadno palcem). S tem se doseže izredno nizka jakost zvoka, zato je v uporabi zgolj za doseganje posebnih jakostnih učinkov.

2.4 TAMBURAŠTVO NA SLOVENSКИH TLEH

Tamburica naj bi na slovenska tla prišla nekje v 19. stoletju. Prvi zabeležen delujoči tamburaški zbor je v Ajdovščini začel s svojim delovanjem leta 1897 (Kumer 1972, 83), takrat pa naj bi se tudi na širšem slovenskem ozemlju pričeli ustanavljati tamburaški orkestri. Pred tem so namreč obstajale zgolj tamburaške zasedbe, ki so delovale v obliki folklornih ansamblov (Križanić 2006, 1). Razlog za velik razmah tamburaštva na Slovenskem v tistem

² Razdalja med tonoma znaša tri tone in pol.

³ Razdalja med tonoma znaša dva tona in pol.

času (konec 19. stoletja) gre morda iskati v izjemnem uspehu, »ki ga je dosegel tamburaški zbor *Hrvatska lira*⁴ pod vodstvom Slavka Šrepela v Pragi od otvoritvi Narodnega gledališča (1884) in na svetovni razstavi v Parizu (1889)«. Uspeh je bil takrat v slovenskem prostoru precej odmeven in je vplival na oblikovanje tamburaških zborov med delavstvom in meščanstvom v vseh večjih slovenskih krajih (Ljubljana, Maribor, Celje, Kranj, Trbovlje) (prav tam). Takrat so se za tamburaško glasbo začeli zanimati tudi nekateri mladi skladatelji, ki so dandanes zveneča imena slovenskega skladateljstva. Prva med njimi sta bila »slovenski skladatelj in orgelski virtuoz Slavko Premrl in skladatelj Vinko Vodopivec, ki je napisal in priredil veliko skladb za tamburaške orkestre. Prav tako sta kot mlada učiteljska pripravnika vodila tamburaški zbor znamenita skladatelja Emil Adamič in Radovan Gobec, ki sta prav tako napisala veliko skladb za tamburaški orkester« (prav tam). Leta 1900 pa dobimo Slovenci tudi prvi tamburaški zbornik *Slavljanska lira*, ki ga je urejal Hrabroslav Vogrič, slovenski glasbenik in skladatelj (Robar 2012).

»Na Slovenskem se zdi tamburica mnogim značilno belokranjsko glasbilo, čeprav igrajo (ali so igrali) nanjo tudi po drugih pokrajinah« (Kumer 1972, 83). Igor Cvetko (1991, 86) na primer navaja, da je tamburica tipično otroško glasbilo za Štajersko in še zdaleč ni edini, ki dokazuje obstoj tamburaških sestavov po vsej Sloveniji. Do prve svetovne vojne je veliko ljudskih godcev posamezne tamburice že vključilo v svoje skupine ali pa so celo ustanovili nove tamburaške zasedbe, ki so »po podatkih iz Štrekljeve vprašalnice, ki veljajo za leta pred prvo vojno« (prav tam), delovali v okolici Ljutomera, Brežic, v Bučkovcih, Šentvidu pri Grobelnem, Prekmurju, v okolici Radgone in v Murski Soboti (prav tam), Lokar Lavrenčičeva in Gabriel (2005, 9) pa beležita kar 22 tamburaških zborov, ki so do prve svetovne vojne nastali na območju južne Koroške, od roba Zilje do Podjune. Medtem pa tamburaških zborov in orkestrov, prav nasprotno, v Beli krajini marsikje ni bilo. K njim so po večini prihajali igrat hrvaški sosedje, domačih tamburašev skoraj ni bilo, z izjemo Vinice in Črnomlja. Domači godci so raje godli na harmoniko in klarinet (Kumer 1972, 84–5). Vendar pa tamburice k nam niso prihajale zgolj neposredno s sosednjega Hrvaškega. Zmaga Kumer (prav tam) pravi, da obstajajo zapisi iz leta 1956, ki pravijo, da so prebivalci iz Loškega potoka na Dolenjskem tamburice spoznali »v Slavoniji, kamor so hodili delat kot gozdni delavci, in so nato izpopolnili z njimi domačo godčevsko skupino«.

⁴ Univerzitetni tamburaški orkester iz Zagreba (op. p.).

Tamburaštvo je torej na Slovenskem doživelo svoj razcvet na prelomu prejšnjega stoletja in se utrdilo predvsem med kmečkim in delavskim prebivalstvom. Tako se je vtkalo v slovensko ljudsko izročilo, kar dokazuje predvsem njihova 'nujna' uporaba pri belokranjskih folklornih skupinah saj naj bi bila pristna belokranjska ljudska glasbila, čeprav je njihova zgodovina dolga le slabih 100 let (Kumer 1972, 85). Toda razcvet je kmalu zatrla druga svetovna vojna. Kaj se je natančneje dogajalo v vojnem času z glasbenim življenjem pa v naslednjih poglavjih.

3 SLOVENSKA LJUDSKA GLASBA

»Glasbeno zgodovino si je za predmet svojega preučevanja najprej jemalo predvsem komponirano delo kot osrednjo identifikacijsko točko tako imenovane zahodne glasbene kulture« (Barbo 2004, 43), a že Bartók je med svojim potovanjem po sedanjem ozemlju Madžarske ugotovil, da obstaja tudi veliko tako imenovane nezapisane glasbe, ki so jo izvajali kmetje. Tako je v stroki počasi prišlo do spoznanja, da glasba ni zgolj umetna, tista, ki jo ustvarijo znani (ali neznani) skladatelji, pač pa je v svoji najčistejši izvorni obliki najprej glasba ljudi, tako imenovana ljudska glasba (Barbo 2004, 44). Ker je območje današnje Slovenije dobršen del svoje polpretekle zgodovine poseljevalo predvsem kmečko prebivalstvo, je temu primerno precej bogato razvita tudi naša ljudska glasba. Z njenim zbiranjem je prvi začel že Dizma Zakotnik, ki je leta 1775 zapisal prvih pet besedil slovenskih ljudskih pripovednih pesmi (IGIZ 2012). Njemu so vse do danes sledila še druga znana imena slovenske glasbe in umetnosti (Žiga Zois, Fran Milčinski, Franc Kramar, Valens Vodusek, Zmaga Kumer idr.), ki so v različnih zbirkah ohranjali slovensko ljudsko glasbeno izročilo (prav tam). S tem so nadaljnjim generacijam omogočili vpogled v njihovo preteklost in omogočili revitalizacijo zapisanega gradiva. Slednje je bistvenega pomena za obstoj nesnovne kulturne dediščine, kar ljudska glasba vsekakor je. Njeno »poustvarjanje, posredovanje iz roda v rod in ne nazadnje vsaj njeno ustrezno dokumentiranje« (Bogataj in drugi 2005, 8–9) je razlog, da lahko danes beležimo vrsto koncertov, prireditev in festivalov z ljudsko glasbo (IGIZ 2012).

Vendar pa je potrebno na tem mestu poudariti, da »ljudska glasba že dolgo ni več preprosta, temveč se nečimrno postavlja in s tem zanika neposrednost, na katero je ponosna, podobno kot mnogi teksti ponarodelih pesmi, ki so slednjič očiščene in pretkano premišljene« (Adorno 1986, 215). Dejstvo velja predvsem za sodobne izvedbe in priredbe ljudskih pesmi in melodij. Te v zadnjem času dobivajo najrazličnejše izvedbene oblike, ki jih precej oddaljijo od njihove

'surove' izvorne oblike. Še ne tako dolgo nazaj je ljudska glasba uživala precej drugačen status. Izvajali so jo predvsem potujoči, krajevni in vaški godci, ki so bili nepogrešljivi spremljevalci vaških vesellic, kmečkih slavij ali sezonskih opravil.

3.1 GODCI IN MUZIKANTI

Slovenski kmet (nekdanji večinski prebivalec današnjega slovenskega ozemlja) se je moral v svojem življenju pogosto boriti za svoje preživetje, ne le z naravo, pač pa pogosteje predvsem z oblastjo in družbeno političnimi spremembami. Marčna revolucija, izkoriščanje kmetov, višanje dajatev in podobno je mnoge mlade, največkrat premlade ljudi vodilo v iskanje zaslužka, ki bi jim omogočilo dostojnejše življenje. »Številni so se zato radi udejstvovali vaškim godcem zaradi plačila, pa tudi prehrane, ki so je bili godci deležni ob nastopih« (Videčnik 1991, 9). To je bilo najlažje izvedljivo pri tistih posameznikih, ki so že imeli v lasti kakšen inštrument. Domači godci so namreč sami poskrbeli za svoja glasbila in so jih, če jih že niso imeli, kupili s svojim lastnim denarjem (Videčnik 1991, 6).

Godci navadno niso igrali sami. Združevali so se v različno velike sestave, ki so igrali ob različnih priložnostih. Videčnik (prav tam) pravi, da sta obstajala dva tipa godčevskih sestavov: eni so bili stalni, drugi pa priložnostni sestavi, ki so igrali na raznih prireditvah. In ne enih ne drugih v Savinjski dolini ni bilo malo. Že leta 1911 so imeli v Mozirju godbo na pihala, v 30-ih je tam deloval godalni orkester, sestavljen iz domačih godcev in tudi dva tamburaška zbora beleži glasbena zgodovina Savinjske doline (Videčnik 1991, 6–7).

Je pa delovanje godčevskih sestavov ogrozila modernizacija. Tehnološki napredki v razvoju strojev za opravljanje kmečkih opravil so zmanjšali manualno delo in s tem tudi druženje ljudi ob kmečkih opravilih, ki so bili nepogrešljivo prizorišče godčevskih nastopov. Napredek je v slovenske vasi prinesel tudi radio in v času med vojnama je bil ta dosegljiv v večini vasi. Tako so prišli ljudje (tako tudi godci) v stik z glasbo, ki je bila izvajana natančneje in bolje od godčevske ljudske. Kot pravi Igor Cvetko (1991, 8) so se začeli godci sramovati svojega izvajanja, ki se je le stežka primerjalo s posnetki na gramofonih, radijskih sprejemnikih in magnetofonih. »Tako sta se med ljudskimi godci zasnova dva pojma glasbenika: *godec in muzikant*. Prvi naj bi bil 'naraven', vezan na svoje ljudsko (mnogokrat tehnično nepopolno) glasbilo in na človečnost napak, drugi pa je 'tehnično popoln' in nedosegljiv vzornik 'muskontarja'« (prav tam). Tudi vpliv drugih narodov, ki so med vojnama korakali preko našega ozemlja, je pustil svoj pečat, saj so gosli, citre in harmoniko marsikje zamenjale

trobente in bobni, ki so bili mnogo bolj trpežni in lažji za prenašanje od mesta do mesta (Cvetko 1991, 20).

3.2 NACIONALNI POMEN LJUDSKE GLASBE

Vendar pa je kljub spremembam v obliki izvajanja (naj bo to predvajanje na radiu ali zamenjava violine za trobento), vsebina glasbe ostala relativno nespremenjena. Besedila so v večini ostala nespremenjena, način igranja inštrumentov ni doživel večjih sprememb, tudi 'melos' melodij se je držal znanih okvirov. Kljub mnogim političnim spremembam, razpadanju nekdanjih skupnih držav in podobno, je prav ljudska glasba postala pomembno sredstvo izražanja nacionalne identitete (Broughton in drugi 1995, 43). Ljudska glasba namreč »ni prežitek preteklosti ali zgolj preprosta zabava neukih ljudi, ampak je eden najbolj odločujočih elementov etnične identitete« (Bogataj in drugi 2005, 85). Sploh na ozemlju nekdanje Jugoslavije je to dejstvo še posebej očitno (Broughton in drugi 1995, 43). Vsaka od nekdanjih pripadnic skupne države ohranja svojo obliko ljudske glasbe, ki jo strogo ločijo ena od druge. Godci in glasbeniki v vojnem, politično razburkanem času pred seboj niso imeli enostavne naloge, saj se, kot pravi Rutar (2001, 10) vselej »že ukvarjajo z družbenim, s političnim, in ne le z glasbenim materialom«. Njihovo delovanje in ustvarjanje je odraz trenutnega časa in stanja družbe v njem, glasbenikova glasba »ni njegova, ampak je vselej družbena, 'naša' ali 'vaša'« (Rutar 2001, 14). In v vojnem času, ki je močno vplival na življenje prebivalcev takratne države, so vprašanja o 'mojem' in 'tvojem', 'našem' in 'vašem' postala nadvse pereča, odločitve takratne oblasti pa so posegle tudi v glasbeno sfero.

4 PO ČASOVNI PREMICI DO DRUGE SVETOVNE VOJNE

Aleksander Videčnik pravi (1991, 8), da je bilo še pred vojno v Savinjski dolini število pevskih zborov, raznih tamburaških in drugih glasbenih zasedb daleč nad povprečjem v tedanji Sloveniji. V Šempetru je na primer med prvo svetovno vojno delovala godba na pihala. Zapis v župnijski kroniki iz leta 1930 (Mikola 1998, 380) pravi, da je »župnik l. 1914 zbral 42 mladeničev in jih začel vežbati v godbeni umetnosti. /.../ Mnogi mladeniči so se z veliko vnemo oprijeli godbenega pouka. Po dvakrat na teden so prišli v dvorano cerkvene hiše, kjer se je pouk vršil z velikim trudom pozno v noč.« S podobno vnemo so v tem času delovali tudi pevski zbori, tako cerkveni kot prosvetni.

Tudi število simfoničnih orkestrrov in njihovih rednih koncertov je bilo zelo visoko in je, tako Križnar (1992, 34), na takšnem nivoju ostalo tudi tekom vojne ter celo po njej še vse do druge svetovne vojne. Glasbeno življenje tako tudi v času druge vojne ni poniknilo, Križnar (1992, 14) celo pravi, da je okupator sam zelo cenil pri slovenskem narodu poseben smisel za glasbo⁵. Mnogi so šele v vojnem času lahko »razvili in uresničili svojo nadarjenost. »Prav zato sta nastala v vojnem obdobju na Slovenskem prenekatera glasbena stvaritev ali opus, ki ju morda v nasprotnem primeru (v normalnih razmerah v istem času) ne bi imeli« (Križnar 1992, 9–10). Še danes so nadvse priljubljene partizanske pesmi, ki so jih partizani prepevali na bojiščih in vojaških mitingih. Prav slednji so imeli v vojnem času posebno funkcijo. »/K/ot posebna oblika organiziranega kulturnega in še zlasti glasbenega življenja v enotah partizanske vojske /so/ pomenil/i/ važen faktor tako propagande naše NOB kakor tudi možnosti glasbenega življenja na Slovenskem v tem času, v produkcijskem in reprodukcijskem smislu« (Križnar 1992, 19–20). Do danes je zabeleženih preko 500 kulturnih prireditev, ki so se odvile v okviru partizanskih mitingov in so bile vselej pospremljene z eno od oblik glasbene umetnosti, naj bo to petje, orkestralna izvedba skladb ali ples (prav tam).

Toda trditi, da vojni čas (tako med prvo kot med drugo svetovno vojno) ni imel negativnih posledic za glasbeno ustvarjanje, bi bilo iluzorno. V letih 1928 in 1929 je nastopila huda kriza, ki je močno znižala prodajno ceno hmelja, enega glavnih prodajnih pridelkov Savinjske doline, kar je mnoge kmete pahnilo v hudo revščino (Podpečan 2007, 287). Mnogi so tako zapustili svoja domovanja in odšli v rudnike v Franciji, Belgiji in Nemčiji, mnogi pa so šli poizkusit svojo srečo tudi preko oceana (Videčnik 2007, 12). Tem razmeram je sledila druga svetovna vojna. »/V/ svoji zgodovinski osnovi je pomenil/a/ le čas revolucionarnega boja za nacionalno osvoboditev in državno združitev ter rešitev socialnega vprašanja Slovencev« (Križnar 1992, 8). Fantje in moški so morali zapustiti svoje domove in oditi na bojišča. Ženske in dekleta so tako ostale same in so bile primorane poprijeti za prej 'moška' dela. Glasbeni sestavi so tako izgubili marsikaterega člana, ki se nikdar več ni vrnil. Razlog ni bil vedno smrt na bojišču; leta 1941 so namreč začeli z izseljevanjem Slovencev s Spodnje Štajerske (Vrabl 2010, 5). Izseljevanje je potekalo na podlagi načel »s šestimi smernicami, veljavnimi za slovensko Štajersko:

⁵ Italijanski general in poveljnik 11. armade italijanskega korpusa v Ljubljani Mario Robotti: »/.../Slovinci so ljudje, ki ljubijo umetnost in glasbo/.../« (Križnar 1992, 14).

- Takoj je treba izseliti vso slovensko inteligenco.
- Takoj bodo izseljeni vsi po letu 1914 priseljeni Slovenci s svojimi rodbinami.
- Izgnati je treba tudi prebivalce savskega pasu, ki obsega nemško državno ozemlje jugozahodno on Save, in pas skoraj 20 kilometrov severno vzhodno od Save.
- Izženejo se tudi prebivalci tako imenovanega pasu ob Sotli.
- Izgnati je treba vaške prebivalce v vsej Spodnji Štajerski, ki očitno kažejo znake tuje krvi.
- Drugo prebivalstvo, to je večina, ostane dokončno v deželi.« (prav tam)

Iz občine Žalec je bilo tako izgnanih kar 434 ljudi (161 družin) (Vrabl 2010, 7). Tisti kmetje in delavci pa, ki so ostali, so bili primorani delati za vsako ceno in pod vsakimi pogoji. V teh težkih življenjskih razmerah je glasba zasedla zadnje mesto med prioritetai ljudi. S prodajo inštrumentov je bilo mogoče priti do nekaj malega denarja več ter kupiti življenjsko pomembne surovine in potrebščine, zato so mnogi glasbeniki ostali brez svojih glasbil, glasba pa brez svojih izvajalcev in posrednikov. Slovenci so v povojni čas vstopili glasbeno in umetniško precej šibki in uničeni.

5 GLASBENA UMETNOST PO DRUGI SVETOVNI VOJNI

»Druga svetovna vojna je povzročila kulturni stres, ki ga velik del ljudske kulture iz predvojnih dni ni preživel ali po vojni ni imel več pogojev za oživitve« (Cvetko 1991, 11). Nove razmere, nova oblast in način življenja so zavračali vse, kar je pripadalo 'staremu času'. Druga svetovna vojna oziroma leto 1945 je pravzaprav pomenilo »leto nič« (Barbo 2001, 27). »Če so /mladi skladatelji/ hoteli na pogorišču druge svetovne vojne postaviti boljši svet, so morali ustvariti novo glasbo, povsem različno od prejšnjih slogovnih usmeritev« (prav tam). Kot pravi Petrić (1961, 658), smo bili Slovenci pred drugo svetovno vojno izredno močni in bogati v svoji ljudski umetnosti in nismo prav nič zaostajali za ostalimi evropskimi narodi, nato pa je vojna pretrgala razvoj glasbene umetnosti in povzročila večleten glasbeni krč, iz katerega so se le počasi izvili najprej srbski, za njimi pa tudi slovenski mladi skladatelji (s Krekom in Ramovšem na čelu).

A vojna ni pustošila le v akademskih glasbenih krogih. Ker je slovensko ozemlje tako majhno, je akademska srenja v relativno majhni meri oddaljena od širšega ljudstva, zato je izmenjava melodij in besedil med njimi relativno hitra (Kogoj v Kuret 1988, 313), prav tako pa se spremembe v akademskih krogih kaj hitro prenesejo tudi na ljudstvo.

»Če so še pred drugo svetovno vojno povsod prepevali, imeli svoja prosvetna društva in tako ohranjali svoj narodni značaj, so se časi po njej razvijali v slabo vsemu, kar je spadalo v tako 'tradicijo'« (Videčnik 1991, 5). Z zavračanjem tradicije so zamrle tudi prenekaterne stare šege, izginili so stari običaji, sredi 60-ih se je začela tudi »gonja /.../ zoper tedanja kulturno-umetniška društva« (prav tam). Sploh glasba je od vseh oblik umetniškega izražanja utrpela največ škode. Književniki in likovniki so se dobro odzvali na nove potrebe v duhu ekspresionizma in futurizma, medtem ko je glasba ostala nekako ob strani (Slovenski glasbeni dnevi 1988, 49–50). »V okviru Glasbene matice je sicer nastal konservatorij, na novo je zaživela slovenska Opera, delo nemških glasbenih zavodov je prenehalo, toda edini, ki je v glasbi v tem času razglašal nove ideje, Marij Kogoj, je ostajal osamljen in je našel somišljenike le med literati in likovnimi umetniki« (prav tam).

Upoštevajoč zapisano pravzaprav ne preseneča dejstvo, da je število godcev in godčevskih skupin, ki je bilo pred drugo svetovno vojno v Spodnji Savinjski dolini precej visoko, po vojni drastično upadlo, in da je danes mogoče zaslediti zgolj dve delujoči tamburaški skupini v tej dolini. Toda kot je možno razbrati iz do sedaj zapisanega, o tamburaštvu v Spodnji Savinjski dolini pravzaprav ni veliko zapisanega. Sledi delovanja tamburaških zasedb je sicer mogoče najti, a konkretnih poročil o njihovih delovanjih praktično ni. Zato v nadaljevanju sledi praktični del tega diplomskega dela, v katerem sem s terenskim delom skušala vsaj delno zapolniti črnino, ki trenutno pokriva Spodnjo Savinjsko dolino na tamburaškem zemljevidu Slovenije pred drugo svetovno vojno.

6 TERENSKO DELO

6.1 METODOLOGIJA

Po pregledu ustrezne literature sem se odločila opraviti tudi empirično raziskavo na izbrano temo. Glede na tematiko, področje in naravo mojega pisanja sem se odločila, da je najustreznejša oblika pridobivanja zelenih informacij izvedba polstrukturiranih intervjujev z osebami, ki so bile v čim bolj neposrednem stiku s tamburaško glasbo v predvojnem času (torej so potomci tamburašev ali drugi člani njihovih družin). Vedela sem namreč, da bo same tamburaše iz časa pred drugo svetovno vojno težko najti, saj jih je večina že pokojnih. Tako sem že v osnovi vedela, da moja naloga ne bo enostavna, saj se informacije, posredovane iz ene v drugo generacijo, navadno prenesejo v zelo skopi obliki. Tako tudi nisem mogla že vnaprej predvideti, katere so te informacije, kaj so si generacije naslednikov predvojnih tamburašev zapomnile. Uporaba katerekoli druge metode zbiranja podatkov bi bila zato povsem nesmiselna in neučinkovita. Veliko več informacij sem lahko pridobila iz pogovora, za katerega sem vnaprej pripravila nekatere oporne točke, nato pa sem tekom samega pogovora oblikovala določena podvprašanja in tako skušala pridobiti kar največ podatkov. Oporne točke so se glasile:

- Kdaj je skupina delovala?
- Koliko članov je imela?
- Katere inštrumente so imeli in kje so jih dobili?
- Ob kakšnih priložnostih so igrali?
- Kakšne skladbe so igrali?
- So sodelovali še s kakšno drugo skupino tamburašev?
- Je v istem času v bližini delovala še kakšna tamburaška skupina?
- Kdo je člane skupine naučil igrati?
- Zakaj so prekinili svoje delovanje?

Iz opornih točk je razvidno, da sem se zanimala zgolj za tamburaške skupine, ne pa tudi za posameznike, ki so morda imeli v lasti tamburaški inštrument in so na njega priložnostno zaigrali ob kakšnem domačem opravilu ali slavlju. Zgolj v kraju Prebold (kraj nedaleč stran od Šempetra v Savinjski dolini) je bilo namreč vsaj sedem domačij, kjer so imeli tamburaški inštrument in pa posameznika, ki je znal na ta inštrument tudi igrati.⁶ Sklepam, da je bilo tako

⁶ Podatek je posredoval Damjan Cestnik, ljubiteljski glasbenik iz Prebolda, nekdanji član tamburaškega orkestra Petrovi tamburaši. Ker gre za zelo skope informacije, najin kratek pogovor ni posnet na priloženi zgoščenki.

tudi v Šempetru in drugih okoliških vaseh. Iskanje takšnih posameznikov in pogovor z njihovimi nasledniki bi zahtevalo širše zastavljeno raziskavo, kar pa za predpisane kvantitativne okvire diplomskega dela ne bi bilo ustrezno.

Pogovore, ki so trajali od 45 do 82 minut in sem jih opravila pri sogovornikih doma, sem v celoti posnela z diktafonom, nato pa sem iz posnetkov izbrala tiste dele, ki so relevantni za mojo raziskavo, ter jih shranila na priloženo zgoščenko. Pogovor je namreč pogosto tekkel izven zastavljenega tematskega okvira. Na priloženi zgoščenci je vsak posnetek shranjen pod priimkom sogovornika, ki mu sledi številka posnetka.

Sogovornike sem iskala s pomočjo priporočil moje matere, Marije Zagoričnik, ki se že več let ljubiteljsko ukvarja s folklorno dejavnostjo. Folklorna in tamburaška dejavnost se namreč pogosto srečujeta, zato mi je lahko svetovala, kje naj opravim svojo raziskavo. Prva pot me je tako vodila do g. Borisa Terglava, katerega oče je bil član njihovega družinskega tamburaškega orkestra družine Terglav, druga pa me je preko ge. Helene Turnšek, vodje folklorne skupine Galicija, vodila do ge. Antonije Podpečan in naprej do ge. Marije Veber. Od sogovornika in sogovornic sem skušala pridobiti še nadaljnje kontakte, a neuspešno. Zgodba se je povsod končala z bežnim spominom na tega ali onega gospoda, ki je pred vojno kdaj zaigral na tamburico, vendar se za to nihče ni posebej zanimal in je tako tamburica počasi utonila v pozabo. Zato sem pobrskala po različnih literaturah, kjer so zabeleženi spomini prebivalcev Spodnje Savinjske doline in v njih iskala morebitne zapise in dokaze o obstoju tamburaških skupin. V delu Irene Pražnikar (1998, 70) sem tako zasledila sledeči zapis:

Ljubila sem glasbo in petje. Pri Vočkotovem Tonetu so imeli tamburaški zbor. Začela sem hoditi na vaje. Dobila sem tamburico in začela. Ker pa so bila vaje sredi popoldneva, sem začela izostajati. Doma smo imeli takrat največ dela. Zaradi mojih izostankov bi morala mama za delo na njivi prositi in plačati drugo žensko, kar pa ni šlo, saj nisem dekle rudarja, je rekla. Tone pa je tudi svetoval, naj se posvetujem doma, če bom lahko hodila redno ali ne. Na tamburico pa je že čakal nekdo, ki je redno hodil na vaje.

Kdo je Vočkov Tone nisem ugotovila, prav tako nisem mogla izslediti gospe Mici, ki je te besede zapisala, saj Pražnikarjeva navaja zgolj ime, ne pa tudi priimka ali kakšnega drugega podatka omenjene gospe Mici.

Našla sem tudi fotografijo Mozirskih tamburašev Katoliško prosvetnega društva Mozirje, ki je nastala okoli leta 1939 (Videčnik 2007, 196), ki lahko služi kot dokaz tamburaškega delovanja pred drugo svetovno vojno, vendar drugih podatkov o delovanju te skupine ni bilo mogoče najti.

Slika 6.1: Mozirski tamburaši Katoliško prosvetnega društva Mozirje okoli leta 1939



Vir: Videčnik, Aleksander. 1991. *Iz mojih zapisov*. Mozirje: Osrednja knjižnica.

Na voljo sem torej imela zelo omejeno število virov informacij, a vendar menim, da so pridobljeni podatki ustrezni in vredni zapisa.

6.2 DRUŽINSKI ORKESTER DRUŽINE TERGLAV

16.6.2012 sem se odpravila v Zgornje Grušovlje, kjer živi g. Boris Terglav. Njegov oče, Miha Terglav, je bil član njihovega družinskega orkestra. Najin pogovor je potekal ob fotografiji, na kateri lahko vidimo omenjeni orkester.

Slika 6.2: Tamburaški orkester družine Terglav



Vir: Mikola, Marjeta. 1998. *Drobci iz preteklosti našega kraja: zbornik zgodovinskih raziskovalnih nalog OŠ Šempeter. Šempeter v Savinjski dolini: Osnovna šola.*

Miha Terglav je bil eden od sedmih otrok družine Terglav. Dva brata in pet sester je leta 1926 na dom prejelo velik lesen zabojnik, v katerem so bili povsem novi tamburaški inštrumenti. Kot je povedal g. Boris je bil njihov oče poslanec na Dunaju in zato precej premožen. Ker so bili vsi njegovi otroci glasbeno nadarjeni, se je odločil, da jim nakupi inštrumente. V Zagrebu je kupil sedem novih inštrumentov (dve bisernici, tri brače, bugarijo in berdo) in jih v leseni skrinji poslal v Zgornje Grušovlje svojim otrokom. Zanimivo je dejstvo, da pred tem nihče od otrok ni igral nobenega inštrumenta. Kot pravi g. Boris: »Videl je, da imajo vsi posluh, nato pa je rekel 'Moji otroci bodo vsi igrali'.« Zakaj se je odločil ravno za tamburaške inštrumente, g. Boris ni znal povedati. Kot pravi, takrat v Šempetru ali katerem od sosednjih krajev ni bilo nobene tamburaške skupine. Spominja se le vaške pihalne godbe, katere obstoj in delovanje potrjuje tudi zapisnik v župnijski kroniki, ki sem ga navedla v četrtem poglavju.

Vsekakor gre za izjemen primer tamburaške skupine. Navadno so skupine sestavljali različni prebivalci kraja in ne zgolj člani ene družine. Nakup inštrumenta je bil namreč zelo drag. Večina takratnih prebivalcev Spodnje Savinjske doline je bila kmečkih delavcev, kar je pomenilo, da denarja za nakup inštrumentov ni bilo. Na eni kmetiji so imeli navadno le po en inštrument. Finančno stanje družine Terglav je zato potrebno obravnavati kot posebno okoliščino oziroma dejavnik, ki je vplival na oblikovanje orkestra.

Družinski orkester je torej začel delovati leta 1926. Tega, kdo jih je naučil igrati, g. Boris ne ve, je pa povedal, da so igrali 'na note'. »Vsi so igrali na note, moj oče pa ne, ampak je vse skladbe znal zaigrati prej, kot ostali«. Predvidevam, da so imeli najetega učitelja, saj predhodno niso imeli glasbenega znanja, branje not pa zahteva vsaj osnovno poznavanje glasbene teorije. Tudi dejstvo, da so bili premožna družina, daje možnost, da so najeli glasbenega učitelja.

G. Boris pravi, da so nastopali na raznih vaških skupnostih. Tega, ali so nastopali tudi ob kakšnih drugih prilikah (porokah, kmečkih opravilih in podobno), kot je bilo za godce takrat v navadi, se ne spominja, vendar pa sama sklepam, da so njihovi nastopi potekali zgolj na 'imenitnejših' dogodkih. Njihov najpomembnejši nastop je bil namreč ob obisku takratnega škofa v šempetrski župniji. Farani in faranke so takrat pripravili veliko slavje, bratje in sestre Terglav pa so imeli to čast, da so škofu zaigrali na svoje tamburice. Moj sklep pa potrjuje tudi dejstvo, da so imeli vsi po meri izdelane skoraj uniformne obleke. V njih (predvidevam) ne bi nastopali na vaških veselicah in podobnih priložnostih.

G. Boris je med pogovorom večkrat poudaril vizualni izgled orkestra. Kot je vidno na fotografiji, so imela dekleta enaka krila, bluže in suknjiče, prav tako tudi nogavice in čevlje, usklajene pa so imele tudi pričeske. Tudi fanta po urejenosti nista zaostajala za sestrami; imela sta enako obleko, sestavljeno iz srajce, brezrokavnika, suknjiča, kravate in hlač. G. Boris je menil, da je to lep dokaz savinjske noše tistega časa, toda oblačilna kultura je bila takrat že precej poenotena po vsej Sloveniji, zato bi bilo zmotno govoriti o savinjski noši, je pa slika vsekakor dokaz oblačilne kulture premožnejšega sloja takratnega prebivalstva.

Kdaj so bratje in sestre prekinili z igranjem g. Boris ni znal povedati, je pa sklepal, da so igrali približno pet do deset let, »dokler se niso poročili, verjetno«. G. Boris tako (zanimivo) ne omenja vojne in z njo povezanih težkih življenjskih razmer kot razlog za prenehanje delovanja skupine. Predvidevam, da gre vzrok za to dejstvo iskati v socialnem in finančnem statusu družine. Tako težke razmere, ki so velik del prebivalstva takrat pahnile v revščino, na njih niso tako močno vplivale, kot na kmečko prebivalstvo, ki se je preživljalo s kmetovanjem.

6.3 ANTONIJA, MARTIN IN MARIJA PODPEČAN

Prav tako 16.6.2012 sem se odpravila še na kmetijo Podpečan, kjer prebiva ga. Antonija Podpečan. Njen pokojni mož, g. Martin Podpečan, je bil pred drugo svetovno vojno član vaške tamburaške skupine. V isti skupini je igrala tudi njegova sestra, sedaj soseda ge.

Antonije, ga. Marija Veber, rojena Podpečan. Po pogovoru z go. Antonijo sva se odpravili tudi h ge. Mariji (oziroma Marici, kot jo kličejo domači). Tako sem imela lepo priložnost slišati dve plati iste zgodbe in potrditi svojo domnevo, da se tekom let mnoge informacije zabrišejo in pozabijo.

Obe gospe sta mi povedali, da je bila skupina zelo mlada. Ga. Marija je bila takrat stara približno 14 let, takšne starosti pa so bili tudi ostali tamburaši, Martin, Marijin brat, je bil le nekaj let starejši. Bilo jih je približno 13, kar je precej velika zasedba (danes bi se uvrščali v kategorijo orkestrrov). Kot je povedala ga. Antonija, je bilo v skupini po več članov iz iste družine. Njen mož je na primer imel ob sebi še sestro (go. Marijo) in brata, poleg njih so bile še dve družini oziroma vsi otroci dveh družin in še nekaj posameznikov. To dejstvo me je precej presenetilo. Inštrumente so namreč morali priskrbeti tamburaši sami. Ker so bili to še osnovnošolski otroci, so morali za inštrumente plačati starši. Kot pravi ga. Marija so jih kupovali v Zagrebu. Inštrumenti so bili drag izdatek in dejstvo, da so lahko kupili tudi po tri ali več inštrumentov, me je precej presenetilo. Delno sem sicer razjasnila zadevo, ko sem v pogovoru obeh gospa zasledila, da so inštrumenti 'kročili' med kmetijami. Ko pri eni kmetiji niso več potrebovali inštrumenta, ga je vzela druga kmetija. Tako vsi inštrumenti niso bili novi in je članstvo bratov in sester iste družine razumljivejše.

To pa so tudi vsi podatki, ki sem jih uspela pridobiti, in sta jih potrdili obe gospe. Pri ostalih informacijah sem prejela od vsake drugačno informacijo. Iz pogovora nisem uspela razbrati, kateri podatki so bolj verodostojni. Sklepam lahko, da je ga. Marija zaradi aktivnega sodelovanja v skupini ohranila boljše spomine na tamburaše, vendar pa je med pogovorom sama povedala, da se stvari ne spominja dobro, saj je tega že zelo dolgo.

Prva informacija v dveh različicah je bila glede vodje skupine. Ga. Antonija je povedala: »Imeli pa so enega učitelja iz Galicije, ki jih je učil. Pisal se je Viršek, to vem. Učil in vodil jih je.« Vendar pa je kasneje ga. Marija to informacijo zanikala ter povedala, da jih je vodil g. Poplaz, pri katerem so potekale tudi vaje.

Druga takšna informacija je bila glede njihovega načina igranja. Ga. Antonija je povedala, da je zelo rada poslušala njihovo igranje, da so bili zelo dobri in da so igrali po notah, kar jih je verjetno naučil njihov vodja. Nato pa je ga. Marija povedala drugače: »Nobenih not nismo imeli, vedno smo igrali po posluhu. Spomnim se skladbic Planince in Zagrebačke bajerice.« Člani so torej morali biti glasbeno nadarjeni, da so lahko ob vstopu v orkester aktivno sodelovali (naj bo po notah ali po posluhu, kakor sta si bili nasprotni ga. Antonija in ga.

Marija). Sta si bili pa obe edini v tem, da so nastopali ob najrazličnejših priložnostih. Na porokah, ob slovesu neveste od doma, na različnih veselicah, domačih zabavah in podobno. »Saj veš, ko si mlad in korajžen«, je povedala ga. Marija.

Skupina je delovala do leta 1942. Takrat so prvi fantje morali oditi v vojsko, ostale člane pa je pregnala revščina, ki je med vojno pestila kmečke prebivalce Spodnje Savinjske doline. Inštrumenti so, zanimivo, še vedno ostali na kmetijah. Nekatere imajo še danes, kot pravita obe sogovornici, nekatere pa so tekom let med igro poškodovali in uničili otroci, ki so se igrali na podstrešju.

6.4 GLAVNE UGOTOVITVE

Z intervjuji sem prišla do podatkov o delovanju dveh precej različnih tamburaških skupin. Največje razlikovanje se kaže v socialnem statusu tamburaških članov. Terglavovi so bili otroci premožnega očeta, ki jim je lahko zagotovil inštrumente, oblačila in predvidevam da tudi ustrezno glasbeno izobrazbo. Orkester iz Galicije so sestavljali vaški otroci, katerih starši so bili kmetje. Vsi zato niso imeli novih inštrumentov, nekateri so igrali na inštrumente, ki so jih prejeli od svojih sorodnikov ali sosedov. Socialni status je vplival tudi na razlog za razpad skupin. Gališki orkester je razbila vojna, saj so morali mladi kmečki fantje v vojsko, med katero so mnogi izgubili svoje življenje. Terglavovih ni ustavila vojna, pač pa so se razšli, ko so si poiskali svoje življenjske sopotnike in zapustili domačo hišo.

Naslednje razlikovanje se kaže v glasbenem predznanju oziroma pogojih za glasbeno udejstvovanje, ki je bilo potrebno za članstvo v obeh orkestrih. Terglavovi se pred formacijo orkestra niso ukvarjali z glasbo. Čeprav so imeli posluh, nihče ni imel izkušenj z igranjem na kakšen inštrument. Gališki tamburaši so morali imeti najprej to srečo, da so prihajali iz glasbene družine oziroma vsaj iz družine, ki je cenila glasbo, saj drugače otroku ne bi kupili inštrumenta. Nato pa so morali imeti še dovolj dober smisel za glasbo, da so lahko igrali zgolj po posluhu (če upoštevamo pričevanje ge. Marije).

Morda bi veljalo posebej omeniti še priložnosti, ob katerih so tamburaši nastopali. Terglavovi so nastopali na vaških skupnostih in drugih, domnevno predvsem bolj svečanih priložnostih. Gališki tamburaši so, po drugi strani, nastopali na raznih vaških zabavah in veselicah, na porokah in drugih slavnih. Ker so bili vsi zelo mladi (stari okrog 14 let), so jih ljudje radi vabili, naj jim pridejo popestriti domača slavlja. Tako bi morda lahko zaključila, da je orkester

družine Terglav deloval kot današnji simfonični orkestri (Orkester Slovenske filharmonije ali Simfonični orkester RTV Slovenija), saj so imeli zagotovljeno finančno podporo, lahko bi rekla, da so imeli svojega stalnega sponzorja, medtem ko bi gališke tamburaše lahko primerjala s sodobnimi ljubiteljskimi glasbenimi skupinami, ki same skrbijo za svoj finančni položaj.

7 SKLEP

Tamburaštvo je oblika inštrumentalne glasbe, ki se je v Sloveniji pojavila pred dobrim stoletjem. Na območje Balkana so tamburice prinesli Turki, od tam pa so počasi dosegle tudi naše kraje. Sprva so tamburice predstavljale solističen inštrument, kmalu pa so se solisti začeli povezovati v skupine. Nekateri so svoje igranje prakticirali le ob posebnih priložnostih, drugi pa so ustanovili stalne zasedbe, ki so vrsto let izvajale tamburaško glasbo.

Na splošno je bilo stanje slovenske glasbe pred drugo svetovno vojno zelo dobro. Znani so različni pevski zbori, godbe in orkestri, ki so na svojih rednih in priložnostnih nastopih širili glasbo med ljudi. Pogosti so bili tudi 'neorganizirani' glasbeniki, tako imenovani ljudski godci, ki so potovali od vasi do vasi in razveseljevali slovensko kmečko prebivalstvo ali pa so bili znani vaški godci, ki so bili v svojem kraju obvezen del vsake zabave in vsakega slavlja. Mnogi, predvsem mladi fantje, so z godčevstvom svoji družini priskrbeli dodaten vir dohodka, ki je bil v času od začetka prve do konca druge svetovne vojne precej nizek. Prebivalce Spodnje Savinjske doline, doline zelenega zlata, je dodatno prizadela še huda kriza, ki je znižala ceno hmelja in s tem še dodatno znižala dohodke savinjskih družin. Mnogi so zato glasbo postavili na stranski tir. Vendar ne le zaradi finančnega stanja, prenekateri godci so padli v vojni ali pa so bili v času okupacije izseljeni. Druga svetovna vojna je tako pustila črn madež v zgodovini slovenske glasbene umetnosti, saj so po vojni zavračali vse, kar je bilo tradicionalnega ali je spominjalo na pretekli čas. Skladatelji so namenoma pisali povsem drugačne skladbe, saj so s tem skušali zgraditi nov, lepši čas. S tem so utonile v pozabo mnoge slovenske šege, običaji in navade ter z njimi zanimanje za slovensko ljudsko izročilo.

Toda sodobni čas se vse pogosteje obrača nazaj v preteklost. Stanje družbe, kot ga vidimo danes, je namreč posledica zgodovinskih premikov in dogodkov. Tako sem se tudi sama ozrla v preteklost, v tamburaško zgodovino Spodnje Savinjske doline. V njej sem s pomočjo treh

sogovornikov odkrila, da so tudi tu pred drugo svetovno vojno ljudje zelo dobro poznali tamburaško glasbo. Dva orkestra, eden družinski in drugi vaški, sta v letih pred drugo svetovno vojno nastopala ob različnih v domačem kraju. Čeprav sem uspela pridobiti informacije zgolj o dveh orkestrih, menim, da lahko na zastavljeno raziskovalno vprašanje upravičeno odgovorim pritrdilno. Ali so v času pred drugo svetovno vojno v Spodnji Savinjski dolini res obstajali tamburaški sestavi? Da, so, zato pripovedovanja o njih niso prav nič mitska. Prav zato žalosti dejstvo, da je o tej temi zapisanega zelo malo. Raziskavo, podobno tej, ki sem jo opravila v sklopu tega diplomskega dela, bi bilo vredno razširiti, poglobiti in tako zbrisati črno liso, ki v literaturi o slovenski tamburaški zgodovini leži nad Spodnjo Savinjsko dolino.

8 LITERATURA

- Adorno, W. Theodor. 1986. *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Barbo, Matjaž. 1994. *Slovenska glasbena zavest*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- 2001. *Pro musica viva: prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- 2004. *Obča muzikologija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo.
- Blaukopf, Kurt. 1993. *Glasba v družbenih spremembah: temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: Škuc: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Bogataj, Janez, Vito Hazler, Zvezda Delak Koželj, Marko Terseglav, Monika Kropelj, Mirko Ramovš in Nena Židov. 2005. *Nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije.
- Broughton, Simon. 1995. *World music: the Rough guide*. London: The Rough Guides.
- Cvetko, Igor. 1991. *Med godci in glasbili na slovenskem: razgledi*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.
- IGIZ. 2012. *Slovenska ljudska glasba*. Dostopno prek: <http://igiz-imis.cimrs.si/slo-ljudska/uvod%20slovenske%20ljudska%20glasbe.html> (20. julij 2012).
- JSKD. 2012. *Inštrumentalna glasba: 32. Državno srečanje tamburašev in mandolinistov Slovenije*. Dostopno prek: http://www.jskd.si/glasba/instrumentalna/prireditve_instrumentalna/drzavne/tamburasi_drzavno_12/razpis_tamburasi_12_drzavno.htm (20. julij 2012).
- Kogoj, Marij. 1988. O narodni pesmi. V *Umetnik in družba: slovenska glasbena misel po prvi svetovni vojni*, ur. Primož Kuret, 313–21. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Križanić, Dragutin in Simona Pirc. 2006. *Šola za tamburice i*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
- Križnar, Franc. 1992. *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

- Kumer, Zmaga. 1972. *Ljudska glasbila in godci*. Maribor: Obzorja.
- Lokar Lavrenčič, Vlasta in Hanzi Gabriel. 2005. *Po poteh tamburaštva na Koroškem*. Celovec: Krščanska kulturna zveza: Mohorjeva založba.
- Mikola, Marjeta. 1998. *Drobci iz preteklosti našega kraja: zbornik zgodovinskih raziskovalnih nalog OŠ Šempeter*. Šempeter v Savinjski dolini: Osnovna šola.
- Petrić, Ivo. 1961. Glasba - Razmišljanja ob I. Biennalu sodobne glasbe v Zagrebu. *Naša sodobnost* 9 (7): 658–61.
- Podpečan, Blaž. 2007. *Têdi ni blo tæk ko dôns*. Celje: Društvo Mohorjeva družba.
- Pražnikar, Irena. 1998. *Spominčice: življenjske pripovedi iz Spodnje Savinjske doline*. Žalec: Center za socialno delo Žalec.
- Robar, Igor. *Tamburaška dejavnost v Sloveniji*. Dostopno prek: <http://www.tambura.com.hr/No2/slovenija%20slo.html> (20. julij 2012).
- Rutar, Dušan. 2001. *Sociologija glasbe po Adornu*. Ljubljana: samozaložništvo.
- Slovenski glasbeni dnevi. 1988. *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*. Ljubljana: s. n.
- Ansambel Tonija Verderberja. 2012. *Tamburica*. Dostopno prek: <http://www.ansambel-tonija-verderberja.com/content/tamburica> (20. julij 2012).
- Videčnik, Aleksander. 1986. *Kmečko delavstvo v Gornji Savinjski dolini med prvo in drugo svetovno vojno*. Mozirje: Občinski sindikalni svet.
- 1991. *Iz roda v rod, Domači godci v Gornji Savinjski dolini*. Nazarje: Mercator, Zgornjesavinjska kmetijska zadruga.
- 2007. *Iz mojih zapisov*. Mozirje: Osrednja knjižnica.
- Vrabl, Tone. 2010. *Boleče zgodbe ljudi izgnanih med 2. svetovno vojno iz Savinjske doline*. Žalec: DIS, Območna organizacija.