

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Klemen Domjo

Kdo so ljudski godci danes?

Magistrsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Klemen Domjo

Mentor: izr. prof. dr. Gregor Tomc

Kdo so ljudski godci danes?

Magistrsko delo

Ljubljana, 2015

Kdo so ljudski godci danes?

Ljudsko godčevstvo je tako zavito v razne mite preteklosti, pristnosti, »ljudskosti«, da bi človek pomislil, da ta dejavnost skoraj ne obstaja več. S tematiko ljudskih godcev se je do sedaj najbolj ukvarjala etnomuzikologinja Zmaga Kumer in sodeč po njenih zapisih, bi dejavnost ljudskih godcev lahko kronološko umestili v obdobje do druge svetovne vojne. Od takrat pa vse do danes se je dojemanje in izvajanje ljudske glasbe tako spremenilo, da izraz »ljudski godec« ne more več zajemati različnih dojemanj le – tega. Ljudski godci so v takšni ali drugačni obliki prisotni tudi danes. Obstajajo godci, ki se strogo držijo starega izročila, obstajajo tudi takšni, ki staro izročilo priredijo na nov način in dodajajo elemente modernejših glasbenih usmeritev in navsezadnje obstajajo godci, ki igrajo to, kar ljudje danes želijo poslušati. V tej nalogi želim raziskati aktivno funkcijo ljudskega godca na Slovenskem, ki presega kakršnekoli žanrske delitve, ki zabava širok spekter ljudi in ne ožjega kroga poslušalcev. S to nalogo bi tudi želel razbiti mit »superiornosti« ljudske glasbe in mit manjvrednosti narodno zabavne glasbe, saj vsa glasba, ki je večini ljudem všeč, postane z leti ponarodela, ne glede na zvrst.

Ključne besede: ljudski godci, narodno zabavna glasba, etnomuzikologija, folklor, ponarodelost

Who are folk musicians today?

Folk musicianship is so connected with the myths of the past, the genuine and the folklore, that someone might think this activity is no longer in existence. Ethnomusicologist Zmaga Kumer was the main researcher of folk musicians in the past and according to her work, folk musicianship could be placed in a time frame up to the second world war. However, the understanding and performance of folk music has changed so much since then, that the expression »folk musician« cannot cover all the ramifications of this activity today. Folk musicians are still alive and well today in different forms. There are musicians, who strictly follow the old, traditional way of performing, then there are musicians, who transform the traditional, folk music adding modern arrangements, and ultimately there are musicians, who simply play what people like to hear. In this thesis I would like to explore the active function of a folk musician in Slovenia, that transcends genre barriers and entertains a wide range of people and not only a small group of devotees. With this thesis I would also like to break the myth of the superiority of folk music and the inferiority of »narodno zabavna« (folk – pop) music, because all music, that is accepted by the majority of people, becomes part of the public domain, regardless of the genre.

Keywords: folk musicians, folk – pop music, ethnomusicology, folklore, public domain

Kazalo

1	Uvod.....	6
2	Ljudski godci	8
2.1	Kdo so ljudski godci.....	8
2.2	Harmonika	12
2.3	Ljudski godci danes.....	16
2.4	Ljudsko godčevstvo »po pravilih«	25
3	Ljudska glasba	29
3.1	Kaj je ljudska glasba.....	29
3.2	Značilnosti ljudske glasbe	33
3.3	Zgodovina ljudske glasbe in folklor	35
3.4	Ples	41
3.5	Besedila ljudske glasbe.....	43
4	Narodno zabavna glasba	46
4.1	Kaj je narodno zabavna glasba	46
4.2	Nastanek narodno zabavne glasbe na Slovenskem	48
4.3	Kritike narodno zabavne glasbe	52
4.4	Raziskave o narodno zabavni glasbi.....	56
4.5	Zgodovinski kontekst nastanka narodno zabavne glasbe v Sloveniji	58
4.6	Besedila narodno zabavne glasbe	61
5	Sklep	64
6	Literatura.....	67
	Priloge	70
	Priloga A: Kdo je ljudski godec?.....	70
	Priloga B: Harmonika in vplivi narodno zabavne glasbe	78
	Priloga C: Srečanja ljudskih pevcev in godcev oz. ljudski godci na star način.....	81

Priloga Č: Ljudska, narodno zabavna glasba in znanstvena stroka.....	84
Priloga D: Folklor.....	88
Priloga E: Vprašalnik.....	90

1 Uvod

Ko pomislimo na ljudske godce, se največkrat pojavi asociacija na skupino glasbenikov, ki izvajajo ljudsko glasbo v ruralnem okolju, brez ozvočenja, na starinska glasbila. Ljudski godci so ravno tako izvor narodno zabavne glasbe, kot jo poznamo danes, hkrati pa tudi del folklore, turistične ponudbe raznih krajev po Sloveniji. Ljudsko godčevstvo je tako zavito v razne mite preteklosti, pristnosti, »ljudskosti«, da bi človek pomislil, da ta dejavnost skoraj ne obstaja več. Ampak če pogledamo samo funkcijo ljudskega godca, in sicer da igra »za druge in ne sebi v zabavo, na domačih in javnih prireditvah, ne prihaja sam, ampak je povabljen« (Kumer 1983, 152). To pa lahko navežemo na veliko število izvajalcev, ki še danes redno igrajo po diskotekah, na mestnih ali podeželskih veselicah, ki igrajo stare in nove uspešnice. Lahko bi rekli, da izvajajo tiste pesmi, ki so najbolj priljubljene med ljudmi, ali (morda bolj sporno) tiste, ki so »ponarodele«, to pa lahko po zvrsti danes obsega tako ljudsko glasbo kot narodno zabavno glasbo kot tudi tujo ali domačo popularno glasbo nasploh. Ljudski godci so v takšni ali drugačni obliki prisotni tudi danes. Obstajajo godci, ki se strogo držijo starega izročila. Pri tem sodelujejo tudi komisije, ki ocenjujejo kakršnokoli odstopanje od tradicije. Obstajajo tudi takšni, ki staro izročilo priredijo na nov način in dodajajo elemente modernejših glasbenih usmeritev; in navsezadnje obstajajo godci, ki igrajo to, kar ljudje danes želijo poslušati.

S tematiko ljudskih godcev se je do sedaj v glavnem ukvarjala etnomuzikologinja Zmaga Kumer in sodeč po njenih zapisih, bi dejavnost ljudskih godcev lahko kronološko umestili v obdobje do druge svetovne vojne. Od takrat pa vse do danes se je dojemanje in izvajanje ljudske glasbe tako spremenilo, da izraz »ljudski godec« ne more več zajemati različnih dojemanj le – tega. Pri raziskovanju tega vprašanja sem se zgledoval po delu etnomuzikologov na Glasbeno narodopisnem inštitutu, po delu etnologa Rajka Muršiča, ki je omenjal »uporabne muzikante« in Gregorja Tomca ter Ivana Sivca, ki sta analizirala slovensko glasbeno dogajanje po drugi svetovni vojni.

V tej nalogi želim raziskati aktivno funkcijo ljudskega godca, ki presega kakršnekoli žanrske delitve, ki zabava širok spekter ljudi in ne ožjega kroga poslušalcev. Paradoks godcev, ki se strogo držijo starinskega izročila in jim avtorica Mojca Kovačič pravi »odrski ljudski godci«, je namreč ta, da izvajajo pesmi, ki jih malo ljudi pozna, za ozek krog poslušalcev, a funkcija ljudskih godcev je ravno ta, da zabavajo čim več ljudi in igrajo pesmi, ki jih ljudje poznajo. Takšnih, novodobnih godcev (ki jih Mojca Kovačič poimenuje »sodobni amaterski godci«) pa stroka ne preučuje, ker se vztrajno ukvarja s preučevanjem preteklosti in daje premalo

poudarka na sedanjost. Zato bom analiziral razhajanja med tem, kako si ta problem predstavlja znanstvena stroka in kakšno je dejansko stanje med glasbeniki na terenu. To bom strnil v naslednje teze:

1. Odrski ljudski godci danes ne opravljajo več funkcije ljudskih godcev, saj ne zabavajo več širšega kroga poslušalcev.
2. Danes opravljajo funkcijo ljudskih godcev t.i. sodobni amaterski godci, ki igrajo na množičnih prireditvah.
3. Ljudski godci niso izumrli s prihodom narodno zabavne glasbe, ampak obstajajo še danes, samo v drugačni obliki.

V prvem delu naloge bom predstavil osnovne koncepte o ljudski in narodno zabavni glasbi, opirajoč se na literaturo raziskovalcev z Glasbeno narodopisnega inštituta, ki so se večinoma posluževali etnomuzikoloških raziskav. Zaradi pomanjkanja literature o novodobnih ljudskih godcih bom dodal tudi nekaj ugotovitev iz diplomskih nalog, ki so se ukvarjale s podobno tematiko. V drugem delu naloge pa bom preveril zastavljene teze preko pol – strukturiranih intervjujev, intervjuval bom ljudi iz znanstvene stroke in glasbenike na terenu, ki se neposredno soočajo s to problematiko. Vsi intervjuvanci bodo odgovarjali na ista vprašanja. Z izjavami intervjuvancev bom potrdil ali zavrgel zastavljene teze.

S to nalogo bi tudi želel razbiti mit »superiornosti« ljudske glasbe in mit manjvrednosti narodno zabavne glasbe, saj vsa glasba, ki je večini ljudem všeč, postane z leti ponarodela, ne glede na zvrst. In ravno sedanji ljudski godci so danes pokazatelj, kljub dobi interneta, katero glasbo večina ljudi najraje posluša. Moram še poudariti, da se bom v tej nalogi ukvarjal z ljudskimi godci na Slovenskem. Že omenjene delitve godcev glede na način izvedbe bi lahko morda apliciral tudi na druge države, ampak ker je že slovensko ozemlje kulturno in tradicijsko precej razvejano, se mi zdi smiselno, da se omejim na značilnosti slovenskega ljudskega godčevstva.

2 Ljudski godci

2.1 Kdo so ljudski godci

»Ljudski godec je tisti, ki nepoklicno in javno izvaja ljudske skladbe za glasbeno spremljavo pri plesu. Godec torej ni nekdo, ki igra v glavnem doma, za lastno zabavo, prav tako ni tisti, ki igra na preprosto glasbilo, npr. kot je rog iz lubja, in tudi ne izobraženi glasbenik, ki poklicno igra v različnih instrumentalnih sestavih. Ljudski godec v večini primerov ni glasbeno izobražen, zato ne pozna not in igra po posluhu« (Strajnar v Debevec 2003, 11). Kumer pa zaključuje, da »čeprav godec za svoje delo po navadi dobi plačilo, načeloma ne nastopa zaradi denarja, ampak predvsem iz veselja do glasbe« (Kumer v Debevec 2003, 11). Komavec dodaja, da je »slovensko ljudsko inštrumentalno glasbeno izročilo povezano predvsem s plesom in ne petjem, saj ljudski godec praviloma nikoli ne spremlja petja. Vzrok omenjenemu je ta, da so bili pevci ponosni na to, da znajo lepo peti, zato enostavno ni bilo potrebe, da bi jih kdor koli spremljal« (Komavec v Debevec 2003, 12). »Godec je v prvotnem pomenu besede tisti, ki igra na godalo, se pravi na strunsko glasbilo z lokom. Zdi se, da je bilo pri starih Slovanih godalo poglavitno glasbilo« (Kumer 1983, 153) in vsaj pred prihodom harmonike je bila godčevska dejavnost vezana na strunska glasbila, med drugim na violino ali oprekelj.

Godčevstvo nikoli ni bilo poklic, kvečjemu je prinašalo dodatni zaslužek in bilo je tudi odvisno od veselja do igranja, od tega, ali se je ta nadarjenost medgeneracijsko podedovala, ali pa je šlo le za občasno dejavnost, po sili razmer. Je pa bilo godčevstvo taka dejavnost, takšna ljubezen do glasbe, da so se godci vsemu odrekli, družini, tudi rednemu delu, da so počeli, kar so imeli najraje (Kumer 1978a, 366). Zato pa tudi niso bili dobrodošli v družinah, za zeta, ker so bili videni kot nezanesljivi, obstaja tudi nekaj ljudskih pesmi, ki govorijo o tem, da godci niso bili nikoli bogati in da so živeli v revščini, obenem pa tudi niso igrali zastonj (Kumer 1978a, 367). Podobno kot pri današnjih izvajalcih popularne glasbe, naj bo to narodno zabavna ali zabavna glasba, je tudi v starih časih pri ljudskih godcih veljalo, da je bil najboljši zaslužek za noveletne praznike (Kumer 1978a, 369). Godci so bili vedno zraven, pri kakršnemkoli druženju, poleg igranja pa so imeli vlogo komedijantov, ki so zbijali šale na svoj ali na tuj račun. Zaradi narave njihovega dela pa so tudi morebitne avtorske pesmi godcev šle v pozabo ali pa so se v spremenjeni obliki prenesle na druge godce. Sami niso poznali not, ravno tako pa se v 19. ali v zgodnjem 20. stoletju te glasbe v Sloveniji skoraj ni dalo posneti, oz. si je le (pre)malokdo to lahko privoščil. »Godci so večinoma postali iz

veselja do glasbe, ostali pa tudi zaradi zaslužka« (Tomažič 1991, 34), »znano je, da so bili godci na slovenskih tleh v preteklosti predvsem manjši kmetje, pa tudi izučeni obrtniki: čevljarji, krojači, peki, zidarji, mesarji, če ne štejemo še številnih beračev in odsluženih vojakov« (Tomažič 1991, 35). »V nekem smislu imamo godčevstvo lahko za obrt, za institucijo, ki se je vzdrževala kot nekaj samo po sebi umevnega in potrebnega. Plačilo za delo je bilo ob določenih priložnostih običajno in nujno: za igranje na plesih v gostilnah (...) za igranje na ženitovanjih, na žegnanjih, ob praznikih (...) (pa tudi) igranje ob kmečkih delih na domovih, na kolinah, ob pustnih obhodih, ob obhodih kolednikov, gasilcev (...) « (Tomažič 1991, 35). V obdobju pred drugo svetovno vojno so bili ljudski godci »zvečine vsaj do srede stoletja glasbeno popolnoma nepismeni. Kdor se je torej želel ukvarjati z glasbo, je moral imeti dober posluh, saj so se večinoma vseh pesmi naučili tako, da so jih nekajkrat slišali in po svoje ponovili« (Tomažič 1991, 38). »Uigranost je prineslo šele daljše sodelovanje, izbrušeno igranje pa jim je dalo pogosto nastopanje. Velikokrat so bile skupine izbrane na vrat na nos iz vseh vetrov. Šele tiste, ki so že nekaj časa nastopale skupaj, so postale bolj znane in je šel o njih glas o njihovi kvaliteti« (Tomažič 1991, 39). »Zaslužki (dobrih godcev) so bili veliki, seveda pa ne stalni (...) bili so ravno pravšnji za enkratne naložbe, na primer za nakup večjih kmečkih strojev, za kakšno njivo, komad živine. Največ so zaslužili tisti godci, ki so igrali na svatbah, pa tudi tisti, ki so ob nedeljah in na semanje dni stalno igrali po gostilnah« (Tomažič 1991, 40). Na plesih pa je bil godec dodatno plačan za glasbene želje. »Gostom je najbolj všeč, če si izmišljujejo vse mogoče pesmi, ki jih mora muzikant takoj zaigrati« (Tomažič 1991, 40). Nekateri ljudje so bili nevoščljivi do godcev, saj so dobili zastonj hrano in pijačo, tudi za domov. S popularnostjo harmonike pa si je »bilo težko zamišljati, da bi bil godec brez nje, četudi je igral še kakšen drug inštrument« (Tomažič 1991, 41). Godci so se pojavljali pri »končnih večjih delih« (Tomažič 1991, 31), »navadno so vsa skupna dela (ljudje) morali na nekakšen način proslaviti, kako drugače kot z godbo in plesom« (Tomažič 1991, 32). Godci so igrali v lokalnem okolišu, »ki so sami poznali teren in bili na tekočem, kdaj bodo rabili njihove usluge, takoj pripravljeni, in jih menda ni bilo treba vabiti. Redkokdaj so godli zastonj. Ponekod je plačal gospodar, ali pa je dal vsaj za jedačo in pijačo« (Tomažič 1991, 32).

Etnomuzikologinja Zmaga Kumer primerja godce s sodobnejšimi narodno zabavnimi ansambli, »v nasprotju z godci so člani ansamblov, vsaj tistih v mestih, poklicni godbeniki ali to postanejo, ko se z ansamblom uveljavijo. To ne pomeni, da so nujno šolani, pač pa, da jim

postane igranje v ansamblu služba, ki jih preživlja. Ustanovitelj ansambla je lahko ljudski godec, ki mu je bilo godčevstvo sprva stranski posel, potem pa se mu je popolnoma posvetil in se preselil v mesto. Tak primer je ansambel Lojzeta Slaka« (Kumer 1978a, 372).

»Definicija ljudskega godca je vzeta iz knjige Zmage Kumer in pride do nekega navzkrižja s tem, kaj se danes res dogaja. Ljudski godec je danes smatran pogosto kar vsak, ki igra na frajtonarico. Izraz ljudski godec, odvisno kako ga uporabljaš, v kakšnem kontekstu pišeš o tem. Po letu 1950 se je začela ljudska kultura zelo prepletati z množično, popularno kulturo in so se te meje zabrisale, in ne moremo več tako postavljati stvari, kot smo jih prej« (Kovačič 2015), pravi Mojca Kovačič z Glasbeno narodopisnega inštituta. Za Nino Volk, ki izvaja ljudsko glasbo na star način,

je najbližje ta razlaga, ki predstavlja ljudskega godca kot nekoga, ki je prenašalec godčevske tradicije iz preteklosti. Nekdo, ki igra tiste ljudske viže, ki so nastale vsaj sto let nazaj ali pa več, pred pojavom množičnih občil in narodno zabavne zvrsti. Pri tem je še pomembno, da se je tega naučil sam ali pa da je koga posnemal, da je temu dodal nekaj svojega v interpretacijo, da je tudi improvizator. Pomembno je, da javno nastopa, da je tudi po potrebi zabavljaj, recimo če igra za neko družbo, da pozna vsa ta obredja in šege, ki jih s svojo glasbo spremlja, da je v bistvu tudi kot nekakšen vodja protokola, dogodka (Volk 2015).

Ivan Sivec je napisal vrsto knjig na temo narodno zabavne glasbe,

ljudski godec igra vse tisto, kar je ljudem blizu, on je vedno bil v službi ljudstva, on je držal gor ohcet, pa vse druge šege in navade, je opravljal dobro vlogo pri ljudeh, je spodbujal k petju, veselju, dobre stvari. Je res, da je bil lahko tudi čisto nespoštovan, tudi slabo plačan, ali pa sploh ni bil plačan, za hrano je mogel delati, pa je domov otrokom nesel nekaj za jest, družbena vloga je bila zelo slaba, to vsi poudarjajo. To se je spremenilo sčasoma z zunanjo podobo, to so Avseniki spremenili (Sivec 2015).

Etnolog Rajko Muršič, »v to so se rekrutirali ljudje, ki so bodisi premalo zaslužili s tistim kar so lahko delali, da niso imeli kmetije, da so z obrtjo ki so jo opravljali zaslužili premalo, in so to kot dopolnilna dejavnost delali in to je še danes. Še danes večina glasbenikov, ki resno potem vzame glasbo, to dela zaradi obstranskega zaslužka, ki ni zanemarljiv« (Muršič 2015). Etnomuzikolog Dario Marušič: »To je godec, ki v glavnem igra ljudsko glasbo, v kontekstih, ki spadajo v ljudsko kulturo v ožjem, mogoče bolj tradicionalnem pomenu. Ljudski godec

zabava, v našem okolju je običajno igral za zabavo, pri nas je bil ljudski godec aktiven in običajno je on igral za ples. Zabava je nekako končni izziv« (Marušič 2015). Etnolog in nekdanji sodelavec JSKD Bojan Knific: »Mislim, da vsi ljudski godci, tudi tisti, ki jih razumemo po pretekli delitvi, igrajo ob ljudskih vižah tudi sodobno glasbo, narodno zabavno in drugo. Verjetno bolj v načinu igranja, v načinu funkcioniranja ta ljudskost pride do izraza« (Knific 2015). Glasbenik in izvajalec ljudske glasbe na star način Marino Kranjac dodaja: »Po vojni, takoj v začetku petdesetih let, pa tudi že prej seveda, so godci vpletali v svoj repertoar razne popevke, ki so jih slišali takrat večinoma na radiu, ali pa so jih prinašali recimo vojaki. Torej ljudski godci so igrali večinoma ljudske viže, so pa igrali tudi popevke, šlagerje, evergreene, danes pa sploh« (Kranjac 2015).

Ljudski godci so zmeraj bili zelo fleksibilni, bili so podvrženi okusu občinstva in so zmeraj vnašali neke novosti. Če gledamo godce odkar sploh imamo dokumentirane njihove viže, se pravi ali zapisane ali pa posnete na trak, so že igrali marsikaj. Recimo italijanske šlagerje pa tango, pa partizanske pa kasneje narodno zabavne. Samo je moral posvojiti vižo in jo zaigrati na svoj način, jo prilagoditi okusu občinstva, mislim, da je tu bistven ta kriterij, da nekaj vzameš, po svoje predelaš, daš pesmi nek svoj pečat (Volk 2015).

»Godec je hotel bit aktualen, igral je čim bolj sodobne viže, s tem da je pač včasih bil ta proces bolj počasen, drugačen, bolj lokalni, danes pa je drugače. Če bi ljudski godec imel dostop do radia pred stotimi leti, bi počel ravno tako kot danes. Če pa ti vidiš ansambel, ki točno posnema Avsenikovo zasedbo, mu bom rekla narodno zabavni ansambel, ne ljudsko godčevska zasedba. Čeprav je to težko opredeljevati ... « (Kovačič 2015).

Narodno zabavna glasba je izšla iz ljudske, a je šla svojo pot. Ustvarjena je bila za potrebe radia (...) in zaradi snemanja in predvajanja je morala biti vnaprej preiščena, naštudirana, aranžirana in namenjena širšemu krogu poslušalstva. Ljudski godci, ki so od nekdaj sledili smernicam, so v svoj repertoar redno vključevali nove skladbe, tudi narodno zabavne. Ljudski godci so bili večinoma samouki. Težko je bilo priti do inštrumentov in učenje je potekalo zgolj po posluhu, zato je uspelo samo dovolj vztrajnim in nadarjenim. Izvedbe so bile samonikle (...) skladbo so pri vsakem ponavljanju zaigrali nekoliko drugače, jo variirali, okraševali (Volk 2008, 49).

Če se osredotočimo na splošno definicijo ljudskega godca, vidimo da se tako nekoč kot danes njegova dejavnost ni veliko spremenila. Ni res, da so igrali samo ljudsko glasbo, igrali so tisto, kar je bilo ljudem tisti trenutek všeč in tako velja tudi danes. Ravno tako ni šlo za pretirano cenjeno oz. stabilno delo, kljub temu pa je bilo ljudem všeč, če je kdo zabaval ali s šalami ali z glasbo.

2.2 Harmonika

Julijan Strajnar omenja, da neko glasbilo postane ljudsko, ko »je del ljudskega življenja in sestavni del šeg in navad« (Strajnar v Debevec 2003, 10). Ravno tako Zmaga Kumer: »Ljudsko glasbilo postane lahko vsako glasbilo, če ljudski godci igrajo nanj melodije, ki spadajo v ljudsko glasbeno izročilo, oziroma če se uporablja v zvezi z ljudskim izročilom« (Kumer v Debevec 2003, 11). Friedrich Buschmann je izumil harmoniko leta 1821 in že od samega začetka so ljudski godci prevzeli to glasbilo, ker lahko igra hkrati ritem in melodijo, je praktično in tudi dovolj glasno, da lahko preglasi človeške glasove, kar je bilo priročno predvsem za zabave, poroke, veselice ...

Med godci je bila najbolj razširjena diatonična harmonika ali pogovorno »frajtonarica«: šele Lojze Slak jo je populariziral kot enakovredno klavirski harmoniki preko radijskega medija v drugi polovici šestdesetih let. Pred Slakom so vsi harmonikarji, ki so snemali v studiu, vključno s Slavkom Avsenikom, igrali na klavirsko harmoniko. Diatonično se je prej obravnavalo kot preveč amatersko, toda z uspešnicami ansambla Lojzeta Slaka se je tudi to spremenilo. »Harmonika je na svatbah in ob drugih večjih slovesnih priložnostih hitro prevzela vodilno vlogo – spremljala je plesalce na plesu, v novejšem času pa tudi pevce pri petju, medtem ko je bilo pred nastopom narodno zabavnih ansamblov za Slovence značilno petje brez glasbene spremljave. Avseniki so dali na prvem mestu veljavo klavirski harmoniki, tu je treba upoštevati vpliv avstrijskih popevk, igranih tudi na harmoniko« (Sivec 2002, 277).

Harmonika je bila na Slovenskem zelo revolucionaren inštrument, ker je spremenila tudi preference poslušalstva, zamenjala je gosli v skupinah ljudskih godcev (v kombinaciji z oprekljem ali klarinetom in basom), ravno tako pa tudi godbo na pihala (Kumer 1983, 92). Na harmoniko so igrali godci pretežno za ples, bodisi sami ali z drugimi glasbili. »Za spremljavo petja jo uporabljajo največ narodno zabavni ansambli. Po izročilu je godec spremljal petje le na svatbi in še tam zgolj nekatere pesmi ali pa če je hodil s koledniki oz. pevci« (Kumer 1983, 93).

Zlasti starejši godci igrajo na diatonično harmoniko, frajtonarico. Nanjo je mogoče igrati le durovske načine. Ko godec raztegne in stisne meh, se oglasi vsakokrat drug ton. Po tem se diatonična harmonika razlikuje od novejše kromatične, pri kateri se oglasi isti ton, naj meh raztegne ali stisne. Na kromatično harmoniko je mogoče igrati vse durovske in molovske načine. Po zadnji vojni so prišle pri nas na trg v večjem številu tudi klavirske kromatične harmonike, s tipkami namesto gumbov, vendar so naši godci (z malo izjemami) ostali pri svoji stari frajtonarici z gumbi, ki je drugod po svetu malo v rabi in torej nekakšna slovenska posebnost (Kumer 1972, 56 – 57).

»Harmonika je prvi instrument, ki je omogočil tudi rubato, si lahko spremljal pevca ali pa si instrumentalno zaigral na podoben način z rubatom, pa si en čas igral ritem, en čas pa melodijo« (Muršič 2015), pravi Rajko Muršič. »Harmonika je vžgala, ker je praktična, ker ima ritem in melodijo, je dvojni inštrument v bistvu, ti da večji razpon, več možnosti in tudi več pesmi lahko spremljaš, to je fantastična iznajdba. Samo žal na veliko škodo drugih ljudskih inštrumentov. Takrat se je revolucija naredila, to je tako kot z računalnikom, po tem izumu ne bo šel nihče več tipkat na tipkarski stroj« (Sivec 2015), pa dodaja Ivan Sivec. Danes je predvsem prisoten očitek, da se v glasbenih šolah vsi harmonikarji učijo igrati na isti, narodno zabavni način, medtem ko je bil čar starih ljudskih godcev ravno v tem, da je vsak igral po svoje. Pravi harmonikar in pevec Mitja Kodarin, »enkrat ko so se začeli ljudje učiti v glasbenih šolah, in se je note standardiziralo za harmoniko, od takrat je bilo tudi manj kreativnosti, zato ker ti je vse ponujeno, oziroma imaš toliko informacij, da v bistvu res lahko samo sprejemaš, tisoč slogov in načinov je danes. Medtem ko godec nekoč pa je bil prisiljen si nekako zapomnit melodijo, da je ni pozabil. In ker si je to zapomnil po svoje, je bil ta izraz edinstven, in ravno to je bilo zanimivo« (Kodarin 2015).

Narodno zabavno glasbo si je težko predstavljati brez harmonike, toda Miha Debevec, ki se profesionalno ukvarja z igranjem na harmoniko, pravi v lastni diplomski nalogi, da si želi razbiti ta mit pri nas, da je harmonika glasbilo, primerno le za eno zvrst glasbe. Pri tem omenja harmonikarja Zorana Lupinca, ki je izvajal med prvimi skladbe iz drugih glasbenih zvrsti. Glavna težava naj bi bila ravno v prilagoditvi standardnega notnega sistema na specifično uglašenos harmonik, pri tem pa naj bi bila najbolj »težavna« ravno diatonična. Zanimivo je tudi to, da se je diatonično harmoniko vse do leta 1975 poučevalo »po posluhu« zaradi pomanjkanja urejenega notnega zapisa (Debevec 2003, 44). Še danes pa se v standardnem notnem sistemu (po violinskem ključu) položaj not na črtovju ne ujema z višino

tona odigranega na harmoniki, ampak se ujema s položajem postavljanja prstov na harmoniki (Debevec 2003, 45). To pa zato, ker so diatonične harmonike še vedno proizvedene z različnimi uglasitvami (Debevec 2003, 45). Še najtežje je, če se mora harmonikar usklajevati z drugimi glasbili, saj je njemu vseeno, v kateri uglasitvi igra, ni pa to vseeno za druga melodična glasbila, ki ga spremljajo. Kasneje je Lupinc začel z drugačnim načinom poučevanja diatonične harmonike, in sicer s povezovanjem standardnega notnega sistema z višino tona, ki ga diatonična odigra, sicer pa Debevec dodaja, da tak način velja samo za eno uglasitev tega glasbila in ni primeren za vse vrste diatoničnih harmonik (Debevec 2003, 48). V primerjavi s klavirsko je namreč diatonična vezana na durovske melodije; molovske se da odigrati le, če proizvajalec teh harmonik doda določene tone po naročilu stranke. Z uvedbo teh tonov pa Debevec dokazuje, da se je diatonična harmonika osvobodila »omejenosti« narodno zabavnega repertoarja in s tem raznih stereotipov, da ne sodi na koncertne odre (Debevec 2003, 56).

Harmonikar Tadej Murkovič pravi, da se je »z narodno zabavno glasbo spremenil način izvedbe, prej je vsak igral na nek svoj način, če te stare muzikante poslušáš, takoj slišim kateri igra, ima vsak svoj način, zdaj pa vsi na isti način igrajo, vsi so kopija kopije, tako se je spremenilo« (Murkovič 2015). Dodaja Marino Kranjac: »Ljudski godec, ki se je naučil neko vižo od predhodnika, vpleta neke svoje vzorce, okraske, včasih tudi kakšne koščke melodije, da nekaj notri sebe, medtem ko pri ljudeh, ki se učijo pri teh učiteljih, največkrat na diatonično harmoniko, imajo vsi svoje tablature, sistem in vsi igrajo na isti način. In ustvarjanja ni nobenega. Lahko jih spraviš 50 harmonikarjev skupaj, bojo vsi igrali isto« (Kranjac 2015). Nina Volk, ki tudi piše za revijo Folkloristik, pri mladih harmonikarjih pogošča več izvirnosti, »nimajo več stika z živo tradicijo, zato slabo poznajo zakonitosti slovenske ljudske glasbe. Spremlja jih medijsko zelo podprta narodno zabavna glasba, mnogi tudi sami izhajajo iz te zvrsti (...) medtem ko se z ljudsko glasbo največkrat srečajo pri folklornih skupinah« (Volk 2008, 48). Ponavadi dobijo notni zapis iz knjige, toda »enoglasne melodije, ki jih najdemo v knjigah, so prečiščen zapis tistega, kar je godec zaigral ali plesalec zapel ali zažvižgal. Izpuščene so nekatere naključnosti, okrasni toni, prehodi, poudarki. Za interpretacijo pa je važnejše tisto, kar je med notami, kakor note same« (Volk 2008, 48). Zato meni, da s tega vidika je bolje godcem, ki ne poznajo not, ker se pesmi naučijo po posluhu in jim tako dajo svoj poustvarjalni pečat, »kar je ena od značilnosti ljudskega« (Volk 2008, 48). Po eni strani je težava v tem, da starih, preživelih ljudskih godcev skoraj ni več, hkrati pa

malokdo gre poslušat zgoščenke Radia Slovenija ali SAZU »z izvirnimi posnetki slovenske ljudske glasbe« (Volk 2008, 48). »Žal se pojem ljudskega preveč povezuje z neokretnim in »fouš« igranjem. Kakega godca so na terenu snemali, ko je bil ta že precej v letih (...) če je tak muzikant na posnetku (...) naredil napako ali igral preokorno, si tega ne bomo jemali za zgled. V resnici je bilo med ljudskimi godci zelo veliko spretnih (...) ljudi, ki so bili v svoji vitalni dobi gotovo imenitni interpreti« (Volk 2008, 49 – 50). »Ker naše izročilo dokaj dosledno ločuje vokalni del od inštrumentalnega, je harmonika spremljala petje le izjemoma. Izjeme so bile npr. spremljava določenih ohcetnih pesmi in koledovanja. Drugače je s kratkimi (po navadi hudomušnimi) besedili, ki so jih godci dodali plesnim vižam« (Volk 2008, 50). Volkova še doda, da je v letih 2007 in 2008 vodila dve godčevski delavnici na JSKD in da je bilo »v neuradnem delu folklornega tabora slišati premalo ljudske glasbe« (Volk 2008, 50).

Etnomuzikologinja Mira Omerzel – Terlep je našla izvor priljubljenosti narodno zabavne glasbe »v zgledovanju slovenskih ljudskih godcev pri čeških potujočih muzikantih, ki so potovali po deželah Avstro – Ogrske od 18. stoletja dalje. Raznašali so poleg čeških melodij (...) modo »pleh muzike« v slovenske vasi, trge in mesta. Kmetje oddaljenih kmetij so hodili na vaje pihalne godbe tudi po več ur daleč. Tu so se naučili igrati pihalnih in trobilnih instrumentov, od klarineta, roga, trobente, tube (...) in ta glasbila so pričeli vključevati tudi v svoje »domače sestave«, vezane na dom in sosesko. Modni okus, ki se je pričel spreminjati na vsem podeželju, je pomenil tudi odskočno desko pojavu narodno zabavne glasbe« (Omerzel – Terlep 1991, 20 – 21). Frajtonarica je »pomagala izrivati iz godčevske scenografije starejša (predvsem netemperirano uglašena) glasbila (od oprekla, trstenih orglic, žvegel, lajn, dud in citer)« (Omerzel – Terlep 1991, 21). Avtorica nadaljuje, da je s popularnostjo narodno zabavne glasbe frajtonarica šla v pozabo in da jo je nadomestila klavirska harmonika, kar pa iz Slakovega primera vemo, da ni ravno tako. »Mlajši godci se rajši oprimejo narodno zabavnih viž, ker se je teh lažje naučiti« in posledično »gredo v pozabo tudi stoletje ali dve stare melodije« (Omerzel – Terlep 1991, 21), to pa zaradi popularnosti narodno zabavne glasbe. »Končne meje ni moč postaviti, ker se oba stila« (pred in po »nastanku« narodno zabavne glasbe) »tudi mešata, zmaguje pa novo, še ne preverjeno, tudi vsiljeno« (Omerzel – Terlep 1991, 21).

Še danes »ob koncu kulturnih in drugih prireditev, ko sledita sproščeno vzdušje in kakšen prigrizek, se skoraj vedno on kozarcu vina zasliši še diatonična harmonika. Kot samostojno

glasbilo se harmonika pojavlja tudi ob spremljavi ohceti, ko gre ženin po nevesto; harmonika gre s svati do občine in cerkve in jih spremlja do gostilne« (Komavec 2002, 122 – 123). Sicer pa tudi v slovenski Istri, pravijo lokalni ljudski godci, se ni pelo ob spremljavi harmonike vse do prihoda narodno zabavne glasbe, ki je preko medijev, najprej radia in potem televizije, prispela v vsako vas (Komavec 2002, 125). Zanimivo je, da so Avseniki takoj postali priljubljeni tudi na tem delu Slovenije in da so Beneški fantje (kljub temu, da so začeli delovati kakšno leto pred Avseniki) postali popularni šele po uspehu Avsenikov. Avgust Stanko, ki je igral harmoniko na radiu Ljubljana že od leta 1930, pa v slovenski Istri ni bil znan. Do prihoda Avsenikov se je na harmoniko v slovenski Istri igralo predvsem italijanske pesmi (Komavec 2002, 127). »Slak po mnenju nekaterih domačinov ni bil toliko poslušan kot Avseniki in Beneški fantje, vendar se izvaja veliko njegovih pesmi, seveda tudi zato, ker je (...) najlažji za igranje diatonične harmonike« (Komavec 2002, 129).

2.3 Ljudski godci danes

Mojca Kovačič pravi, da so opisi ljudskih godcev Zmage Kumer postavljeni v »družbeni prostor in kulturno okolje podeželja pred 2. svetovno vojno« (Kovačič 2014b, 13) in ravno tako »pri opisih godčevstva in godcev se opira tudi na starejše rokopisne in tiskane vire, topografske ankete iz 19. stoletja, slikovne vire, vprašalnice, ki jih je med zbiralno akcijo pridobil Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi z napevi, vprašalnice, ki jih je GNI objavil v letih 1959, 1960 in 1961 v Glasniku Slovenskega etnografskega društva (...) in gradivo, pridobljeno med tekočim terenskim delom« (Kovačič 2014b, 13). Teza Kovačičeve je, da ljudski godci sicer v nekoliko drugačni obliki obstajajo še danes, ne nujno vezani na podeželje in harmoniko, ampak glede na funkcijo ki jo opravljajo, igrajo »za druge in ne sebi v zabavo« (Kumer 1983, 152). Ravno tako godcu »igranje ni poklic, marveč stranski opravke, ni šolan glasbenik, toda lahko mojstrsko obvlada svoje glasbilo. Čeprav dobi za svoje igranje plačilo, ne nastopa prvenstveno zaradi denarja, glavni nagib mu je veselje do glasbe« (Kumer 1983, 152). Kovačičeva loči tri vrste ljudskih godcev v današnjem času, in sicer »odrskega ljudskega godca«, »sodobnega ljudskega godca« in »sodobnega amaterskega godca«.

T.i. odrski ljudski godec je »povezan predvsem z družbenimi in ekonomskimi spremembami po 2. svetovni vojni, ko je

»spontano ljudsko petje« (ali godenje) v »spontanih situacijah« prešlo v organizirane nastope s sporedom ljudskih pesmi« godčevskih viž ali ljudskih plesov. V tej obliki je

prišla ljudska glasba tudi v okvir ljubiteljske kulture in kot tako jo usmerjajo kulturnopolitične ustanove, kakršna je današnji Javni sklad za kulturne dejavnosti Republike Slovenije (v nadaljevanju JSKD). Osrednje odrske prireditve JSKD, v okviru katerih se godci predstavljajo, se imenujejo »Srečanja ljudskih pevcev in godcev« ali »Srečanja pevcev ljudskih pesmi in godcev ljudskih viž« (Kovačič 2014b, 13 – 14).

»Idealne značilnosti odrskega ljudskega godca so, da igra starejše godčevske viže, na star način (mišljen predvsem kot način igranja nešolanih godcev pred nastopom popularnosti in vplivi narodno zabavnega sloga) in po možnosti na glasbilo starejše letnice, ki ta način igranja tudi omogoča« (Šivic, Kumer v Kovačič 2014b, 14). »Pri tem pa je repertoar, ki ga igrajo, danes mogoče igrati skoraj le še na odrskih nastopih folklornih skupin ali srečanjih pevcev ljudskih pesmi in godcev ljudskih viž« (Kovačič 2014b, 14). Če so na začetku 20. stoletja ljudje plesali na glasbo, ki so jo izvajali ljudski godci, danes na isti način tako več ne gre.

Danes je igranje ljudske glasbe postala glasbena zvrst, to je nekakšna niša v bistvu, če gledaš na vso glasbo. Nekoč v severni Istri, so bili vedno violina in bajs glavni instrumenti, danes pa boš težko spravil ljudi k plesu, če ni harmonike blizu. Odrski ljudski godci, to je nova vloga, to je prav tak fenomen ki v preteklosti ni obstajal. Ker ni obstajalo publike za to, recimo danes ti igraš za ples (na star način) zato, da nekdo sedi in posluša. Nekoč pa si igral za ples zato, da so ljudje plesali. Moraš upoštevati, da današnji odrski ljudski godci niso nadaljevanje godčevstva, ki je obstajalo v preteklosti. Večinoma so to danes mlajši, urbani ljudje, ki jim je to všeč in je neke vrste moda, kot folk revival v sedemdesetih ali pa etno, world music ki je nastal v devetdesetih. Nekoč je bil manjši svet teh stvari, ki si jih lahko slišal v življenju. Saj danes je lepo igrati po starem, ampak nekoč niso imeli prilike slišati druge glasbe. Vprašanje je, če bi takrat slišali še kaj drugega, če ne bi tudi igrali še kaj različnega (Marušič 2015).

»Ljudski godec na star način danes nima ne vem kako široke publike, ker so toliko prevladali ti elektrificirani ansambli z narodno zabavno, s pop glasbo, da v bistvu sploh jih več ne kličejo. Ljudski godci po navadi igrajo iz svojega veselja, na kakšnih internih zabavah, na rojstnih dnevih, na prireditvah Javnega sklada za izvajalce ljudskih viž« (Kranjac 2015). »Ljudski godci ne bodo mogli z ljudsko glasbo iti na neko godovanje, pa tam igrati, ker ljudje tudi ne bojo mogli plesati, to niso več polke pa valčki, to so lahko manfrine, mazurke, zibenšriti, štajeriši in ti plesi so tudi izumrli. In dejansko ljudje tudi ne poznajo več te glasbe

pa mora bit godec malo širši, če hoče še preživet« (Kovačič 2015). »Če bi tak nekdanji ljudski godec prišel na delo, če ne bi znal tudi zdajšnje zabavne glasbe igrat, v bistvu ne bi opravljal več svoje funkcije. Jaz mislim, da se je to preveč zamejilo, in da se med sabo to premalo presnavlja eno z drugim. Tega razumevanja medsebojnega v bistvu ni, ga je premalo, ker ti muzikanti so potem že malo ljubosumni en na drugega, preprosto narodno zabavni muzikanti povozijo vse te godce in je konec« (Sivec 2015). »Igramo ob vseh prilikah, tudi prav tistih tipičnih godčevskih, čeprav mi nimamo te vloge zabavljačev. Imamo krog poslušalcev, ki mogoče imajo malce drugačen pogled na glasbo. Ne pridemo nekam, da nam rečejo, ne vem, zaigrajte mi zdaj »Ružo crveno«, to se še ni zgodilo. Včasih si kdo sicer zaželi kakšno Slakovo ali pa Avsenikovo vižo, to lahko tudi izpolnimo, če gre za kakšne tiste prve, predvsem tiste instrumentalne« (Volk 2015).

Podobno funkcijo imajo tudi t.i. sodobni ljudski godci, ki »igrajo na pozabljena ljudska glasbila (npr. trstenke, dude, oprekelj idr.), izvajajo repertoar, ki je sicer del pretekle godčevske tradicije, vendar v aranžirani obliki, navadno z izmenjavo pétega in inštrumentalnega dela, ter na način, ki najbolj ustreza kultivirani obliki urbanega glasbenega izraza« (Kovačič 2014b, 14). Hkrati pa je politika tovrstnih godcev »glasbeno poustvarjanje omejila in promovirala kot odrsko prezentacijo prezrte dediščine, brez improvizacij in vzajemne komunikacije oziroma dejavne udeležbe nepoklicnih izvajalcev« (Kovačič 2014b, 14). Ljudska glasba je ponovno prišla v ospredje v obdobju osamosvojitve slovenske države in v krajšem obdobju pred osamosvojitvijo z nastankom skupin, ki so z izvirnimi glasbili po izvornem izročilu izvajale ljudsko glasbo. Danes, pravi Sanatova, soobstajajo tovrstni izvajalci, ki se bolj ali manj strogo držijo izvirnega izročila (skupina Vruja) ter tisti, ki uporabljajo zvoke ali glasbila ljudske glasbe za ustvarjanje avtorske, zabavne glasbe (Vlado Kreslin, Rudi Bučar...). Pri tem je pomembno omeniti kulturno društvo Folk Slovenija, ki predstavlja »združenje ljudi, ki se ukvarjajo s preučevanjem, izvajanjem, poučevanjem in/ali populariziranjem ljudske glasbe v širšem slovenskem kulturnem prostoru« (Pettan v Sanatova 2005, 21). Skratka, gre za aktivno angažiranost z ljudsko glasbo v Sloveniji, za ljudi, ki izhajajo z Glasbeno narodopisnega inštituta, iz folklornih skupin, ki so del raziskav zapuščine ljudske glasbe v Sloveniji in zamejstvu. Gre pa seveda za raziskovanje »starih«, »pozabljenih« ljudskih pesmi, zato morda tudi takšna pozornost s strani stroke, da se s tem ukvarja. »Jaz se zavzemam za to, da ljudsko glasbo posodobimo, z aranžmajem, tekst in melodija morajo biti prepoznavni, ker drugače bojo šle naše stvari v pozabo, naša generacija

mora to sprejeti, in potem nesti naprej in prepevat kjerkoli, na zabavah. Pri poustvarjanju si moraš še vedno dati vedeti, da je to skladba, ki prihaja iz nekega okolja, ki ima takšno melodijo in tekst. Potem šele pride to, kako nekaj vidiš kot aranžer, kot poustvarjalec, kako ti slišiš, kaj bi rad dodal« (Bučar 2015), pravi kantavtor Rudi Bučar.

(Pevka) Bogdana Herman poje neko pesem na en način, kdo drug pa jo poje na drug način, isto pesem. To je tisto, kar je avtorsko. Hkrati daš spoštovanje tradiciji, uporabiš pesmi gradiva, ki jih imaš na tak ali drugačen način napisane, pa ji daš novo življenje z lastno interpretacijo. To ni avtentična ljudska glasba, to je poustvarjena ljudska glasba. Glasba živi samo, če se spreminja, če jo nadgrajuješ, če dodajaš, odvzemaš, in ti moraš dati temu življenje, ko vzameš ta zapis. To pa lahko narediš samo tako, da ne slediš temu, kot je zapisano. In v tem smislu je Katalena tako genialna, zato ker oni vzamejo izhodišče, neko ljudsko pesem, ampak je ta obdelana na popolnoma drugačen, nov način in tako jo dejansko pesem oživi. To je pa tisti paradoks, ker če hočeš bit zvest tradiciji, moraš tisto, kar je zapisano, nadgradit z življenjem ter spremenit (Muršič 2015).

Danes t.i. poustvarjalci ljudske glasbe dodajajo nekim ljudskim motivom, glasbi čisto druge ritmične vzorce, vse od balkanskih pa do afriških, vse kar jim pride na pamet. Tako se potem bistvo ljudske glasbe izgubi. Recimo če je neko petje, dvoglasje, značilno za tisto pesem, da bi se potem to upoštevalo, da bi to prišlo do izraza in da se tega ne povozi. In to se dostikrat dogaja. Če se že predeluje slovensko ljudsko glasbo, naj se dodaja elemente drugih ljudskih glasb, rajši to, kot pa vse čisto spremenit s čisto drugimi glasbenimi zvrstmi, ki potem nimajo veze z ljudsko prakso. Dogaja pa se tudi to, da glasbeniki, ki so pred leti gledali zviška na to ljudsko glasbo, danes pa rečejo, dajmo še mi, ki tu je denar. Saj pri teh, ki so bolj znani, je ena pozitivna plat v tem, da se popularizira ljudsko glasbo (Kranjac 2015).

Obdobja »pristnega« ljudskega godčevstva je bilo konec po drugi svetovni vojni, s prihodom narodno zabavne glasbe in njene popularnosti. Ker je bila po drugi svetovni vojni radijska politika takšna, da se ni dovolilo predvajati ljudskih pesmi, ki so omenjale cerkvene običaje (Sivec 2002, 285), se je zato raje predvajalo narodno zabavno glasbo. Posledično so tudi ljudski godci začeli igrati narodno zabavne uspešnice z radia (Sanatova 2005, 18). Ravno tako pa so tudi ljudske pesmi sčasoma dobile narodno zabavno preobleko, kar pa je problematično

pri enačenju dveh zvrsti glasbe, ki sta si le navidezno podobni. Toda z nastankom narodno zabavnih ansamblov ni bilo konec ljudskega godčevstva. Funkcija aktivnega ljudskega godčevstva se je obdržala vse do danes, Kovačičeva pravi, da se novi

godci namreč razlikujejo od starih v tem, da so (nekateri) spremenili načine glasbenega prenosa (npr. učenje prek zgoščenk, radia, videoposnetkov), posodobili inštrumentalne sestave ter prilagodili spored repertoar potrebam sodobnega glasbenega okusa, torej tistim, ki glasbo sprejemajo, poslušajo in/ali ob njej plešejo. V tej prilagoditvi, gledano z vidika glasbenega procesa, ni ničesar novega, saj so tudi stari godci glasbila oziroma glasbene sestave nenehno posodabljali in se spored novih viž učili iz dosegljivih medijev (Kovačič 2014b, 15).

Že Zmaga Kumer je omenjala, da se na podeželju pojavljajo godčevske skupine, ki se zgledujejo po »mestnih«, torej narodno zabavnih. Te skupine »nastajajo skladno s potrebami tržišča. Mladi fantje, ki sestavljajo skupino, so zelo redko glasbeno šolani. Not ne poznajo in je način njihovega dela zelo podoben delu godcev pred sto in več leti, čeprav se ukvarjajo (a ne vsi) s popolnoma drugačno glasbeno tehniko« (Tomažič 1991, 43). » »Stari« in »novi« godci imajo razdeljeno območje delovanja, vsak naj bi imel tudi svojo publiko. Starši so večinoma ponosni na fante, ki igrajo na žegnanjih, na plesih in ženitovanjih, četudi drugačno in novo glasbo« (Tomažič 1991, 43 – 44). »Po Prlekiji so še vedno navajeni, da jim za ohcet »po ta starem« igrajo skupine godcev, kjer ni (...) modernih inštrumentov. Predvsem pa so navajeni, da jim glavni godec vodi zabavo, zbija šale. Starejše skupine godcev so bile večinoma anonimne in so jih poznali po imenih glavnega v skupini, ali po kraju, od koder je bila večina. Za mlajše pa so značilna (...) zvoneča imena, izbrana so bila za to, da bi že vnaprej vzbudila zanimanje poslušalstva« (Tomažič 1991, 44 – 45).

Po besedah gostilničarja, kjer so zamenjali že veliko skupin, so (mlajši) fantje mnogo bolj disciplinirani in bolj profesionalni od starih godcev. Pijejo manj in se tudi bolj držijo dogovorov. V to gostilno hodi čez teden harmonikar iz vasi, ki zaigra, če ga le kdo zaprosi. Ne igra več za denar, ampak za veselje in za pijačo (...) (Nasplošno) naj je bil godec še tako dober, pa se ga je zraven preveč nacedil, je prav kmalu zgubil naročila (...) njegov ugled je bil podoben ugledu potujočega godca – berača ali odsluženega vojaka (Tomažič 1991, 45).

»Nič ne kaže, da bi godčevstvo na podeželju zamrlo. Šeg, ki jih spremlja glasba, ne zmanjkuje, potrebujejo godca na plesu za osmi marec, na upokojenskih izletih, borčevskih srečanjih ali v avtobusih romarjev, ki se vozijo na svete kraje« (Tomažič 1991, 47).

Sodeč po Muršiču, »muzikanti ali posodobljeni godci igrajo »uporabno muziko« (Muršič 2000, 162), bodisi za plačilo ali ne, v ansamblih ali samostojno, nastopajo javno ali »ob posameznih priložnostih za zaprte družbe« (Muršič 2000, 142), »so tako samouki ali pa so se inštrumenta priučili na neformalni izobraževalni način (npr. privatno poučevanje inštrumenta). Godejo na veselicah in gostijah, za rojstne dneve, ob pustu, državnih, cerkvenih in ostalih praznikih ter v družinskem krogu. Mnogi izmed njih popolnoma ustrezajo podobi, ki jo posredujejo pretekle folkloristične opredelitve ljudskega godca, prav tako pa ti godci predstavljajo velik delež (neprofesionalno) glasbeno aktivnega prebivalstva v Sloveniji« (Kovačič 2014b, 15). »Gostije so se ob koncu petdesetih let in na začetku šestdesetih let še izvajale po starih navadah, kar pomeni, da se je obredje začelo v petek in se tu in tam končalo celo v torek« (Muršič 2000, 162). »Ljudje se vedno bolj družijo znotraj družinskega kroga ali se dobivajo na turističnih kmetijah. Kadar se ob kakršnikoli priložnosti dobijo na kakšnem kmečkem turizmu, si s seboj pripeljejo še muzikanta ali dva in seveda sproščeno veseljačijo« (Muršič 2000, 162). Pri godcih oziroma muzikantih »pogosto je dovolj, da melodijo slišijo samo enkrat, potem pa skladbo obdelajo po svojih močeh. Za muzikante je bistveno to, da ljudje sprejmejo, kar jim igrajo. Takšen uporabni muzikant mora znati zaigrati vse, kar ljudje hočejo. (Muzikant) Branko Farasin skoraj ne pomni, da bi bil dobil kakšno naročilo publike, ki ga ne bi bil mogel uresničiti, saj se njegov repertoar v največji meri pokriva z željami oz. preferenčnim repertoarjem poslušalstva« (Muršič 2000, 162 – 163). Če pa se že zgodi, da mora zaigrati kakšno pesem, ki je ne pozna, »na kraju samem »zimprovizira« komad na podlagi zapete melodije« (Muršič 2000, 163). Takšen godec

vedno mora iti v korak s časom. Najprej so se godci prilagajali novim časom z zamenjavo inštrumentov, potem so začeli uporabljati tudi električna in elektronska glasbila, danes pa ni prav nič nenavadno, če uporabljajo tudi računalnik. Branko Farasin ga (...) uporablja predvsem takrat, kadar igra sam. Pripravljeno spremljavo na disketah uporablja predvsem pri zabavni muziki. Vso narodno muziko pa še vedno igrajo kompletno v živo. V danih okoliščinah muzikanti vedno najprej malo preizkusijo publiko, da ugotovijo, kaj je tisto, kar jim najbolj ustreza. Ko sem hotel pripraviti spisek oz. repertoar pesmi, ki jih obvlada tratenski muzikant Branko Farasin, sem ugotovil, da

bi bil spisek veliko predolg, kajti posameznih enot bi bilo krepko prek tisoč (Muršič 2000, 163 – 164).

Etnologinja Maša Komavec »današnjega godca« ali »občasnega muzikanta« »opiše kot (večinoma) moškega, ki igra na kupljeno glasbilo, največkrat sam, včasih tudi v sestavu, za ples, na veselicah, ohceti in drugod igra za občasn zaslužek, pozna veliko število viž, spored repertoar posodablja in prilagaja tudi mlajšim poslušalcem, viže prenaša in prilagaja, najboljši godci pa so poznani tudi zunaj domačega okolja« (Komavec v Kovačič 2014b, 15). Preigravajo pa tako ljudske, narodno zabavne kot tudi druge zabavne pesmi. Takemu glasbenemu izvajalcu Kovačičeva pravi »sodobni amaterski godec« (Kovačič 2014b, 18). Tudi v preteklosti je »ljudski godec v skladu s potrebami in s stiki z novo glasbo svoj spored repertoar vedno tudi posodabljal, kar velja tudi za sodobnega amaterskega godca, pri katerem je to še izraziteje. Posodabljanje repertoarja je zahteva uporabnikov glasbe (občinstva, poslušalcev, plesalcev) in jo bolj kot nekoč omogočajo dostopnost nove glasbe na medijih in novi načini glasbenega prenosa« (Kovačič 2014b, 18). »Očitna razlika pa je, da se je repertoar ljudskih godcev v preteklosti zaradi načinov prenosa glasbenega znanja posodabljal manj in počasneje, prihajalo pa je tudi do večje variantnosti. Medtem ko je avtorstvo posameznih skladb danes bolj v zavesti godcev in širše javnosti, je šlo v preteklosti hitreje v pozabo« (Kovačič 2014b, 18).

Po mnenju različnih sogovornikov so današnji terasni bendi vsaj po funkciji podobni nekdanjim ljudskim godcem. »Ja funkcija je ista, ljudje plešejo in se zabavajo in tako je bilo tudi prej. Zdaj pustimo, kakšna je glasba, pustimo, kaj se pleše, da so to izredno močna ozvočenja in tako naprej, funkcija je pa ista. Saj dostikrat igrajo tudi ljudske, ponarodele viže, pesmi, seveda z drugimi inštrumenti, malo drugače predelano« (Kranjac 2015). »Po funkciji ja, in tudi kdaj imajo v svojem repertoarju čisto ljudske pesmi, vsako leto je v Beltincih folklorni festival, pa zvečer igra ansambel, igrajo vse živo, pop, narodno zabavno, in zanimivo je, kako v to tudi vključijo tiste lokalne ples, šamarjanko, tkalčko, to ljudje znajo še vedno plesat. In to se mi zdi tako vse pristno in prilagojeno današnjim razmeram, da lahko bi šteli tudi te ansamble zraven« (Volk 2015).

Do določene mere, pri terasnih bendih je treba vedet, da eno so svatbe, na katerih moraš zabavat ljudi, moraš naredit zadevo kompaktno, mobilizirat tako rekoč. Ampak to je zasebno – javno na nek način. Potem imaš gasilske veselice oz. prireditve lokalnih

skupnosti, kjer ravno tako moraš čim širše občinstvo pritegnit. Potem imamo pa komercialne različne variante prireditev, tam pa je specifična publika. Terasni bendi morajo poleg tega, da zadostijo potrebam lokalnega občinstva, zadostiti še naključnemu občinstvu, ki pride zraven, zato morajo imeti še širši repertoar. V tem smislu so terasni bendi zelo podobni ljudskim godcem. Ker morajo biti res dobri v tem, kar delajo, morajo zaigrati tako, da bodo ljudje zadovoljni in to je bistveno (Muršič 2015).

Na začetku smo prav gledali, da je komad plesen, se pravi, da smo se morali držati nekega takta za ciljno publiko, da pleše. Saj pride kdaj kdo z glasbeno željo, če pesem znamo, ustrezemo, če ne, pač ne. Sicer pa se itak moraš tudi prilagajat, ne moreš priti na neko zabavo in da ne boš zaigral, če te bo kdo vprašal, pesmi »Večeras je naša fešta«, kar je normalno. Ampak da bom pa igral te nove hite, »Šampanjac«, to pa tudi prav ne. Danes bi recimo morali igrati te bosanske komade in potem bi bili kot Mambo Kings. Potem bi izgubili ravno to, po čemer se razlikujemo od drugih skupin (Kodarin 2015).

Harmonikar Tadej Murkovič ima podobno funkcijo, kot so jo nekoč imeli ljudski godci, predvsem ko nastopa sam s harmoniko in se udeležuje podobnih dogodkov, kot so se stari ljudski godci nekoč.

Na takih manjših domačih porokah igram, na take velike so že v preteklosti redko ljudski godci hodili. Pa me vabijo na trgatev ali pa na god, pa na koline, sem že igral, ko so konja klali ali kobilo, pa na ličkanju ... repertoar se spreminja, kakršna je pač družba, na trgatvah so najbolj za pet vinske, pa za ples, na primer »Ti ti Rožica«, kakor kdo kaj reče. Pa na srečanja upokojencev grem, pa radi pojejo zraven. Ponavadi igram Slakove, Avsenikove pa od Franca Miheliča, pa kakšne ljudske tudi zaigram. Včasih še moj stric igra na bariton, včasih kolegi, če je kakšen abraham, tam igramo take bolj zabavne pesmi, to gremo bolj tja, ko ljudje niso za neke hrvaške pesmi in podobno. Društvo upokojencev organizira srečanja za svoje člane, prejšnjič smo igrali za materinski dan, pa za Martinovo, pa Dan mladosti, pa ob božiču pa ob novem letu, tam so večinoma narodno zabavne, Slakove pesmi. Največ pa pojejo ljudske pesmi, ko je zraven harmonika, recimo »En hribček bom kupil«, to imajo zelo v čislih (Murkovič 2015).

Najbolj je zanimivo pri teh izjavah, da si vsak predstavlja po svoje, kaj je terasni bend in kaj je ljudski godec. Vsi se strinjajo, da je podobna funkcija starih ljudskih godcev in npr. terasnih bendov. Po drugi strani pa izraža to razcepljenost razumevanja, kaj ljudski godec dejansko je. Lahko je nekdo s harmoniko, lahko je elektrificirana skupina s klaviaturami, lahko je terasni bend, »šagra« bend, lahko je narodno zabavni ansambel, Nina Volk omenja celo izvajalce na folklornem festivalu. Skratka, ravno tu se vidi, kdo je vse lahko danes ljudski godec in kako je hkrati bolj pestra izbira glasbenih zasedb kot nekoč.

Treba je še omeniti, da v osemdesetih letih in v začetku devetdesetih se je tudi na Slovenskem kombiniralo novodobne plesne ritme s harmoniko s strani izvajalcev, kot so Agropop, Brendi in kasneje tudi Čuki. Na začetku 21. stoletja pa se je »začelo ustanavljati veliko skupin, katerih osnovna glasba je bila narodno zabavna, začinjena s techno, dance in disco ritmi« (Eterović 2008, 35), npr. Atomik Harmonik, Turbo Angels, Skater, Boštjan Konečnik itd. V tem obdobju so kot odziv na popularnost te glasbe izhajale kompilacije »remiksov narodno zabavnih evergreenov in pesmi zabavne glasbe« (Eterović 2008, 70), idejni vodja pa je bil Dean Windisch. »Tega projekta pa sva se lotila, ker sva ponosna Slovenca (...) ozrite se samo po koncertnih plakatih v slovenskih mestih: nepojmljivo se mi zdi, da je pri nas postal glavni trend srbski turbofolk. Včasih se mi zdi, da mladina posluša samo še to in da postajajo »narodnjaki« v Ljubljani, Mariboru, Celju, Kopru in še kje, glasba za množice« (Windisch v Eterović 2008, 70).

Glavna razlika med odrskimi ljudskimi godci in sodobnimi amaterskimi godci je predvsem v repertoarju in v zabavljaški funkciji godca samega. Drugi se prilagajajo publiki, za katero igrajo, smisel prvih pa je, da ohranjajo pri življenju pozabljene načine muziciranja, ki so morda nekoč imele zabavno funkcijo, danes pa načeloma ne več. Zato imajo prvi predvsem muzejsko funkcijo (in so zaradi tega morda s strani stroke tudi bolj cenjeni), drugi pa se aktivno ukvarjajo s tem, da se ljudje čim bolj zabavajo, na kakršnokoli glasbo že.

2.4 Ljudsko godčevstvo »po pravilih«

Mojca Kovačič poudarja, da »zaradi brisanja meja med umetno, množično, popularno in ljudsko glasbo ter izginjanja nekaterih prvin pretekle podobe ljudske glasbe sta znanost in stroka pogosto spregledali pomen vključevanja novih, sodobnih in aktualnih pojavov v svoje polje raziskovanja« (Kovačič 2014c, 24). Pravi, da je težava tudi v splošnem izobraževalnem sistemu, ki opisuje ljudsko glasbeno kulturo kot »nekaj preteklega, oddaljenega in je zaradi tega učencem (in tudi učiteljem) pogosto neprivlačna. Ljudska glasba je pogosto vpeta v obšolske dejavnosti, kot so npr. ples v folklorni skupini, kjer v obliki »predstavitve nekdanje tradicije« še bolj krepí to podobo« (Kovačič 2014c, 25). »Glasbena estetika večine se je oddaljila od pretekle podobe ljudske glasbe, zato ni nič bolj primerne kot (...) zborovska, popularna ali narodno zabavna preobleka. Ljudska glasba se prilagaja okusu, trgu, odrskim zahtevam, turizmu. Njeno javno prezentacijo prevzemajo organizirane skupine pevcev, godcev, ki delujejo v okvirih društev« (Kovačič 2014c, 26).

V 60. letih 20. stoletja je bil ustanovljen strokovni odbor za folklorno dejavnost v okviru Zveze kulturnih in prosvetnih organizacij Slovenije. Prirejali so se tečaji, seminarji, pisali so se priročniki, strokovna literatura in tudi odrski nastopi ljudskih godcev in pevcev. Člani zveze so se povezovali s sodelavci z Glasbenonarodopisnega inštituta, in »ljudski pevci in godci so predstavljali načine in repertoar ljudskega petja in inštrumentalne glasbe« (Kovačič 2014c, 27) po Sloveniji. Danes se s to dejavnostjo ukvarja JSKD (Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti). Ali je bolje vztrajati po strogih smernicah JSKD, ki ohranjajo star način izvajanja ljudske glasbe, ali je bolje gledati na to glasbo kot na živ organizem, s poustvarjalnimi posegi s strani mlajših godcev? Oziroma »institucionalno ustvarjanje meja med glasbenimi zvrstmi tako po eni strani ohranja glasbene komponente in vsebine, ki bi drugače šle v pozabo, po drugi strani pa zavira njene procese »zlivanja in mešanja« različnih glasbenih tokov« (Kovačič 2014c, 27 – 28).

JSKD podpira amatersko kulturo. Zbore, tamburice, pihalne orkestre, folklorno dejavnost ... Na tem področju je zaposlena samo ena oseba. Je kot nek koordinator za vse prireditve, ampak rabi pa strokovne sodelavce in od nekdanj so bili z JSKD povezani strokovni sodelavci Glasbeno narodopisnega inštituta. S tem sta začela Zmaga Kumer pa Mirko Ramovš, mislim da je bila s te strani sploh pobuda, da se je začelo na oder postavljati ljudsko glasbo in tako je vse do danes. Tako da ena naloga je, da raziskujemo

na inštitutu, druga pa usmerjanje dejavnosti na JSKD. To pa je dostikrat zelo težko povezati, ker kot raziskovalec si bolj odprt, na JSKD pa neke smernice daješ. JSKD ima sistem podpiranja amaterske kulture na ravni razpisov, sofinanciranja društev in tako naprej, zdaj pa se je treba podrediti smernicam Javnega sklada, da ti prideš na nek regijski nivo, ker deluje na treh nivojih, občinski, regijski, državni nivo. In če so godci uspešni na teh srečanjih, bolj so tudi financirani. Sčasoma se je izkazalo, da so to neki godci ki pridejo na prireditev, se oblečejo v folklorna oblačila, vzamejo čim bolj star inštrument, igrajo viže, ki jih igrajo folklorne skupine, in dejansko nastopajo samo na tem odru za to publiko in v lokalnem kontekstu jih pa noben ne vabi (Kovačič 2015).

Na festivalih v organizaciji prej Zveze kulturnih organizacij in od devetdesetih let dalje, JSKD, je malo ansamblov z glasbili, ker edini sprejemljivi so tisti, ki izhajajo iz folklornih skupin, oz. ki igrajo valčke, polke ali marše, ki so obravnavani kot »dovolj stari« (Kovačič 2012, 82). Hkrati pa je eden od kriterijev ta, da morajo izvajati tudi novejša pesmi, če so le v ljudskem slogu – prihaja pa do razkoraka glede tega, kaj sploh ljudski slog je in je odvisno od presoje ocenjevalne komisije. Zato pa tudi obstajajo tečaji, ki poučujejo izvajanje te glasbe na »star način« (Kovačič 2012, 82). Izvajalci, ki sodelujejo na teh festivalih, drugače izvajajo tudi narodno zabavno glasbo, ampak izključno za take priložnosti se prilagodijo kriterijem ocenjevalcev (Kovačič 2012, 83). Kovačičeva daje primer skupine Veseli Jožeki, ki kljub temu, da igrajo (med drugim) ljudsko glasbo, ne izvajajo te glasbe v sklopu lokalnih praznovanj in šeg (kot se ljudski glasbi pritiče) ampak izključno na odrskih nastopih. Ravno ta skupina, ki jo sestavlja 9 do 20 harmonikarjev, je večkrat kritizirana s strani ocenjevalcev, saj v preteklosti takih zasedb ni bilo in ne ustreza tradicionalnim kriterijem (Kovačič 2012, 84). Prav tako pa se vsi glasbeniki enako oblačijo in način, kako kombinirajo instrumentalni in vokalni del, zelo spominja na narodno zabavno glasbo. Eden od članov pravi, da se bodo še udeleževali teh festivalov, čeprav so slabo obiskani. Pravi tudi, da se vsi izvajalci med seboj poznajo, in da občinstva ne zanimajo več takšni dogodki. Druga skupina, Stari prijatelji s Kicarja, ne ustreza kriterijem stroke, ker uporabljajo različna orodja kot glasbila, kar pa godci nekoč niso uporabljali. Ravno tako kot narodne noše, igranje na tovrstna glasbila ustvarja iluzijo tradicionalnosti, čeprav nekoč se ni izvajalo glasbe na takšen način (Kovačič 2012, 85). Na Javnem skladu ne marajo harmonike, ker uporabljena glasbila morajo imeti vsaj 150 let. Čeprav kot pravi član Starih prijateljev s Kicarja, ljudem je postalo zanimivo šele, ko so uporabili harmoniko. Kriteriji Javnega sklada so osnovani na terenskih posnetkih pred drugo

svetovno vojno in večkrat so realnost in posnetki neskladni (Kovačič 2012, 86). Srečanja ljudskih pevcev in godcev v organizaciji ZKPOS (Zveza kulturno prosvetnih organizacij, nekdanji JSKD – Javni sklad kulturnih društev) so se pričela leta 1973 v Ribnici in glavni namen je »zavestno in načrtno predstavljanje ljudske glasbe« (Šivic 2007, 27). Od takrat so srečanja redno vsako leto, »niso tekmovalnega značaja, vendar pa sam izbor glede na kriterij reprezentančnosti ni daleč od tekmovalnega koncepta, skupine pa si seveda prizadevajo, da bi bile izbrane za naslednje srečanje« (Šivic 2007, 28). Sčasoma pa je (prej ZKPOS, potem JSKD) »v proces (...) začela posegati ustanova, JSKD s strokovnimi navodili sodelavcev GNI (Glasbeno narodopisnega inštituta). Zavezala se je ohranjanju določene podobe ljudske glasbe (...) vse načrtnije oblikovala navodila in merila, po katerih naj bi se usmerjale skupine oz. njihovi vodje, posredujejo pa jih selektorji« (Šivic 2007, 28). V prvih letih prireditve so sodelavci GNI povabili na srečanja tiste pevce in godce, ki so jih snemali v sklopu terenskih raziskovanj in zbiranja arhivskega gradiva. Za posnetke so se ti ljudje slučajno zbrali, ko pa so bili povabljeni na prireditev, so morali oblikovati »stalne zasedbe« (Šivic 2007, 29). Hkrati pa takšne skupine predvidevajo tudi funkcijo vodje skupine, za bolj usklajeno delovanje, kar prinaša tudi »umetno intoniranje in uporabo različnih pomagal z glasbili, kot so zborovska intonirka, melodika, celo harmonika ali mrmranje« (Šivic 2007, 31). Nekoč naj bi eden od pevcev začel peti in so mu ostali sledili, zdaj pa naj bi začenjali vsi hkrati. Vpliv narodno zabavne glasbe pa je očiten takrat, ko gre za »spremljanje petja z inštrumentom, predvsem s harmoniko, pa tudi tamburicami in priložnostnimi glasbili« (Šivic 2007, 33). To pa vpliva na »preoblikovanje petih pesmi v plesne: zaradi godca, ki je izurjen, da igra za ples, se pevci podredijo ritmičnemu in metričnemu toku izvedbe« (Šivic 2007, 33). Po navadi je to valček ali polka. Ocenjevalci pa spodbujajo »izvajanje pesmi in godčevskih viž starejšega nastanka, a odobravamo tudi izvajanje mlajših pesmi/viž, ki jim lahko pripišemo ljudskost« in zaradi tega se pa pojavljajo »pripovedne, narečne, koledniške pesmi, pesmi z večjim številom kitic in lokalno tematiko« (Šivic 2007, 34). »Z navodili selektorji na srečanjih pravzaprav ustvarjajo nekakšno idealno podobo (...) in si prizadevajo za oblikovanje čim bolj »izvirnega« prikazovanja ljudske glasbene kulture. Državno srečanje ljudskih pevcev in godcev, predstavlja idealizirano, šolsko podobo predstavljene kulture« (Šivic 2007, 37). Na teh prireditvah »v občinstvu ni mladih poslušalcev in poslušalcev, ki ne bi bili neposredno povezani z dogodkom (sorodniki, sosedje...), zgodi se celo, da so nastopajoči sami sebi edino občinstvo« (Šivic 2007, 38). Tomaž Rauch se kot vodja godčevskih delavnic tudi srečuje z mešanjem ljudskega in narodno zabavnega načina preigravanja pesmi, »v okviru folklorne

dejavnosti predvsem skušamo ohranjati staro in si ne želimo vnašati novega, zato je prav, da sodobni del ustvarjalnosti ostane zunaj folklorne dejavnosti« (Rauch 2010b, 20).

»Ti odrski ljudski godci, ki nastopajo na srečanjih, razen izjem, niso v funkciji ljudskih godcev, to je dejstvo, oni so v funkciji nastopajočih, tako kot kakšna gledališka skupina, pevski zbor, recimo, oni v tej funkciji delujejo. In pri ljudskih godcih smo vedno spodbujali, da igrajo stare viže, take, ki so nastale pred drugo svetovno vojno, pa tudi način igranja, ki bi prinašal s sabo vsaj del tega časa. Izhajali smo iz šole Zmage Kumer in to doseči je velikokrat zelo težko« (Knific 2015).

To se pač prijaviš na to, oni pošljejo razpis, prijaviš dve zadevi, ki jih igraš, pa napišeš, to vižo pa to. Prideš na srečanje, tam je deset, petnajst skupin, prideš z enega območja, potem pa vsak predstavi svoje pesmi. Želeno je, da se poje tako, kot je bilo nekoč, pa brez beglajtanja (potresavanja) na harmoniki, petja zraven instrumentov sploh ni, da ni grabelj zraven, potem pa eden ocenjuje s sklada, pa še z Glasbeno narodopisnega inštituta, potem pa dajo kratek komentar, kaj je bilo dobro pa kaj ne. Potem pa še domov dobiš napisano oceno, recimo uglašenost, obleka ... Potem izberejo nastopajoče naprej na regijsko, pa še na državno srečanje. Na koncu res pridejo ti, ki so res eni prežitki, lahko skoraj rečeš, ker je tista ta prava glasba tako kot je bila, petdeset, sto let nazaj. Saj pri folklori je isto, ti plesi pa folklorne skupine, se ocenjujejo na isti način. Ampak dostop ni ravno rožnat do teh podatkov, starih zapisov na Glasbeno narodopisnem inštitutu ... Drugače pa sploh takih posnetkov ni, kje pa boš lahko to slišal, saj ni nič objavljeno, ena kaseta, ena plošča je teh ljudskih godcev (Murkovič 2015).

3 Ljudska glasba

3.1 Kaj je ljudska glasba

»Ljudska glasba je tista glasba, ki se je preko mnogo generacij podrejala procesu ustnega prenašanja. Na ta način je bila, kot izdelek evolucije, odvisna od treh glavnih dejavnikov: kontinuitete, ki veže preteklost s sedanostjo, variacije, ki temelji na ustvarjalnih impulzih posameznika ali skupine, in selekcije družbene skupnosti, ki določa obliko, v kateri ljudska glasba živi naprej« (Lukić v Eterović 2008, 22).

»Ljudska pesem je tisti del vokalne glasbene kulture, ki nastaja kot stvaritev posameznika, živi pa v skupnosti in sicer tisti, za katero je značilna pretežno spontana, ne zavestno premišljena, pretežno nešolana, improvizatorična ustvarjalna ali poustvarjalna dejavnost. Čeprav podvržena spremembam, pa vendar ohranja tudi sestavine, ki pripadajo dediščini iz minulih dob. Nekatere njenih vsebinskih sestavin so pogojene geografsko, sociološko, zgodovinsko in jezikovno« (Kumer 1996, 14). Kumer pravi, da je »besedna zveza »ljudska pesem« kot strokovni izraz na Slovenskem prišla v rabo po drugi svetovni vojni namesto starejšega izraza »narodna pesem«« (Kumer 1996, 9). V slovenščini se poimenuje pesem tako besedilo, ki je namenjeno branju in recitiranju, ravno tako pa tudi besedilo, ki obstaja samo skupaj z melodijo, je pa obravnava obeh vrst drugačna (Kumer 2002, 15). »Ljudske pesmi ne nastajajo kot skupinske stvaritve in se ne porajajo iz brezosebnega »ljudskega genija«, ampak je na začetku vedno posameznik, bodisi nešolan, ki ima »pesniško žilico« ali izobražen pesnik. Melodija je samo nosilka besedila, ni pa glasbena ponazoritev besedila kakor pri umetniških uglasbitvah umetne poezije. Zato imajo v ljudskem izročilu »žalostna« besedila lahko »vesele« melodije ali obratno, ne da bi to koga motilo« (Kumer 1996, 10). Hkrati pa je pri »umetni pesmi pomembno avtorstvo, pri ljudski pa ne. Avtor je sicer lahko znan in pevci vedo, čigavo je besedilo ali melodija, vendar jim to ne brani, da pesmi ne bi spreminjali po svoje in jo končno posvojili. Ponarodela pesem je taka, za katero vemo, kdo jo je zložil, a velja za pravo ljudsko pesem, če so jo ljudski pevci prevzeli, jo pojo skupaj z domačimi in so se zaradi petja po posluhu že izoblikovale variante« (Kumer 1996, 11). Leta 1954 je na 7. konferenci Mednarodnega sveta za ljudsko glasbo bila sprejeta razlaga ljudske glasbe in njenih značilnosti, ki naj bi se »razvila skozi proces ustnega prenosa«, »variiranje (...) iz spodbude posameznika ali skupine« in funkcija skupnosti, ki »se odloča o obliki, v kateri glasba živi naprej« (Sadie, Kumer, Kovačević v Sanatova 2005, 5). Hkrati pa je to glasba, ki jo je »iz osnovnih zametkov razvila skupnost pod vplivom popularne ali umetne glasbe ter

glasbo, ki jo je ustvaril skladatelj in je nato absorbirala (...) v izročilo skupnosti« (Sadie, Kumer, Kovačević v Sanatova 2005, 5). Hkrati pa »posodobitev in preureditev glasbe s strani skupnosti je tisto, kar ji daje ljudski značaj« in pesem popularne glasbe, ki ostane nespremenjena, ne more biti ljudska« (Sadie, Kumer, Kovačević v Sanatova 2005, 5). Ta razlaga je zanimiva ravno zaradi nanašanja na ponarodelost.

Zmotilo me je, da smo ponarodelo pesem sprejeli kot ljudsko. Recimo ponarodela pesem, ko imamo v mislih tiste iz 19. stoletja, od Slomška, En hribček bom kupil. Ponarodela pesem ima definicijo, da je širše sprejeta, da se poje med ljudmi in da ima variante. In zdaj so že knjige o tem napisane, ponarodela je ljudska. Ampak spet je tu problem, zakaj pa ni recimo pesem od Andreja Šifrerja, zakaj te ne obravnavamo kot ponarodele, ali pa Siva pot, ki jo vsi pojejo. Ljudski pevci, pol jih sploh ne ve, da pojejo Slomškovo pesem, pol pa jih ve, ali pa Flajšmanovo pesem (Kovačič 2015).

Mislil, da je »Na Golici« sigurno en tak primer, kjer seveda avtor ni pozabljen in je tudi medijska osebnost. Ampak če bi to bilo 200 let nazaj, mogoče se danes ne bi vedelo od kod je prišla. Tudi ljudske viže si jo je nekdo izmislil, koliko pa je teh viž, ki so jih sami godci ustvarili, tudi se ve, da so jih oni napisali, imajo tudi ime. Recimo štajeriš od Ludveta, ali pa marš od Poldeta, se točno ve, da je bil on njegov avtor. Te viže imajo vse te skupne elemente, so ustvarjene v istem stilu kot druge viže tistega obdobja, tisti ki je ustvaril svoj štajeriš, ga je ustvaril na tak način, kot so bili drugi štajeriši (Volk 2015).

»Za moje pojme je ponarodela pač avtorska pesem, ki je tako že postala popularna med ljudmi, da jo vsi poznajo, in vsi pojejo, ob vsaki priložnosti. Če vzamemo eno vižo, recimo Na Golici, ta ki je tako znana, da jo vsi poznajo, ponarodela pa je tudi med ljudskimi godci. Za njih je praktično že ljudska« (Kranjac 2015). »Zelo pomembna značilnost ljudske pesmi je ustno prenašanje (...) sedanji raziskovalci pa opozarjajo, da si ljudje pesmi tudi prepisujejo in tako razširjajo« (Kumer 1996, 11). »Naj bo neka pesem stara ali nova, dokler med ljudstvom živi, si pevci prizadevajo ohraniti jo tako, kakršno so sprejeli, kakor so si jo zapomnili. V resnici pa nastajajo spremembe že samo s prehajanjem pesmi ust do ust. Tudi kadar pevci hote zapojejo drugič enako kakor prvič, je vsaka ponovitev pesmi pravzaprav nova varianta« (Kumer 1996, 13).

Kumrova pravi, da so »slovenske ljudske pesmi se razvijale iz preprostih ljudskih napevov, ki so se s časom nadgrajevali, spreminjali: oblikovale pa so se mnoge različice napevov« (Kumer v Strašnik 2010, 16). Terseglav pravi, da »ljudska pesem ni le neka arhaična in tradicionalna tvorba, ki bi jo hranili le iz sentimentalnih razlogov, ampak je živ organizem in kot tak pričevalec našega načina življenja, mišljenj in ustvarjanja skozi čas« (Terseglav v Strašnik 2010, 17). Pri popularizaciji narodno zabavne glasbe je postalo kar samoumevno, da je to »tipična« avtohtona slovenska glasba, a poznavalci ljudske glasbe trdijo drugače. Med njimi je tudi Marko Terseglav, ki zatrjuje »mnogi Slovenci (tudi izseljeni Slovenci in njihovi potomci) so jo vzeli za svojo in jo še vedno imenujejo kot tipično slovensko glasbo, vendar je narodno zabavna glasba le določen tip glasbe, ki se od avtentične slovenske glasbe precej razlikuje« (Terseglav v Strašnik 2010, 27). V tem smislu je ljudska glasba enačena z narodno zabavno glasbo, a če igramo katerokoli pesem na harmoniko, še ne pomeni, da je ta pesem kar narodno zabavna. Res pa je, da je narodno zabavna glasba obrtniško prevzela melodiko ljudskih pesmi in ko se izvaja ali ljudske ali narodno zabavne pesmi, kdorkoli, ki se na glasbo ne spozna na bolj poglobljen način, ne bo zaznal te razlike.

»Ljudska glasba (...) je podvržena stalnemu prilagajanju in spreminjanju: bodisi sprotnemu spreminjanju ob samem izvajanju ali pa dalj časa trajajočemu preobražanju. Zaradi tega ji ni mogoče določiti dokončne podobe. Dejstvo, da se je umetna glasba zapisovala, ljudska pa zgolj zvenela, je odločilno vplivalo na podobo novodobne vede o glasbi« (Snoj 1995, 105). Tudi Snoj opaža, da danes se po kriteriju zapisovanja ne da več ločiti ljudske in umetne glasbe, »domala vsa glasba se zapisuje, tehnologija katerekoli glasbene zvrsti vključuje tudi glasbene zapise, zaradi česar ti ne morejo več biti mejnik med umetno in ljudsko glasbo, kot pred stoletji. Kljub temu (...) za jedro umetne glasbe velja skladateljev glasbeni zapis; delo glasbenikov (...) je, da iz tega naredijo resnično glasbeno zvočnost« (Snoj 1995, 107).

Sicer pa Kumer priznava, da

ljudska pesem nikoli ni bila last vsega naroda, marveč je živel polno življenje le v nekaterih plasteh in v posebnih okoliščinah. Med Slovenci je obstajala ljudska pesem kot staro izročilo davno prej, preden se je prvi slovenski pesnik Valentin Vodnik sploh rodil. Ne moremo trditi, da je kultura nekega naroda enovita (...) v preteklosti, tudi najbližji, je bila kultura zagotovo sestavljena iz dveh plasti, ljudske in »visoke«, ki sta se

mnogokrat prepletali, obstajali pa vendar kot dve bistveno različni vrednoti (Kumer 1978b, 336 – 337).

In nadaljuje, da »če postavljamo ljudsko kulturo v nasprotje z visoko, ne pomeni, da je prva nižja, manj vredna, in če pripisujemo nosilcem visoke kulture neko stopnjo izobraženosti, ne trdimo, da je ljudstvo neuka množica (...) zaostala plast naroda, konzervativno kmečko prebivalstvo, ki mu je treba (...) pomagati, da se čim prej znebi zaostale miselnosti in postane »kulturno«« (Kumer 1978b, 338).

(Etnologa) Kremenšek in Baš sta sklenila, da ljudstvo kot tako je lahko samo zgodovinska kategorija, ki ne prikazuje nobenega posebnega sloja prebivalstva, četudi do določene mere označuje večinsko prebivalstvo na nekem določenem ozemlju neke narodnostne skupnosti. Za predindustrijsko dobo je to kmečko prebivalstvo, za industrijsko pa je to delavstvo. V tem smislu se to klasično ljudstvo, predindustrijsko ljudstvo, se konča v zgodnjem 19. stoletju, v Sloveniji, potem pa imamo samo ostanke ljudske kulture, ki jih najdemo še danes. Kaj je delavska kultura in na kakšen način je proletarska kultura postala večinska, je veliko zgodovinsko vprašanje, ampak zagotovo se je to zgodilo v 20. stoletju, v obdobju od dvajsetih do petdesetih let 20. stoletja (Muršič 2015).

»Ne gre prezreti, da so pri nas mnogi današnji meščani včerajšnji podeželani in da mnogi naši izobraženci izhajajo iz kmečkih in delavskih družin. Če znajo peti ljudske pesmi, jih znajo zato, ker so se jih naučili v otroških letih v podeželskem okolju, ne pa, da bi se bili zanje navdušili v mestu« (Kumer 1978b, 338). »Kadar pravimo, da neka pesem odmre, to pomeni, da izgubi življenjsko vlogo (...) in jo pevci pozabijo. Odločilno je le razmerje pevcev do izročila. Treba je sprejeti stvarnost in razumeti, da v spremenjenih življenjskih okoliščinah mnogokrat ni več možnosti za petje, kakršno je bilo nekoč, in da zaradi tega usiha volja pevcev in pesmi gredo v pozabo. In če mladi ne slišijo peti starejših, se ne bodo naučili niti pesmi niti načina petja« (Kumer 1978b, 353 – 354). »Z mnogimi pesmimi se bo najbrž zgodilo nekaj podobnega, kar opažamo v ljudski materialni kulturi. Iz uporabnega predmeta je postal turistični spominek, podobno rešujejo nekatere pesmi razne folklorne prireditve, namenjene turistom, domačim in tujim« (Kumer 1978b, 355).

Marko Terseglav je objavil članke o tem, kaj se prepeva ali kaj se izvaja na javnem mestu. Kaj ena planinska družba zapoje recimo. In takrat prisluhneš in vidiš, pojejo

predvsem še vedno ljudsko pesem, ampak na isti ravni zapojejo tudi kaj od Tomaža Domicelja, pa »Na Roblek«, »V dolini tihi« pa kakšno popevko, kar pomeni, da se dogaja tisto, kar se je z marsikatero ljudsko pesmijo zgodilo. Recimo pesmi Simona Gregorčiča, kdorkoli jih je uglasbil, je bilo tako enostavno dobro narejeno, da je ponarodelo. »Rdeči cvet«, to je popevka, pri nas jo je Mario Stare prepesnil, Beneški fantje so jo izvajali in je popularna pesem. Je obraten proces iz popevke v narodno zabavno v ljudsko. Pri tej hiperprodukciji ki pa je zdaj nastala, mislim da nekaj odstotkov bo ostalo tudi za popevke (Sivec 2015).

»Recimo tudi skladbe Danila Kocjančiča so ponarodele. To so avtorske skladbe, vemo čigave so, ampak so ponarodele, se pravi jih pojemo na žurih, jih imamo v pesmaricah in tako naprej. Mislim, da bo ljudska glasba še naprej obstajala, se jo bo ohranjalo, ostala pa bo živeča, če jo bomo znali nekako obleči v nek sodoben aranžma« (Bučar 2015). Kar velja za današnje popevke, je ravno tako veljalo več kot petdeset let nazaj za t.i. ljudske pesmi. »Večkrat so že ljudje na podeželju priznali, da so prenehali peti, odkar je v hiši radio« (Kumer 1978b, 356). »Oddaje (z ljudsko glasbo) so bile spodbuda, da so (poslušalci) izbrskali iz spomina napol pozabljene pesmi« (Kumer 1978b, 357). »Zanimanja za ljudsko pesem je med ljudmi še zmeraj dovolj, le njena vloga v življenju ni več taka in tolikšna kot nekdanj. Če občutijo podeželani ljudske pesmi kot nekaj svojega, domačega, del izročila prejšnjih rodov, pa pomeni za mestnega človeka bolj del nacionalne kulture, kar je ali je bila naša značilnost nasproti drugim narodom« (Kumer 1978b, 357 – 358).

3.2 Značilnosti ljudske glasbe

Ljudska glasba večkrat predstavlja nasprotje t.i. umetni, popularni glasbi predvsem po načinu nastanka in izvedbe. Ima ritmične in melodične značilnosti, ki odstopajo od predpisanih norm. »Prvi zapisovalci (ljudske glasbe), ki jim je bila vzor takratna umetna glasba, so imeli vsako odstopanje od šolskih obrazcev za nepravilnost. Posebnosti, ki so jih morda opazili, so jih pripisovali kar primitivnosti ljudske glasbe nasploh. Zdelo se jim je upravičeno, da v zapisu to popravijo. Bogastvo ritmičnih oblik se je moglo razkriti šele, odkar je mogoče ljudske pesmi zvočno snemati in nastane notni zapis po večkratnem poslušanju posnetka« (Kumer 1996, 55).

Pri ljudski glasbi se izmenjavata oba tipa ritma, ki se jim reče giusto (ko poteka melodija strogo urejeno z danim ritmom) in rubato (ko prihaja do ritmičnih odstopanj). »V slovenskem

pesemskem izročilu imamo primere z rednim menjavanjem dvo– in tridobnih taktov (...) so pa mnoge slovenske pesmi v 2, 3 ali 4/4 taktovskem načinu» (Kumer 1996, 55). Kumer pravi, da »v ljudski pesmi oblikovna zgradba ni nespremenljiva. Melodija ali kakšne zunanje okoliščine morejo pri nekem verzem ali kitičnem obrazcu sprožiti spremembe, ki imajo za posledico nastanek novih oblik« (Kumer 1996, 71). To pomeni, da je lahko v eni kitici en verz več, v drugi eden manj, ali je verz z več ali z manj zlogi ... Ni bilo veliko prilagajanja melodije z besedilom, zato so iz tega lahko nastajale razne slogovne različice. Pri ljudski pesmi pa je tudi refren, »ki pomeni ponavljajočo se besedo, verz ali skupino verzov, uvrščeno na začetek, v sredino ali na konec verza oz. kitice« (Kumer 1996, 76). Ravno tako za refren velja več variant, lahko se ponavlja vsako drugo vrstico, lahko se ista beseda ponovi sredi stavka itd.

V slovenski ljudski pesmi nikoli nismo imeli solo petja, zaradi tega ker slovensko tradicionalno petje je izredno demokratično. Če imaš v skupini treh ljudi enega, ki zna dobro pet, bo ta prevzel vodilno vlogo ne glede na to, kateri glas poje. Torej nimamo vodilne melodije, ti imaš lahko drugi pa tretji glas, pa ta postane vodilni, zato ker vlečeš naprej. Šele takrat, ko so bili zvočni posnetki, se je izkazalo, da namesto dvo– ali tri četrtinskega takta, ki so ga prej beležili zapisovalci, imamo ali svoboden takt, torej rubato, ali pa petdobni takt, dvo– plus tri četrtinski. Rubato pa je po eni strani karakteristika slovenske ljudske glasbe, ki se mi zdi izjemno zanimiva, ker je strahotno demokratična. Vsak lahko pritegne zraven, sledi tistim ki vodijo, pa hkrati se lahko razvije ritmična struktura ali pa ne (Muršič 2015).

Pri petju je tako, če gledamo te stare in pripovedne pesmi ali pa obredne, skoraj ne prenesejo instrumentalne spremljave. Pripovedne pesmi so imele bolj ustaljen ritem, nekako manj teh ritmičnih odstopanj, če pa gledamo na primer ljubezenske, pa imajo včasih tak ritem, da jim ne moreš določiti taktovskega načina, ta način petja je tako tudi krajevno obarvan, ta občutek ritma. Na to vpliva tudi metrika verza, vpliva ne samo na ritem pesmi ampak tudi na melodijo. Ženske so pele ljubezenske pesmi, te so bolj enakomerne, in tudi ni bilo toliko neke improvizacijske note zraven. Medtem ko moški, ki so se dobivali na vasi, so peli tako, da bi ugajali dekletom, logično, in so se tudi bolj postavljali. Eden je pel naprej, eden je pel čez, vsi ostali so peli bas. In to je pomenilo, da tisti ki je pel naprej, je lahko tudi dosti improviziral, je lahko malo po svoje melodijo speljal, ali besede in ritem. Skoraj po celi Sloveniji je fantovsko petje ritmično zelo

bogato, in pesmi imajo ta spreminjajoč taktovski način. To je po mojem bistveno za slovensko pesem in tudi tega več folklorne skupine ali pa tudi drugi poustvarjalci ne znajo več dosegat, ker je to potem vse prešlo na polko in valček (Volk 2015).

Slovenske ljudske pesmi so izključevale instrumentalno spremljavo zaradi bolj ali manj improviziranega načina petja (Kumer 2002, 86). Pesmi so zapisane (kar je lahko bilo tudi pogojeno z izvedbo ob času notnega ali zvočnega zapisa) od dvo– pa do petglasnega petja, najbolj prisotno pa je triglasno petje, glavni glas v sredinski legi, višji v terci in spodnji pa je bas (povzeto po Kumer 2002, 78). Za večglasno petje nasploh pa velja, da »začenja pesem tisti, ki poje vodilni glas (...) v nekaterih pesmih zapoje vodilni glas sam celo prvo vrstico kitice in se mu skupina pridruži šele potem z njeno ponovitvijo« (Kumer 2002, 82).

3.3 Zgodovina ljudske glasbe in folklor

Pojem ljudske pesmi je v 18. stoletju uvedel nemški pastor Johann Gottfried Herder, pod vplivom idej filozofa Jean – Jacquesa Rousseauja glede povzdigovanja narave in poudarjanja »tistega, kar je značilno človeško in trajno veljavno« (Kumer 1996, 15). Od takrat se je razvila vrsta različnih teorij o ljudskih pesmih, ali jih ljudstvo ustvarja ali le poustvarja, koliko je pomembna glasba in koliko besedilo itd. Prva zbirka slovenskih ljudskih pesmi je nastala okoli leta 1775, ko je ljubljanski redovnik Jožef Zakotnik zapisal pet besedil pripovednih pesmi o »Pegamu in Lambergarju, o kralju Matjažu in o povodnem možu« (Kumer 1996, 19). V istem obdobju so ustvarjali zbirke ljudskih pesmi tudi Marko Pohlin, Žiga Zois in Valentin Vodnik. Leta 1819 je zbirko ljudskih pesmi ustvarila Filharmonična družba v sklopu dunajske zbirke ljudskih pesmi v tedanji Avstro Ogrski (Kumer 1996, 19). V naslednjih stotih letih je veliko pesnikov, župnikov ali glasbenikov zbiralo ljudske pesmi, dokler ni konec 19. stoletja slavist Karel Štrekelj prvi ustvaril najbolj obsežno zbirko slovenskih ljudskih pesmi. Zbral je »8686 primerov z okrog 300 melodijami v opombi pod črto« (Kumer 1996, 21). Štrekelj je z letom 1906 tudi vodil slovenski odbor za zbiranje ljudskih pesmi, »ki je sestavil navodila za zbiralce pesmi in vprašalne pole za zbiranje podatkov po pismeni poti« (Kumer 1996, 22). Ko je leta 1957 to zbirko prevzel Glasbeno narodopisni inštitut, je bilo v njej že 13.000 pesmi. Leta 1913 je odbor opravil prve zvočne posnetke slovenskih ljudskih pesmi s fonografom, leta 1955 pa je bilo prvič možno zbiranje zvočnih posnetkov preko magnetofona (Kumer 1996, 23).

Obdobje po marčni revoluciji (1848) je sprožilo »prebujanje narodne zavesti (...) k nacionalno pogojeni glasbi, čemur so se prilagodila tudi umetnostna hotenja glasbenikov in skladateljev« (Cvetko v Kovačič 2014a, 76). »Vokalna glasba oziroma zborovstvo je bilo namreč temeljno glasbeno umetniško sredstvo Slovencev. Produkcija vokalne utilitaristične glasbe v »slovenskem duhu« ali »nacionalnem slogu« druge polovice 19. stoletja, kamor sodi tudi večina priredb ljudskih pesmi za zbor, ostaja osrednja programska os številnih zborov tudi v začetku 20. stoletja« (Kovačič 2014a, 76).

Ljudska glasba je bila na koncu 19. stoletja postavljena na raven nacionalne glasbe, nacionalno reprezentativne, in zdaj je tu vprašanje, zakaj pa moramo mi ohranjat ljudske pesmi? To se noben ne vpraša več, zato ker je treba ohranjat kulturno dediščino, ki izhaja iz naroda, nosi tradicijo nekaj starega, to je ta miselnost, ki je po celem svetu. To je bila pač romantična miselnost 19. stoletja, ki se je po marčni revoluciji razmahnila po Evropi, Herder je recimo postavljaj temelje za tako razmišljanje. To je konstrukt nacionalne glasbe v bistvu, ker ta glasba ni bila taka sama po sebi, ko so jo ljudje peli na vasi, ni bila dovolj dobra. Je bilo treba naredit zborovske priredbe te glasbe, jo postaviti na oder, kar se še danes dogaja. Saj v bistvu se je slovenska skladateljska pot začela tudi s tem. Začeli so slovenske ljudske postavljat v zborovske priredbe in s tem so spodbujali novo nacionalno zavest Slovencev (Kovačič 2015).

V to obdobje sega tudi začetek zbiranja ljudskih pesmi pod vodstvom Karla Štreklja kot predsednika Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi, pri Glasbeni matici. Pri »zbiranju so sodelovali številni slovenski glasbeniki, katerim je bilo gradivo pogosto navdih za izdajo oziroma njegovo umetniško predelavo« (Kovačič 2014a, 76). Akcija pa je potekala v okviru takratne avstrijske vlade, ki je opogumljala narode znotraj Avstro – Ogrske, da »bi s spoznavanjem lastnega začeli spoštovati tuje« (Klobčar v Kovačič 2014a, 76). Notni zapisi in zborovske priredbe ljudskih pesmi so nastajali pod okriljem Glasbene matice, ki je imela svoj zbor in tudi vokalni kvartet. Nastopi so večinoma bili v Ljubljani, redkokdaj tudi v Zagrebu, koncertni program pa je obsegal, v sklopu »lažjega« dela programa, »priredbe in harmonizacije ljudskih in v ljudskem duhu napisanih pesmi, tovrstni repertoar pa je služil tudi prezentaciji slovenske identitete. Najpogosteje so bile izvajane po »resnejšem« umetniškem programu v zadnjem delu koncerta in so med publiko pozele odobravanje« (Kovačič 2014a, 79). Izvajali so med drugim »Škrjanček poje, žvrgoli«, »Je pa davi slanica pala«, »Pozimi pa

rož'ce ne cveto«, »Moj očka ima konjička dva«, »Al' me boš kaj rada imela«, »Na planincah«, poleg še večjega števila za današnji čas bolj ali manj pozabljenih pesmi. So pa že takrat letele kritike s strani stroke na bolj ali manj »pristne« aranžmaje ljudskih pesmi, »kakor jo poje ljudstvo« (Krek v Kovačič 2014a, 87). »Težnja skladateljev je bila predvsem ustvarjanje nacionalnega glasbenega sloga tudi v smislu poenotenja glasbenostrukturnih elementov ljudske glasbe in tako je »mnogo skladateljev namerno zabrisalo regionalne distinkcije v svojih priredbah« (Arko Klemenc v Kovačič 2014a, 88). »Prihajalo je torej do homogenizacije in stereotipizacije, ki se je kazala v ustvarjanju enotne, reprezentativne kulture« (Slavec Gradišnik v Pisk 2013, 113). Hkrati pa »z izdajanjem zbirk ljudskih pesmi so želeli razširiti izbrane pesmi med bralce na celotnem ozemlju oblikujočega se naroda. Pesmarice so prinesle (na uredniško politiko vezan) izbor pesmi, obenem pa so kanonizirale objavljene pesmi in jih legitimirale kot slovenske ljudske pesmi« (Pisk 2013, 115). »Izdajanje pesemskega izročila je torej pomenilo svojevrstno selekcijo. Kljub temu pa se je pesemska ustvarjalnost ohranjala in razvijala naprej, ljudje so ustvarjali oziroma sprejemali nove pesmi, ohranjali tiste, ki so jim bile všeč, in pozabljali tiste, ki jim niso nič več pomenile« (Klobčar 2014, 139). »Vsa glasba je ljudska, saj je kot del družbenega življenja z modnimi smernicami, vzgojo okusa in preko kulturno – družbenih ventilov prenosljiva »od ust do ust« in »iz roda v rod«« (Narat 2005, 200).

Razumevanje ljudske glasbe kot posledice ljudske ustvarjalnosti skriva v sebi past poenostavljanja in idealizacije. Predstava o nekakšni iskreni nepokvarjenosti ljudskega godbenega in literarnega izročila je stara toliko, kolikor je star interes za ljudsko dediščino. Dejstvo je, da nam avtorji ljudskega materiala niso znani. Vendar pa to ne pomeni, da ne obstajajo oziroma da niso obstajali. S tega zornega kota se ljudska kreativnost na noben način ne razlikuje od tako imenovane umetne produkcije (Narat 2005, 201).

»Že zgodovina glasbe je kot veda izpostavljena nevarnosti sledenja shemi napredka, razvoja »od nižjega k višjemu«, ljudske oblike glasbene ustvarjalnosti pa so ob takem pristopu nujno obsojene na položaj nižje, skorajda primitivne glasbe« (Narat 2005, 205 – 206).

Še vedno velja, da je pri ljudski glasbi neznan avtor, ta romantična misel, da je skupnost avtor in soavtor, ta anonimnost. Po mojem je to eden od razlogov, zakaj se da ljudski glasbi vrednost, popularni pa ne. Zato ker smo predolgo ostajali v teh

romantičnih vodah do včeraj, nekateri še danes imajo ta zgrešen kriterij. Za današnji čas je ljudsko absolutno zastarel kriterij, ker je drugače, so drugačne informacije, enkrat so se take informacije izgubile, ker ni bilo dokumentacije (Marušič 2015).

»Pri ljudski glasbi se avtorja ni poznalo zato, ker se ga ni zapisalo. Avtor je bil, vse je bilo isto kot danes. Vedno nekdo, ki je bil nadarjen, je vižo ali pesem naredil, ali besedilo, navadno skupaj in iz tega je ta ljudska viža ali pesem nastala. Ampak prenos preko ljudi se mi je zdel veliko boljši kot zdaj. Prijelo se je samo tisto, kar je bilo dobro, vse slabo je avtomatsko odpadlo. Recimo niti not niso poznali niti pisat niso znali, pa vendar je šlo iz roda v rod« (Sivec 2015). »Jaz mislim, da je za ljudsko pesem kriterij avtorstva preživeta stvar, ker v tistem nepismenem času se ni vedelo, kdo je avtor, ker notno niso bili pismeni. Zdaj je pa ta stvar drugačna, YouTube pa drugi mediji, danes je vse zabeleženo, kdo, kdaj, kje in kako. In mislim, da ta kriterij avtorstva ni kaj prida vreden več, že pri ta starih pesmih je problem, pri Slomškovih pesmih, pa pri bogve čigavih še, ki sploh ne vemo« (Knific 2015).

Marko Terseglav omenja, da je razločevanje med »pristno« ljudsko pesmijo in pesmijo, ki je bila obrtniško ustvarjena, med nezahtevnimi poslušalci manj strogo kot v stroki. »Pri terenskem delu smo ugotovili, da ljudje na podeželju sicer zelo ostro ločijo Avsenikove od ljudskih pesmi, a vse sprejemajo z enako odprtostjo in je predsodkov na podeželju manj kot v mestu« (Terseglav 1986, 49). Terseglav tudi loči priredbe ljudske glasbe od narodno zabavnih predelav pa do kantavtorskih – razlika je predvsem v tem, da so narodno zabavne različice najbolj znane med občinstvom in iz tega vidika je morda sporno, da se večkrat slog ljudske glasbe izenačuje z narodno zabavnim. Hkrati pa pesem zabavne glasbe, ki naj ne bi nastala v podeželskem okolju, ampak se je enako »prijela« kot nekatere ljudske pesmi, postane ljudska, če je priljubljena že veliko let in se jo preko različnih priredb obuja pri življenju. Tukaj je strogo ločevanje ljudske in popularne glasbe skorajda nemogoče. Namreč neka pesem, ki je dovolj priljubljena, da ji lahko ljudje s časom dodajajo ali aktivno spreminjajo njene elemente, in če so te nove različice ravno tako dobro sprejete, to se sklada z večino definicij ljudske glasbe.

Danes, pravi harmonikar Miha Debevec, ima ljudska glasba drugačno funkcijo, kot jo je imela pred 20. stoletjem, »če je imela ljudska glasba včasih vodilno vlogo v vsakdanjem življenju podeželskega človeka in če je bilo podeželsko ljudstvo še relativno homogeno (zelo tanek sloj bolj urbaniziranih ljudi), se je, predvsem v obdobju industrializacije in modernizacije, ta vloga

iz celotnega življenja pomaknila v način preživljanja prostega časa« (Debevec 2003, 17 – 18). »Ker je po drugi svetovni vojni prišlo do razvoja medijev, posledično pa do razvoja narodno zabavne glasbe, se je ta vpletla med ljudsko glasbo in postala sestavni del družabnega dogajanja. Tako sta (ti dve zvrsti) danes prepleteni in velikokrat lahko opazimo, da tega dvojega ljudje ne ločijo« (Rauch 2010a, 30).

»Folklor je izraz pretežno izvirne ljudske kulture, ki funkcionira v izvirnem kontekstu svojega nastanka, folklor iz druge roke (oz. folklorizem, op.) pa nastaja, kadar se izvirna folklor prenaša v drugo družbeno okolje, zunaj svojih izvirnih funkcij, torej na sceno, v industrijo zabave in turizma, pa tudi v politično življenje« (Rihtman Avguštin v Poljak Istenič 2008, 68). Začetki razumevanja folklorizma segajo v 19. stoletje, v obdobje industrializacije, »tehnološke inovacije, hitro zastaranje (...) in podaljševanje življenjske dobe so pripomogli k občutkom negotovosti, s katerimi se danes spoprijemajo ljudje. Zaradi tega iščejo stabilnost in kontinuiteto, to pa so značilnosti, ki jih pripisujejo tradiciji, dediščini« (Lowenthal v Poljak Istenič 2008, 61). »Na Slovenskem se je folklorizem zaradi domoljubnih namenov pojavil v 19. stoletju kot potrjeno kulturne samobitnosti in svojevrstnosti naroda. Da bi večjim evropskim narodom dokazali enakovrednost slovenskega, so se zbiralci in raziskovalci obrnili k ljudskemu gradivu in ga povzdignili na piedestal« (Poljak Istenič 2008, 66). »V drugi polovici 19. stoletja se pojavi t.i. narodna noša, tj. oblikovno stilizirana, z bogatejšimi materiali, barvami in bleščečimi dodatki olepšana gorenjska različica alpskega tipa ljudske noše, ki se je sčasoma uniformirala« (Žagar v Poljak Istenič 2008, 66). »Glede terminologije pri oblačenju (...) tam je zmeda z nošami pa s kostumi, pa z narodnimi nošami, pri terminologiji sami sem se potem odločil, da se noši kot izrazu, ki je najbolj široko v uporabi, tako kot nazivu godec, raje izognem. Takrat ko pišem take bolj strokovne, znanstvene stvari, besede noša ne uporabljam zato, ker ima tako nejasen pomen, vsak jo razume malo po svoje« (Knific 2015). »Tudi zametki folklornih skupin sodijo v čas čitalnic in taborov, ko so v salonih predstavljali narodne pesmi in plese« (Poljak Istenič 2008, 67), toda »ko so znanstveniki začeli kritično preučevati delo zgodnjih narodopiscev, so našli neskladnosti med dejanskimi zgodovinskimi oz. etnografskimi dejstvi in poročili, ki so jih napisali patriotski znanstveniki. Ocenili so, da (...) so narodopisci posegali v tradicijo, jo predelovali in jo izumljali« (Šmidchens v Poljak Istenič 2008, 67).

Najstarejša folklorna skupina na slovenskem etničnem območju je Gruppo Folcloristico Val Di Resia. Oni so bili ustanovljeni 1838 zato, da so pozdravili cesarja, ki je prišel na

obisk in so predstavili svoj jezik in nekaj svojih plesov. Folklorne skupine sicer delajo dve vrsti škode ljudskemu muziciranju, prva je standardiziranje repertoarja, ne samo videza folklorne skupine, ampak tudi dogajanja na odru. Torej ples, ki ga prikazujejo, glasba, ki jo izvajajo, sta režirani, to je kot opera. Drugi problem pa je, da tisto gradivo iz katerega izhajajo, je bilo pa že dvakrat predelano. Prvič je paradoks v tem, da ti izbereš nek zapis kot izhodišče in rečeš to je tradicija, oni pa ne jemljejo tistega zapisa izvirnega, ki ga imamo shranjenega, ampak njegovo predelavo za tak pa drugačen orkester, imaš pravzaprav že poustvarjeno zadevo, ko pride sploh do tebe. Imaš harmonizirano petje, standardizirane gibe in v glasbeni spremljavi standardizirano spremljavo, ki z ljudsko nima nobene veze. Sicer pa so tudi določene pozitivne plati, ker če ti v folkloro pritegneš otroke na osnovni šoli, potem se jih nekaj ogreje za to, da začnejo to glasbo poslušat (Muršič 2015).

»Problem je v tem, kaj ta svet folklorizma misli o sebi, ker oni mislijo, da držijo živo neko tradicijo, ti ne moreš držat žive tradicije, ki si jo ti zaustavil, ki si jo ubil tisti trenutek. To je ta stvar, če hočeš ti igrati tiste stvari, vzdrževati živo tradicijo 19. stoletja, kako boš to naredil, če se tega ni igralo zadnjih sto let« (Marušič 2015). »Tudi v folklornih skupinah izvajajo ljudske viže, plese, ampak tem članom glasbenikom ne rečemo ljudski godci. Niso to ljudski godci, ki bi iz te stare funkcije izhajali, iz opredelitve Zmage Kumer, oni so glasbeniki, ki pač spremljajo ples, ki so se tega iz not naučili, s posnetkov ali kakorkoli že« (Knific 2015).

V glasbenem smislu so najbolj uspešne tiste folklorne skupine, ki imajo godce, ki so ali še sami izkusili to neko polpreteklo godčevsko dobo ali pa so recimo kakšni sinovi ali pa vnuki od starih ljudskih godcev. Ker igrajo na čisto drugačen način, čisto drugačno atmosfero znajo s to glasbo ustvariti, kot pa nekdo, ki so mu rekli, glej, zdaj imamo mi to folklorno skupino pa bi rabili muzikanta, kaj bi ti prišel igrati? Če izhaja iz narodno zabavnega ansambla, bo začel uporabljati tiste ritmično melodične obrazce, ki so tam, recimo to potresavanje... čim ga daš v eno ljudsko vižo, deluje prisilno, ni skladno (Volk 2015).

Folklorne skupine so prej na skladu ocenjevali etnokoreologi, ki se pač na glasbo prav dobro ne spoznajo. Pa gre vedno zraven na regijsko srečanje (folklornih skupin) tudi en glasbenik, ki se ukvarja s samimi godci. Medtem pa se je ugotovilo, da ljudski godci pridejo v kavbojkah, pa imajo harmoniko znamke Rutar z motivom sončnega zahoda.

Plesalci so avtentični, godci pa pač igrajo v narodno zabavnem slogu, beglajtanje, pa ene par takih glasbenih okraskov, ki jih jaz tudi skušam prepoznati. JSKD hoče preteklost ohranjati, oziroma svetovati, kako je nekoč bilo, kar je mogoče kot funkcija ene državne institucije čisto v redu. Po drugi strani si pa vedno v dilemi, a si preveč rigorozen, zakaj ne pustiš svobode, dejstvo je, da se je ljudska glasba vedno spreminjala, zdaj pa mi hočemo to muzejsko ohranjati (Kovačič 2015).

3.4 Ples

Ples je skoraj neodtujljivo povezan z glasbo ljudskih godcev na našem ozemlju. Skozi stoletja se je tako kot z glasbo, ki so jo igrali godci, spreminjal tudi način plesa. Danes večkrat odrski ljudski godci ne igrajo za ples, ker je glasba, ki jo igrajo, povezana s plesi, ki so šli v pozabo. Sta pa še danes med najbolj popularnimi plesi pri nas polka in valček. »Prvotni plesi na Slovenskem so že zgodaj zamrli in so jih v 17. stoletju, predvsem pa v 18. in 19. stoletju, zamenjali plesi, ki so se širili po vsem slovenskem ozemlju največ iz nemško govorečih pokrajin in le redko iz romanskih ali s sosednje Hrvaške« (Ramovš 1992, 16). »Vzrok za opuščanje starejšega izročila moremo iskati v neki dovzetnosti Slovencev do tujega, v miselnosti, da je vse tuje boljše, vrednejše od domačega« (Ramovš 1992, 16 – 17).

Tuje plese so k nam prinašali večinoma mladi rokodelci, ki so šli na tuje, da so se po takratnih navadah izpopolnili v svojem poklicu. Od avstrijskih dežel so največ obiskovali Tirolsko. Prenašanje plesov nikoli ni bilo prav natančno. Ljudski godci ne poznajo not, melodije so si zapomnili, kot so jih slišali, če pa je kdaj kaj ušlo iz spomina, so jih zaigrali po svoje. Še večjim spremembam je bil podvržen ples. Prenašalci so si zapomnili le bistvene prvine plesa, zato so ga poenostavili in prilagodili svojemu načinu plesanja. Tako se je ples širil dalje in se nehote spreminjal (Ramovš 1992, 17).

»Na Slovenskem je polka prvič omenjena na Štajerskem v anketi leta 1838. Polko često imenujejo na Slovenskem ples, pri katerem se pari z navadnimi koraki vrtijo na mestu ali po krogu. Tudi o plesanju valčka imamo poročila že iz srede 19. stoletja, imenujejo ga s pravim imenom ali pa označujejo kot nemški ples, ki da postaja priljubljen tudi na Slovenskem. Valček je pri starejši in srednji generaciji na podeželju ob polki še vedno najbolj zaželen ples na zabavah« (Ramovš 1992, 29). Večina slovenskih plesov (oz. plesov, ki so se ohranili preko generacij, ne glede na izvor) ima

izključno instrumentalno spremljavo (...) v srednjem veku, verjetno do 16. stoletja, so bile za ples v navadi dude in različne piščali. V 17. stoletju se tedanjim glasbilom pridružijo še gosli (...) poročila iz 18. stoletja dokazujejo, da je bil v tem času že znan sestav gosli – oprekelj – bas, in sicer na večjem delu slovenskega ozemlja. V 19. stoletju se začno pojavljati tudi druga pihala in trobila, oprekelj pa se umika in počasi tone v pozabo. Tako so znani sestavi oprekelj – gosli – klarinet, gosli – bas – klarinet, pa tudi pihalne godbe in proti koncu 19. stoletja se začne v godbe vrivati diatonična harmonika. Nastajajo različne godčevske skupine, večkrat bolj po naključju kot po neki ustaljeni navadi. Na začetku 20. stoletja je harmonika že povsem prevladala in ponekod postala edino godčevsko glasbilo (Ramovš 1992, 43 – 44).

»Večina plesnih melodij ima dvodobni (2/4) in tridobni (3/4, 3/8) ritem, le v dobršnem delu rezijanskih plesnih melodij (...) se menjavata tridobna in dvodobna mera (3/4 + 2/4), kar je sicer značilno za slovensko ljudsko pesem in znamenje starejšega izročila« (Ramovš 1992, 45). »Pomembna je pri plesu vloga godca. Igrati mora ritmično in ujeti pravi tempo, da se plesalci lahko razživijo v plesu. Za ples v ritmu valčka in polke je kot nalašč ustvarjena diatonična harmonika in ni čudno, da je tako hitro izpodrinila tišje in nežnejše instrumente, kot sta violina in oprekelj« (Ramovš 1992, 46). »Ples je bil in je še vedno človekov spremljevalec pri vseh važnejših mejnikih njegovega življenja, kakor tudi v prazničnih dneh ali ob zaključku večjih opravil. Lahko rečemo, da so Slovenci zmeraj največ plesali na svatbah. Svatbe bogatih mladoporočencev so trajale dalj, igralo je več godcev, za ples so imeli posebne prostore, medtem ko so revnejše svatbe minile hitreje« (Ramovš 1992, 53). »Na svatbi so plesali različne plese (...) seveda so morali godci ustreči starejšim, ki so želeli starinske plese, in mladim, ki so jim bili ljubši novejši. Čeprav godci dandanes na podeželskih gostijah igrajo za ples največ polko in valček, morajo vendarle znati tudi kakšen drug ples, ki je bil nekdaj priljubljen, a je zdaj že pozabljen« (Ramovš 1992, 54). »Jaz se ukvarjam tudi z ljudskim plesom, in sem prirejal delavnice istrskih plesov, imaš ljudi, ki pridejo, plešejo, uživajo, niso folklorna društva, ampak oni se ne naučijo plesati tega plesa, oni se naučijo plesat ta ples na to glasbo. Ti lahko igraš katerokoli melodijo, bojo ljudje plesali polko, valček, medtem ko za določene plese, ki pa niso več v uporabi, pa je to problem« (Marušič 2015). »To je nastalo iz narodno zabavne glasbe, vsa tista množica plesov, ritmov in tempov, ki je bila prej, vse se je spravilo na valček in polko, in zdaj obstajata samo ta dva ritma, ki ju godci obvladajo. Saj bo kdo rekel, zakaj bi bilo to prepovedano, lahko bi rekli, da ima vsak

pravico s tem delat, kar želi. Ampak folklorne skupine pa vendarle skušajo delati na tak način, kakor je bilo nekdaj in potem bi bilo prav da so vse te stvari skladajo« (Volk 2015).

3.5 Besedila ljudske glasbe

Prvi zapisi ljudskih pesmi, kot tudi velja za prve zapise kakršnekoli glasbe na Slovenskem, segajo v obdobje pokristjanjevanja, tj. v 9. – 11. stoletje. Gre predvsem za pesmi povezane s krščanskimi prazniki, npr. koledovanje, jurjevanje ... ki so zamenjale prejšnje, poganske. Ker avtorji prvih prevedenih liturgičnih pesmi niso znani, tudi te sodijo med ljudske pesmi, čeprav so bile primarno v funkciji cerkvenih obredov. Obstaja tudi precej pesmi z grajsko tematiko, kjer je grajska gospoda po navadi prikazana v slabši luči, ker »si moralo kroji po svoje« (Kumer 2002, 147). V srednjem veku so prihajale tudi pesmi oz. teme iz drugih narodov. Te naj bi prinašali med drugim tudi potujoči pevci, ki so za večjo razumljivost dodali kakšen verz v slovenščini (Kumer 2002, 148). Med drugim pesmi o lepi Vidi, o Pegamu in Lambergarju, ti motivi so bili preneseni v naše kraje in z leti so se oblikovale pesmi, kot jih poznamo danes. Iz tega obdobja obstaja tudi število pesmi o turških vpadih (večkratne omembe Turčije, ki pa sicer niso nujno direktno povezane z vpadi), o kmečkih uporih v 15. in 16. stoletju in o najemniških vojskah (Kumer 2002, 157 – 158). V 18. stoletju je bila zakonsko uvedena splošna vojaška obveznost in s tem tudi nova tematika ljudskih pesmi. Niso pa bile vse pesmi vezane le na aktualne dogodke, v 18. stoletju so se razvile t.i. alpske poskočnice. »Bila je improvizirana plesna pesem, zvezana s plesom štajeriš, ki je prišel k nam z avstrijskega ozemlja s posredovanjem slovenske Koroške. Večinoma je šlo za ljubezenske, lahkotne pesmi, se pa je pojavila tudi kakšna z družbeno tematiko (Kumer 2002, 168). Kumer piše, da je v 19. stoletju »nastala vrsta pesmi o kmečkem delu, o raznih poklicih, o prednostih samskega stanu, o dobrih in slabih straneh življenja v zakonu, pa razne šaljive in zabavljive pesmi. Po vsebini, izražanju, zgradbi verzov in kitic se pozna, da te pesmi po izvoru niso ljudske, ampak umetne in jih moramo šteti med ponarodele, kolikor so jih ljudje prevzeli z melodijo vred ali jim dodali svojo ali kakšno že znano« (Kumer 2002, 169).

V besedilih ljudskih pesmi so kraji in dežele izven Slovenije redkokdaj omenjeni, večinoma gre za opisovanje lokalnih dogodkov in podrobnosti, o ljudeh in o njihovih pripetljajih. Na primer dogajanje ob praznikih, ljubezenska besedila, o svatbah, obredi ob rojstvu, smrti, poroke ...

»Nekaterim pesmim, ki opevajo kmečko delo ali naštevajo, kako dobro se godi ljudem v raznih poklicih, se vidi, da niso nastale v okolju, o katerem govorijo. Pesmi o rokodelcih so bolj zabavljice. Vendar pa ljudski pevci te pesmi pojo in so jih sprejeli, čeprav je resničnost dostikrat drugačna.« (Kumer 1996, 45). Obstajajo tudi pripovedne pesmi o »tlaki, o desetini, o dosmrtni ječi (...) so v resnici obtožba in protest zoper prizadejane krivice, čeprav samo z vero v onostransko povračilo« (Kumer 1996, 45). Vojaške pesmi pa »odsevajo zlasti razmere do uvedbe splošne vojaške obveznosti in izražajo nerazpoloženje do vojaščine« (Kumer 1996, 45). Malo je domoljubnih pesmi, »domovinska ljubezen se po navadi ustavi ob mejah domače vasi ali fare, seže morda še do kraja domače doline« (Kumer 1996, 47). Bolj so pomembne rože in naravni pojavi, kot so sonce, luna, zvezde, oblaki, megle... to »kaže, da so besedila nastajala na deželi, med ljudmi, ki jim je vse to zmeraj pred očmi« (Kumer 1996, 48). »Lepota dekleta ali fanta se primerja z rožami, npr. lep kot nagelnov cvet« (Kumer 1996, 48). Vinska trta in vino pa je »vsebinska večina pivskih pesmi, ker naša pesem ne pozna druge pijače kakor vino, po navadi ga imenuje kar sladko vince« (Kumer 1996, 48).

Če so nekatere šege obdržale svoje predkrščanske značilnosti, »pa je krščanstvo vendar imelo tolikšen vpliv na ljudsko miselnost, da v pesemskih besedilih ni bistvenega odklona od cerkvenega nauka. Topla človečnost in otroško preprosta prisrčnost dajeta slovenski legendarni in nabožni pesmi poseben čar« (Kumer 1996, 52), predvsem pa je od verskih likov poudarjena Marija, »ker so začetki krščanstva na Slovenskem povezani z Marijinim čaščenjem« (Kumer 1996, 52). Precej je prisotna tudi mati, »čeprav bi družbeno ureditev na našem podeželju marsikje še do druge svetovne vojne lahko imenovali patriarhalno, ima mati v pesmi več veljave, kakor bi pričakovali. Največkrat je ona tista, ki odloča o usodi otrok« (Kumer 1996, 49), ravno tako pa je prisotna nenaklonjenost tašči (Kumer 1996, 49). »V vaškem okolju je pomembno tovarištvo vrstnikov in se to kaže v mnogih pesmih. Npr. poskočnice omenjajo skupno vasovanje fantov, ob poroki se poslovijo od mladega para, fantovska skupnost je tudi prireditelj raznih družabnosti« (Kumer 1996, 49).

Različne tipe besedil ljudskih pesmi je že na samem začetku razdelil Karel Štrekelj, poseben poudarek pa je dal na pripovedne, oz. junaške pripovedne pesmi. Emil Korytko je še pred Štrekljem objavil prvo zbirko slovenskih ljudskih pesmi (v obdobju 1839 – 1844), tam se je osredotočil na obredne pesmi, povezane z božičem in kresom, ker je iskal primerjave z drugimi slovanskimi narodi na tem področju. Stanko Vraz je v svoji prvi zbirki poudaril (predvsem junaške) pripovedne pesmi, predvsem v funkciji poudarjanja junaškosti in

samostojnosti naroda, v drugi pa »balade in romance« (Klobčar 2010, 128). »Potreba po narodovem samopotrjevanju je vse bolj poudarjala pripovedne pesmi, prizadevanje, da bi zatrli ljudsko verovanje, pa je močno utišalo obredne pesmi« (Klobčar 2010, 129). Tudi takratni izobraževalni sistem je bolje vrednotil pripovedne pesmi, »obredne pesmi so tako ljudje sami opuščali, večinoma prej, preden so se zapisovalci ljudskega izročila začeli zanimati zanje. Za 19. stoletje sta značilni ustvarjalnost in širjenje ljubezenskih pesmi, povezanih s plesom štajeriš« (Klobčar 2010, 129). »Kljub zapisom melodij ta arhiv ne nudi dovolj informacij za poznejše muzikološke presoje: za zapisovalce je bil pomemben le zapis osnovnih melodij (...) Pesemski zapisi so omogočali prilagajanje pesmi sodobnemu okusu, torej harmonizacijo (...) pozornost zapisovalcev je bila usmerjena v bodočnost, zato so iskali sodobne glasbene možnosti za ohranjanje izročila« (Klobčar 2010, 134). Zanimivo je, da se je Štrekljeva tipologija ljudskih pesmi, kljub privilegiranemu statusu pripovednih pesmi, obdržala v vseh zbirkah vse do danes.

4 Narodno zabavna glasba

4.1 Kaj je narodno zabavna glasba

Narodno zabavna glasba je »eden pomembnih sooblikovalcev slovenske identitete« (Sivec 1998, 14) in je »novodobni križanec ljudske in avtorske glasbe, nekakšna sodobna avtorska glasba, ki naj bi bila napisana v ljudskem slogu« (Sivec v Torkar 2008, 14). Knific pa, »umeščamo jo med popularno glasbo, katere začetke v Ameriki iščemo v osemdesetih letih 19. stoletja, v Evropi pa v prvih desetletjih 20. stoletja« (Knific v Torkar 2008, 14). V Sloveniji se je »pojavi v petdesetih letih 20. stoletja, bolj ali manj načrtno pa sta jo ustvarila brata Avsenik, čeprav so bili nastavki za to glasbo dani že dolgo prej« (Muršič 2000, 148). Je pa tudi »predelana ljudska glasba (...) lahko uteleša duha skupine, skupinske solidarnosti, lahko pa sprošča tudi nacionalna in nacionalistična občutja« (Muršič 2000, 317). Muršič pravi, da t.i. »nekvaliteta« narodno zabavne glasbe izvira iz solzavosti in osladnosti besedil, ne pa iz same izvedbe te glasbe, »besedila so nostalgичno in domoljubno usmerjena ter ponujajo nekritično, stereotipno interpretacijo sveta okoli nas« (Muršič v Debevec 2003, 22). K popularizaciji narodno zabavne glasbe na Slovenskem so v začetku petdesetih let 20. stoletja odločilno prispevali mediji (takrat dve radijski in ena televizijska postaja), predvsem radio Ljubljana (danes radio Slovenija), saj so vrsto let intenzivno predvajali posnetke narodno zabavnih ansamblov (Debevec 2003, 21). Pri narodno zabavni glasbi je pomembno tudi, da kljub temu da slogovno izhaja iz ljudske glasbe, je del popularne glasbe. »Popularna glasba je kot poseben žanr, ki se razlikuje od ljudske in klasične glasbe, začela svoj razvoj v 18. stoletju« (Sanatova 2005, 9) in je tudi »bolj tipična za urbano okolje, izvajajo jo profesionalni glasbeniki in temelji na množičnem prenosu medijev« (Randel v Sanatova 2005, 10), kar še posebej velja za nastanek narodno zabavne glasbe pri nas, v primerjavi z ljudsko glasbo, »običajno jo izvajajo neprofesionalci, uporabljena in razumljiva je širokemu krogu ljudi (...) značilna za narod ali določeno etnično skupnost, ki jo imajo za svojo« (Randel v Sanatova 2005, 6). Pri tem pa »množična glasba služi izključno komercialnemu namenu (...) se proizvaja za dobiček in stremljenje za dobičkom določa njeno vlogo in vsebino. Zakaj je v zadnjih sto letih ljudsko umetnost zamenjala množična? Pri tem so pomembno vlogo odigrale reklame in tržna manipulacija (...) vsekakor pa so potrebe današnjega človeka drugačne kot pred sto leti« (Frith v Sanatova 2005, 29). Lahko rečemo, da je torej narodno zabavna glasba kombinacija teh definicij: izvajajo jo profesionalni glasbeniki in temelji na množičnem prenosu medijev, hkrati pa je značilna za neko družbo, ki jo sprejme za svojo, in še se

proizvaja za dobiček, kar tudi določa njeno vlogo in vsebino. Sicer pa obstaja zmeda, kar se tiče delitev predvsem na popularno, umetno, množično in zabavno glasbo. »Je pa zanimiva ta terminologija v raznih jezikih, če rečeš v Italiji *musica tradizionale* e *popolare* pomeni skoraj isto, *popolare* je tudi sinonim za ljudsko, tradicionalno glasbo, kaj pa *popular music* in *traditional music* v angleščini?« (Marušič 2015). »Razmerja med ljudsko, umetno in zabavno glasbo ni mogoče popolnoma opredeliti. Razlike med vsemi tremi zvrstmi so velike, predvsem glede nastanka in namena (...) ljudska glasba je vplivala na umetno in na zabavno glasbo, vpliv zabavne glasbe na ljudsko pa se zrcali v narodno zabavni glasbi, žal količina produkcije ne odtehta tudi kakovosti« (Vrbančič v Sivec 2002, 273).

Ena od slogovnih značilnosti narodno zabavne glasbe je ta, da se ansambli strogo poslužujejo dvo–, tri ali štiri četrtinskega takta ter polke in valčka, pravi Kumrova, »vsaka ljudska pesem, ki jo uporabijo, se sprevrže v valček ali polko, brž ko ji dajo spremljavo in pevec mora s pohitevanjem ali zategovanjem prilagajati melodijo poskočni spremljavi« (Kumer 1978a, 376). Ravno tako se Kumer obregne ob vse tipične elemente narodno zabavne glasbe: da vsak tri četrtinski takt še ni valček, da ustvarjalci teh pesmi ne poznajo ljudskega izročila, pretirano poudarjanje domoljubja, anahronizmov, kot so vikanje staršev in romantična predstava kmečkega življenja, solzavost in preračunljivost, ker naj bi bilo to poslušalcem všeč (Kumer 1978a, 377).

»Narodno zabavna glasba je pretežno plesnega značaja (...) pesem, ki poslušalcev ne spravi na plesišče, le težka preživi, saj se na dolgi rok ohrani le, če si jo plesalci zaželi na plesiščih veselic ali ohceti. Ritem in taktovski način v večini narodno zabavnih skladb od začetka do konca ostajata nespremenjena« (Torkar 2008, 17). Pri večinskem občinstvu je »funkcija glasbe predvsem socialna. Ponuja jim temo za pogovor s prijatelji (...) čeprav imajo precej malo zanimanja in razumevanja za tehnično izvedbo nastopa ter za dožemanje radia in televizije kot medijev« (Torkar 2008, 18). »Občinstvo narodno zabavne glasbe je povečini precej nekritično, saj gre za glasbeno zvrst, ki ni koncertnega značaja. Srečamo jo predvsem na družabnih dogodkih, kot so veselice in množični koncerti v akustično in estetsko neprimernih športnih dvoranah, kjer glasba predstavlja enega od razlogov za druženje ob hrani, pijači in plesu. Še najbolj kritično se to zvrst ocenjuje na festivalih« (Torkar 2008, 18). Torkar tudi opozori na to, da so narodno zabavno glasbo v 50. letih 20. stoletja ustvarjali predvsem mladi ljudje in da sta takrat tudi brata Avsenik bila v dvajsetih letih. Sicer sta to glasbo izvajala za ljudi vseh starosti, se pa je tudi publika, ki je bila takrat mlada, z leti in

glasbo postarala. Muršič pa, »ko se nosilci razvoja neke glasbene zvrsti postarajo, ko glasba preseže lokalne okvire in postane vedno bolj »narodna«, se nanjo lepijo predvsem konservativne družbene plasti. Mlajši izvajalci te glasbe brez predsodkov kombinirajo prvine stare narodno zabavne glasbe in sočasnih popevk oziroma popularne glasbe nasploh« (Muršič 2000, 150).

4.2 Nastanek narodno zabavne glasbe na Slovenskem

Začetki narodno zabavne glasbe so vezani na ljudske godce, ki so lahko nastopali tudi brez harmonike. Ker pa je narodno zabavna glasba, kakor jo poznamo danes, vezana na obliko sestava ansambla bratov Avsenik, kjer je bila harmonika sestavni inštrument, je zelo težko najti ansambel, ki ne bi imel harmonike.

Vilko Ovsenik, eden od ustanoviteljev ansambla bratov Avsenik, pravi, da so osnovne zvrsti narodno zabavne glasbe, polka in valček, obstajale že prej, originalnost Avsenikov je predvsem v specifični sestavi glasbil v ansamblu (Ovsenik, 2012). Avseniki so dosegli največ uspešnic v tej glasbeni zvrsti, zato se tudi pavšalno izenačuje glasbo Avsenikov z vso narodno zabavno glasbo, čeprav ima vsak ansambel kakšno svojo specifiko, morda inštrument več ali manj, kar tudi spremeni zvok ansambla. Po drugi svetovni vojni je, sodeč po Ovseniku, obstajala potreba po ustvarjanju nove glasbe za radio in ker ljudskih godcev in pesmi ni bilo dovolj, da bi se lahko redno zapolnilo radijski program, se je začelo ustvarjati nove pesmi v tem slogu. Iz teh sestavin pa se je dejansko začela ustvarjati nova avtorska glasba, prva narodno zabavna glasba v Sloveniji. Takratni izvajalci tovrstne glasbe, kot so bili Vaški kvintet in Avgust Stanko, so po Ovsenikovih besedah, igrali iste ljudske pesmi na isti »dolgočasen« način, »brez umetniške vrednosti« (Ovsenik, 2012).

Nastanek narodno zabavne glasbe je povezan z nastankom Avsenikovega ansambla v zgodnjih 50. letih 20. stoletja, ko se je v postavi harmonike, baritona, kitare, trobente in klarineta izoblikoval zvok, značilen za ta ansambel in za vse posnemovalce tega ansambla. Uspeh ansambla se ni zgodil po naključju: Vilko Ovsenik je imel veze in poznanstva tako v orkestru Bojana Adamiča (kjer je sam igral in od koder je pripeljal tudi druge člane), bil pa je tudi glasbeni urednik na radiu Ljubljana. Bratu Slavku je omogočil, da se je predstavil na avdiciji na radiu, ko so potrebovali nove glasbenike, ki bi izvajali ljudsko glasbo. Slavko Avsenik je na začetku glasbene poti igral v duetu, v triu in tudi v kvartetu, preden se je razvila zasedba, s katero je zaslovel. Vilko Ovsenik je določil, katera glasbila uporabiti, tej odločitvi

pa je botrovala izobrazba z Akademije za glasbo, kjer je doštudiral klarinet. Kombinacija glasbeno izobraženega Vilka Ovsenika, ki je aranžiral Slavkove ideje in melodije, in glasbeno neizobraženega, a talentiranega Slavka Avsenika, ki je te pesmi in melodije ustvarjal, je bila recept za zvok ansambla (Sivec, 2002).

Kaj je navdihnilo Avsenike, da so sploh začeli izvajati tovrstno glasbo? Starši so imeli gostilno pri Jožovcu, kamor so zahajali ljudski godci in po njihovem vzoru sta tudi oba brata, še kot zelo mlada, izvajala

avstrijske, češke in nemške polke, valčke in mazurke, med domačimi vižami pa vse ljudske pesmi, prirejene v ritmu (...) Vilko pri tem posebej poudarja, da je bilo slovenskih viž, ki bi se samo igrale, izredno malo. Tako rekoč vsi godci, s Slavkom vred, so si sami sproti izmišljali viže, še posebej instrumentalne dele pri pevskih skladbah. Prav tako si je Slavko, včasih pa tudi Vilko, izmišljal nove polke spontano (...) navadno so utonile v pozabo ali pa so pozneje privrele na dan v enaki ali drugačni obliki (Sivec 2002, 280).

Pred drugo svetovno vojno je ljudski godec še vedno popolnoma opravljal svojo funkcijo, po tem pa se je ta vloga bistveno spremenila s prihodom narodno zabavne pa tudi zabavne glasbe. Treba je vedeti, da so ogromno spremembo mediji naredili, brez radia narodno zabavne glasbe ne bi bilo. Pri Avsenikih je pet inštrumentov skupaj igralo, ki nikdar niso prej igrali in ki izhajajo, razen harmonike, iz godbe na pihala. To pomeni združitev ljudskega tria in elementov godbe na pihala in to je začetek in osnova narodno zabavne glasbe. Sreča je bila v tem, da so bili ti akademsko glasbeno izobraženi in so vedeli, kaj delajo. Ker je bilo pa ljudem to všeč, so v bistvu tako pokvarili ljudsko glasbo. In se ni dalo nič naredit, ker je bil vmes radio. Slavko Avsenik je pravil, jaz sem včasih igral v domači vasi, pa mogoče tri vasi stran, več pa ne. Zdaj sem pa šel na radio, posnel komad, mi smo igrali na Koroškem, pa cela Slovenija je lahko radio poslušala. To je bil tak obrat (Sivec 2015).

Vpliv narodno zabavne glasbe na ljudske godce je bil izredno velik, ampak je zelo težko natančno opredeliti, kaj zadeva pravzaprav je. Ivan Sivec bo rekel zelo preprosto, narodno zabavna glasba se začne s kvintetom bratov Avsenik, leta 1953, pred tem ni obstajalo nič. Vemo, da so obstajali Veseli berači že pred tem, pred drugo svetovno vojno, vemo, da so bili šaljivi in da so tudi izvajali polko. Vemo, da so v Ameriki

snemali nekaj, kar je dobilo ime »Slovenian polka« že v 20. letih 20. stoletja. V Slovenijo smo jo dobili iz Prage, je možno, da so bile tudi druge poti. Iz tega se je razvila narodno zabavna glasba, če rečemo slovenska polka v ZDA, Veseli berači in pa jaz bi dodal še Avgusta Stanka z njegovo ritmizirano harmoniko, kot produkt radia, družijo jih pravzaprav jazz. Sicer jazz v najširšem pomenu besede, kot ritmizirana glasba namenjena plesu, v svojem izhodišču, z instrumenti ki jih je jazz prenesel. Instrumentalna plat je jazzovska v svojem bistvu, vokalna pa je tradicionalna, to pa pomeni, da imamo vokalne harmonije, ki izhajajo iz ljudske pesmi (Muršič 2015).

Narodno zabavni ansambli so se imeli možnost predstaviti na radijskih oddajah »Pokaži, kaj znaš« in »Za našo vas«, kjer so lahko poslušalci glasovali za svoje najbolj priljubljene izvajalce. Preko teh oddaj so namreč vsa večja imena tovrstne glasbe – od Beneških fantov pa do Slakovega ansambla – prišla v kontakt z večjim številom poslušalcev. Vilko Ovsenik o nastanku Avsenikovega ansambla,

ko je Slavko prišel na radio, je bil takoj sprejet kot solist. In mi pravi, Vilko, jaz bi en ansambel. Pa sem na Glasbeno narodopisnem inštitutu pogledal, katere ansamble v Sloveniji pravzaprav imamo. Me je zanimalo, da bi jaz vzel enega od teh tipičnih ansamblov, pa ne Vaškega kvinteta, nekaj konkretnega. To je bilo leta 1950. Iskal sem nekaj tipično slovenskega, bila je prekmurska banda, na Kočevskem je bila ena banda po vzoru avstrijskih pesmi, torej manjše, ampak ne stalne zasedbe. Potem pa sem se drugače odločil, ne bom več raziskoval, moramo nekaj novega narediti (Ovsenik, 2012).

Narodno zabavna glasba je prenesla glasbo, ki so jo igrali ljudski godci, prej omenjene polke, valčke, mazurke in slovenske ljudske pesmi, na nivo modernejšega avtorskega ustvarjanja, povezano s snemanjem v studiu, organiziranjem dogodkov na profesionalnejšem nivoju. To pa se je do takrat pripisovalo drugim glasbenim zvrstem, kot so klasična ali jazz glasba. Vilko Ovsenik se spominja, »ko sem postal leta 1960 urednik narodno zabavne glasbe, sem (na GNI) našel samo šest avtentičnih slovenskih zapisov (pesmi). Je bilo zapisanih nekaj italijanskih, pa avstrijskih, potem pa ni bilo nič. Ljudski godci so obstajali, a na Glasbeno narodopisnem inštitutu jih niso priznavali, bilo je na tisoče ljudskih pesmi, skrbno proučenih, to je res material, ki se ga spleča prebrat. O ljudskem godčevstvu pa ničesar« (Ovsenik 2012).

Vzpon radia po drugi svetovni vojni je omogočil, da je Avsenikova glasba bila množično poslušana v oddaji »Četrtek večer domačih pesmi in napevov«, Sivec navaja primer: »Leta 1954 sta v najbolj poslušanem večernem terminu od 20. do 21. ure nastopali celo uro samo dve najbolj priljubljeni glasbeni skupini: Gorenjski kvartet (prvotno ime Avsenikov) in Slovenski oktet« (Sivec 2002, 284). Še pred omenjeno oddajo, ki je bila na sporedu radia Ljubljana od leta 1953, pa je leta 1952 bila v etru oddaja »Domače za ples in razvedrilo«, kjer so se predvajale »polke, valčki in podobni napevi« (Sivec 2002, 284). Pri izbiri glasbe za omenjeni dve oddaji je odločal urednik Janez Bitenc, ki je »v prvih letih v program te oddaje uvrščal tako godce in pevce (Avgust Stanko, pevski kvartet Fantje na vasi), kot umetno, radijsko postavljene glasbene skupine (Vaški kvintet) ter ljudske in šolane pevce (Danica Filipič, Franc Koren, Tone Kozlevčar in na drugi strani Rezika Koritnik, Greta Ložar, Dana Ročnik itn)« (Sivec 2002, 284). »Oddajo sem sestavljal tako, da je bilo približno 60 % vokalnih del in 40 % instrumentalnih. Zaradi potreb oddaje so začele nastajati nove glasbene skupine, poleg teh pa tudi skupine, ki so delovale že prej in so izvajale predvsem priredbe narodnih pesmi. Tu mislim v prvi vrsti na Beneške fante, sestav, ki je nastopal že pred Avseniki. Ko sem sprejel v program Avsenike, se je z njimi utrgal plaz novih ansamblov, pa tudi plaz evforije«, pravi Janez Bitenc (Bitenc v Sivec 2002, 284). Tudi v naslednjih letih so novi uredniki sprejemali nove izvajalce v oddajo »Četrtek večer«, ki jo je »ob koncu sedemdesetih let občasno ali stalno poslušalo 90.000 poslušalcev«, toda »razen morda Lojzeta Slaka, ki je svoje skladbe in tudi ljudske spremljal z diatonično harmoniko, niso bistveno spremenile same zvrsti tovrstne popularne glasbe« (Sivec 2002, 285).

Takoj ko so začeli predvajati narodno zabavno glasbo na radiu, se je izredno hitro prijela med ljudmi, ker je bila domača. In od leta 1955 do 1960 se je v Ljubljani zgodila narodno zabavna, ker to je urbana glasba po mojem mnenju, to so muzikanti, ki so delali v mestih. Oni so tule godli to muziko in z radijem je prišla ven, ljudje pa so jo začeli uporabljati za čestitke na radiu. V nasprotju s tem, kar si mladi domišljajo danes, te glasbe radio ni promoviral, nasprotno, radio jo je poslal na margino, edini prostor, ki jo je nacionalni radio predvajal to glasbo, je bilo v kontekstu glasbe po željah pa potem Četrtekovi večeri. Dominanta so bile sprva v štiridesetih letih ruske, sovjetske koračnice, potem v začetku petdesetih let so začeli delati na domači produkciji zabavne glasbe, oz. popevke, hkrati pa se je razvila narodno zabavna glasba (Muršič 2015).

Če je že Janez Bitenc na začetku urednikovanja za oddajo »Četrtek večer« na radiu imel težave z izbiro materiala za te oddaje, se ni veliko spremenilo niti leta 1960, ko je Vilko Ovsenik postal urednik narodno zabavne glasbe na radiu Ljubljana.

Ko so me zadolžili na radiu, če bi jaz prevzel to smer, sem rekel, da že delam v radijskem orkestru. Sprejel sem, ampak najprej moramo ves program, kar ga ima radio, prekiniti. Rekel sem, dajte mi studio, dajte mi tehnika, potem pa sem jaz pregledal, cel material skozi, in ugotovil, kaj je radio do zdaj delal. In bil je med drugim en glasbenik, napisal je 200 skladb. Čez 200 in niti eni nisem mogel dati pozitivne ocene. Vse izvajalce sem razdelil po podzvrsteh, in potem ko sem iz tega naredil načrt, sem sklical sestanek, kaj bomo lahko naredili. Rekel sem, vsi ste vabljeni, da obogatite radijski program, ker to ni bilo nič. Na radiu je celo bilo neko načelo, da je ta glasba nepotrebna, nevredna, ljudska, harmonika je bila nezaželena. Tako da sem moral postaviti bolj točen program, po številkah, koliko sekund kdo naredi, po načelu, vsak lahko kaj posname, vsak sme priti na radio, karkoli bo kdo naredil, je sprejet. Potem je bil primer, ki je tudi bil pomemben, profesor Bučar je bil urednik zborovske glasbe. Imeli smo pa takrat ansambel, Vaški fantje mislim, da so bili. Niti enega posnetka ni dal, pa sem rekel, to je nemogoče. Potem sem zvedel po drugi liniji, da zato, ker njihova glasba ni bila ustvarjena po načelu slovenske ljudske glasbe. Ker so imeli noter razne zmanjšane akorde, razne višaje in tako naprej. Božansko brežhibno, ampak samo hočem povedat, kako je bila takrat politika. Šlo je za averzijo do novo nastale glasbe, do nepravilno napisanih ljudskih pesmi, do frajtonarice itd. To lahko imenujemo elitizem, to naredi izobrazba, to niso nič sami krivi, ampak oni so nosilci tiste ideje, s katero so zrasli gor (Ovsenik 2012).

4.3 Kritike narodno zabavne glasbe

Harmonikar Miha Debevec poudarja, da so kritike narodno zabavne glasbe večkrat neutemeljene, saj je inštrumentalno z leti vse bolj izpopolnjena. Največjo težavo vidi v besedilih, ki naj bi zbanalizirala sicer odlično odigran inštrumentalni del. Zaradi navala narodno zabavnih izvajalcev v Sloveniji in zelo različne kvalitete posameznih izvajalcev pa ne moremo metati vseh izvajalcev v isti koš (Debevec 2003, 23).

Težava je v tem, da določene glasbene ustvarjalce, ki se z narodno zabavno glasbo ne ukvarjajo, enostavno moti, da so to glasbo ljudje vzeli za tipično slovensko doma in po svetu,

čeprav to ni avtentična ljudska glasba. Debevec je mnenja, da ljudska glasba zaradi narodno zabavne ni šla v pozabo (Debevec 2003, 29), saj je bila redno na repertoarju raznih zasedb, ki so izvajale te (ljudske) pesmi poleg lastnih avtorskih (narodno zabavnih). Mešanje ljudske in popularne glasbe je prisotno po celem svetu, besedila se pa nanašajo na »romantično opevanje domačega sveta in preteklosti ter konservativno zagovarjanje starih vrednot« (Muršič v Debevec 2003, 31).

Če povzamem Vilka Ovsenika, elitizem izobražencev s SAZU ali z Akademije za glasbo je bil eden od razlogov, zakaj ta glasba ni bila priljubljena med zaposlenimi na radiu, drugi razlog pa je bil političen. Sivec pravi, »uredniki so z narodno zabavno glasbo zavestno skušali nadomestiti ljudsko glasbo. Radijsko programsko vodstvo je vse do leta 1990 podpiralo predvsem t.i. partizansko in borbeno pesem. Z radijskega programa je bila zato umaknjena vsaka pesem, ki je omenjala boga ali katero drugo osebo iz verske hierarhije« (Sivec 2002, 285).

Omerzel – Terlepova pravi, da

po vojni naj bi nastal na glasbenem zabavnem področju ustvarjalni vakuum, ko se je zgodila glasba, ki so jo ljudje poimenovali narodno zabavna. V okviru RTV Ljubljana je delovala celo posebna komisija, ki naj bi imela mentorsko vlogo narodno zabavnim ansambлом in vlogo preverjavca, ki je veljala za tekstovno raven te zvrsti, čeprav po besedah Marjana Stareta RTV nikdar ni imela programske politike v zvezi s to glasbo. Glasba pa je bila iz mentorstva izvzeta, ker imela naj bi funkcijo veseljačenja. Glavni očitek se nanaša na komercializacijo oziroma razprodajo ustvarjalnosti in identitete slovenstva, z enostranskim veselim pogledom v prihodnost in brez kritičnosti izvajalcev (Omerzel – Terlep 1988, 99).

»Pred nekaj leti je bilo moč opaziti beg akademsko izobraženih glasbenikov v vrste narodno zabavne glasbe. Vzrok: komercialna uspešnost te zvrsti doma in na tujem. Izvajalski del je zaradi tega bega v zadnjih letih na visoki ravni, zato naj bi bila prihodnost tej glasbi zagotovljena« (Omerzel – Terlep 1988, 101). Terlepova pravi, da dva milijona Slovencev ima približno 300 narodno zabavnih ansamblov, pravi pa, da za nepopularnost te glasbe med izobraženci sta krivi »vsebinska in izvedbena vprašljivost« (Omerzel – Terlep 1988, 100). Da so »na podeželju edini nosilci kulturnega dogajanja domači ansambli, pa še kakšna folklorna ali vokalna zasedba, medtem ko so pihalni orkestri že kar elitna zasedba. Pravzaprav so naši

ansambli še edini, ki pojejo v slovenščini« (Omerzel – Terlep 1988, 101). Primerja to glasbo s »terasnohotelskim popom« (Omerzel – Terlep 1988, 102), hkrati pa je zgrožena nad tem, da je narodno zabavna »eden najbolj množičnih slovenskih izvoznih artiklov, največji izvoz slovenske kreativnosti« (Omerzel – Terlep 1988, 102). Popularnost te glasbe pripiše pozabljanju na kompleksnost ljudske glasbe, ki jo po novem poznamo le v narodno zabavnih različicah in da zaradi nenaravnega tempa sodobnega načina življenja ljudje rabijo glasbo izključno kot način sprostitve preko »veseljačenja«. Vsekakor pa ob številu narodno zabavnih ansamblov pri nas je sicer težko reči, koliko je tu dobička, če je takšna konkurenca (Sivec ocenjuje 500 ansamblov v Sloveniji) (Jurečič 2005, 29). Gre pa vsekakor za ustaljen slogovni vzorec, ki se ga nekateri strogo držijo, drugi pa znotraj tega skušajo najti nove variante (Modrijani, Prifarski muzikanti). Narodno zabavna glasba je namenjena predvsem »hipnemu veselju« in ker je nastala v zgodovinskem obdobju prihoda kmečkega prebivalstva v mesto, se zato idealizira kmečko življenje in uporablja narodne noše (Jurečič 2005, 31). Smiselno vprašanje bi bilo, zakaj je še danes tako? Ocenil bi, da kot pri recimo rock glasbi spadajo določeni glasbeni in neglasbeni elementi, ravno tako je tudi pri narodno zabavni – ne glede na to, koliko časa je minilo od tega, odkar je ta zvrst nastala in koliko so danes relevantni izvorni elementi te glasbe.

Mira Omerzel – Terlep je mnenja, da je »vsa ljudska kultura intuitivno reševanje življenjskih problemov« (Omerzel – Terlep 1988, 93), danes pa človeštvo vleče naprej intelektualistična usmeritev življenja, »pod vplivom intelekta hromijo ustvarjalni instinkti« (Omerzel – Terlep 1988, 93). »Prehajamo od aktivne k pasivni glasbeni ustvarjalnosti, ki nastopi z razširjenostjo radijskih in televizijskih komunikacijskih sistemov, ki hromijo individualno ustvarjalno in krepijo splošno, povprečno« (Omerzel – Terlep 1988, 95). »Za zabavne ansamble povojnih dni velja, da se je resnicoljubnost in iskanje umetniške resnice umaknilo večji dovršenosti glasbil in izvedbe, s čemer pa so se umaknili od bistva umetnosti. Zato so izzvali toliko ogorčenja ustvarjalnejših iskalcev s praznino in stereotipi zabavnih besedil ansamblov, ki se razglašajo za narodne« (Omerzel – Terlep 1988, 97). »Zaradi tehničnega razvoja nas je glasba preplavila. Ta je omogočil tudi razvoj fenomena narodno zabavne glasbe, ki prav tako sodi v svet zabavne industrije, v zvrst glasbene kulise in industrializacije glasbe« (Omerzel – Terlep 1988, 98).

To so bili članki, ki so jih pisali etnomuzikologi. Takrat v etnologiji ali pa v etnomuzikologiji ni bila navada, da bi se kdo s popularno glasbo, narodno zabavno

glasbo ukvarjal, to se šele zdaj v zadnjih letih, mogoče Mojca Kovačič pa Urša Šivic sta nekaj več pisali o tej temi. S tega stališča je bila ljudska glasba privzdignjena, narodno zabavna pa ocenjena kot neka slabša glasba, ampak v današnjem času mislim, da to ne drži več. To se je pravzaprav spremenilo z antropologi, recimo z Rajkom Muršičem, da naloga etnologije ali pa kulturne antropologije ni samo v raziskovanju ljudske kulture, ampak še marsičesa drugega. In Glasbeno narodopisni inštitut kot krovna ustanova, ki se je ukvarjala z raziskovanjem in zbiranjem, je pravzaprav do čisto zadnjega časa se ukvarjala samo z ljudsko, vse do te zadnje generacije raziskovalcev. Tudi če zdaj razmišljamo, kakšno vrednost imata za slovensko identiteto narodno zabavna ali pa ljudska glasba, jaz ne vem, če ne bi imela narodno zabavna glasba pravzaprav večjo vrednost, da se Slovenci bolj z njo identificiramo. Jo rajši predstavljamo, je naša vrednota, mogoče tudi zato etnomuzikologi so zaradi tega čutili to diskriminacijo (Knific 2015).

»Narodno zabavna zvrst je mogoče na začetku delovala kot nek tujek, nekaj kar niso točno vedeli kam umestiti. Spominjalo je na ljudsko glasbo, ki so jo tudi imeli za nazadnjaško, v pop ali to neko zabavno zvrst pa tudi ni čisto sodila. In s tem so najbrž imeli težave in so jo v stroki tudi zaradi tega zavračali« (Volk 2015).

Ta splošen pogled na popularno glasbo kot manjvredno glasbo, zdaj jaz mislim, da si stroka tega ne sme privoščiti. Na Glasbeno narodopisnem inštitutu Igor Cvetko pa tudi Zmaga Kumer je že bila bolj odprta do narodno zabavne glasbe, ko je rekla, da se odpira ena nova pot, pa Valens Vodušek je tudi že pisal o tem, da jo bo treba raziskati. Ampak prva naloga etnomuzikologije je glasbena analiza ljudske glasbe. Poleg tega pa se moramo zdaj tudi ukvarjati z družbeno aktualnimi temami, tako bolj sociološko gledat na zadeve, kar dela kar dosti problemov (Kovačič 2015).

Razlika med antropologi in etnomuzikologi je v tem, da nas v antropologiji samo delo glasbeno, zvrst ne zanima. Jaz ne znam analizirati nekega glasbenega dela z notami, glasbene analize ne poznam. Pri muzikologih pa je ravno obratno, oni znajo analizirati glasbeno delo in oni vidijo razlike v zvrstnih variantah, ki jih pripišejo določenim predalčkom in pa tudi slogovni izvedbi. Mene pa zanima dejavnost, človeška dejavnost to, kar delajo ljudje. Jaz lahko brez kakšnih problemov lahko rečem, v hardcoreu se

glasbeno približamo polki, 2/4 taktu, in muzikolog pa tega ne bo vzel tako, bo šel to preverit, če to drži ali ne (Muršič 2015).

»Etnomuzikologija se ukvarja z ljudsko glasbo, muzikologija (...) pa preučuje tisto glasbo, ki ni ljudska in se po ustaljeni delitvi pojmuje kot umetna. V jedru muzikologije kot vede o umetni glasbi je teorija glasbenega stavka, ki je razviden iz glasbenih zapisov, kot so jih izdelovali in jih še vedno izdelujejo skladatelji« (Snoj 1995, 104).

Tu gre za nek mit večje avtentičnosti ljudske glasbe, ki naj bi izhajala iz manj preračunljivih in obrtniških vzgibov, kot pa narodno zabavna. Danes pa sta tako Avsenikova Na Golici kot Slakova V dolini tihi že praktično ponarodeli skladbi, to pa zato, ker ju ljudje prenašajo iz roda v rod, ne glede na to, kdo je bil avtor. Hkrati pa sta ti dve skladbi nujen del vsakega druženja, kjer je zraven glasba in ples.

4.4 Raziskave o narodno zabavni glasbi

V svoji diplomski nalogi je Kristina Sanatova analizirala, kakšen je odnos mladih do ljudske in popularne glasbe. Srednješolce je ločila v dve skupini, v prvi skupini so bili dijaki umetniške gimnazije in vzgojiteljskega oddelka tretje mariborske gimnazije. V drugi skupini pa razne smeri mariborskih srednjih šol, gimnazijske ali negimnazijske, kjer dijaki nimajo v učnem programu nič ali skoraj nič veze z glasbo. Kot pričakovano, so dijaki iz prve skupine bili bolj naklonjeni ljudski glasbi kot popularni in obratno velja za drugo skupino. Naklonjenost ljudski glasbi se tudi večja s starostjo, ravno tako pa avtorica vidi kot spodbudno mešanje vplivov ljudske glasbe s popularno glasbo (Sanatova 2005, 67 – 68).

Jasmina Jurečič pa je raziskovala vpliv narodno zabavne glasbe v vsakdanu mladih in najprej je predpostavila, da to glasbo otroci najprej nekritično sprejmejo. Do starosti desetih let se odločajo za igranje klavirske ali diatonične harmonike, s prihodom pubertete pa se te glasbe začnejo sramovati, češ da to glasbo poslušajo starejši ljudje in se posledično raje prilagodijo vrstnikom (Jurečič 2005, 9). Jurečič je v svoji raziskavi anketirala učence podeželskih in mestnih osnovnih šol in je primerjala njihov odnos do narodno zabavne glasbe. Večina učencev iz mestnih šol je razumela narodno zabavno kot glasbo, ki je namenjena starejšim ljudem, večina učencev iz podeželskih šol pa kot glasbo za užitek, po rezultatih pa so jim vseeno sledili tisti, ki menijo enako kot mestni otroci. Mestni otroci so ocenili, da je ta glasba dolgočasna, podeželski pa, da je prijetna. Tako eni kot drugi pa so slišali največ narodno zabavne glasbe na radiu in na zabavah. Večina mestnih osnovnošolcev tedensko ni poslušala

narodno zabavne glasbe, podeželski pa so jo od ene do 5 ur na teden. Zanimivo je tudi, da 60% učencev s podeželja je imela doma kaseto ali zgoščenko z narodno zabavno glasbo, iz mesta pa le 37% učencev. Na vprašanje, koliko narodno zabavnih pesmi bi znali zapeti, je pri večini tako mestnih ali podeželskih učencev bil odgovor 1 do 5 pesmi. Zanimivi so bili tudi odgovori na vprašanje, ali bi si kdo od anketirancev želel igrati oz. peti v narodno zabavni skupini. V mestu so bili pričakovano odgovori večinoma nikalni, na podeželju pa so bili bolj dvoumni, ker je bil podoben odstotek pri nikalnih odgovorih, kot pri odgovorih »ne vem«. »Učenci s podeželja so to utemeljevali z odgovori, da jih ta zvrst glasbe ne zanima in da nimajo posluha, učenci iz mest pa so poleg tega dodajali še, da to ni modno ali pa bi jih bilo sram« (Jurečič 2005, 66). Neodločnost podeželskih učencev je bila zaradi tega, ker naj ne bi imeli posluha in ker niso znali igrati na noben inštrument, pri mestnih pa da se prehitro naveličajo, oz. nekateri »radi pojejo, vendar niso prepričani, če bi peli v narodnozabavni skupini« (Jurečič 2005, 66). Jurečič sklepa, da mestni otroci poslušajo več glasbe dnevno kot podeželski, ker slednji preživijo več časa na prostem kot pa meščanski. Pri učencih iz mestnih šol pa naj bi se glasbeni okus izoblikoval predvsem zaradi okusa sošolcev in prijateljev (Jurečič 2005, 67). Če povzamemo, so na podeželju otroci bili vsekakor bolj naklonjeni narodno zabavni glasbi kot pa v mestu, kljub temu, da so se mestni anketiranci strinjali, da je to primerna glasba za »žur« in zabavo.

Navsezadnje pa glede očitkov o neizvirnosti te glasbe in o identifikaciji nekega naroda z domnevno neavtentično glasbo Muršič povzame: »vsaka glasba je avtentična za tisti krog poslušalstva, ki jo vzame za svojo. Slovenska narodno zabavna glasba je slovenska toliko, kot je slovensko njeno poslušalstvo in njeni ustvarjalci« (Muršič v Debevec 2003, 27).

Podatki Slovenskega javnega mnenja iz leta 1992 kažejo na populacijo 2052 vprašancev in na 64 % večine glede priljubljenosti narodno zabavne glasbe, sledilo pa jim je 60 % anketirancev, ki raje poslušajo popevke. Tretje uvrščena rock glasba in ostale zvrsti pa so bile vse pod 25 %. Prav tako tisti, ki poslušajo narodno zabavno glasbo, so najraje hkrati poslušali tudi popevke. Sicer pa je bila razvidna tudi povezanost med starostjo in priljubljenostjo narodno zabavne glasbe, namreč višja kot je bila starost, večja je bila naklonjenost do te zvrsti glasbe. V mestnem okolju je bil odstotek priljubljenosti te zvrsti podoben kot odstotek nepriljubljenosti, se pa najbolj kaže izrazita naklonjenost do te zvrsti in manjša do ostalih zvrsti glasbe v ruralnem okolju. Tam to glasbo poslušajo tako mlajši kot starejši, v urbanem okolju pa imajo starejši rajši to glasbo kot mlajši. Zanimiv je tudi podatek, da se je s

kmetijstvom v Sloveniji leta 1931 ukvarjalo 60,5 % prebivalcev, 60 let kasneje, leta 1991 pa le 11,6 % (Kramberger v Debevec 2003, 39), hkrati pa v ruralnem okolju danes živi približno 45 % prebivalcev, kar je skoraj nespremenjen podatek kot leta 1978 (Kramberger v Debevec 2003, 39). Ker ni bilo večjih sprememb v načinu bivanja kot v načinu pridobivanja osebnih dohodkov, ima s tem nekakšno »vračanje k zemlji« ključen pomen pri doživljanju te zvrsti glasbe. Zanimiva je anketa iz leta 1951 o programu radia Ljubljana, kjer je 43 % anketirancev menilo, da je na sporedu premalo popularne glasbe, 32 % jih je bilo proti jazz glasbi in 6.3 % je menilo, da je popularne glasbe preveč. Od glasbenih zvrsti se je največ anketirancev odločilo za narodnozabavno glasbo (85 %), sledila je popularna (73.2 %), plesna (60.5 %), v vse manjšem odstotku pa operna, operetna, simfonična in komorna (Tomc 1989, 83). Žal gre za preveč splošno razdelitev na zvrsti, saj je lahko narodno zabavna recimo prav tako ena od zvrsti popularne glasbe in je prav tako lahko tudi plesnega značaja. V petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja se je narodno zabavna glasba izvajala na prireditvah, kjer so nastopali tudi t.i. »popevkarji« in »zabavni orkestri«, slednji so predvsem izvajali swing oz. jazz standarde. Tomc pravi, »najbolj so se za zabavno glasbo navduševali dijaki, sledili so vajenci, študentje, kvalificirani delavci v industriji in uslužbenci, pretežno s srednjo izobrazbo; največ v kategoriji od 17 do 19 let, potem pa 20 do 27 in 14 do 16 let. Starejši so najraje poslušali ljudsko glasbo, godbo na pihala in opero, srednja generacija Avsenike in opero, tisti z višjo izobrazbo pa tudi klasično glasbo« (Tomc 1989, 91).

4.5 Zgodovinski kontekst nastanka narodno zabavne glasbe v Sloveniji

Tomc pravi, da je prihod jaza v Slovenijo v začetku 20. stoletja vrnil »veselje do muziciranja, spontanost, plesnost, ki so se v tedanji klasični in ljudski glasbi izgubile. Ponovno se je združil glasbeni užitek s socialnim – z druženjem, plesom in zabavo« (Tomc 1989, 47). Se pa hkrati »kmečki študentje plesov po navadi niso udeleževali, češ da ne marajo frakarjev. Tudi komunisti zaradi asketske drže, ki da se edina spodobi revolucionarju v tako težkih časih, niso hodili na ples« (Tomc 1989, 49). Spomnimo, da je to bilo v času med vojnama.

Po kapitulaciji Italije za jazz v partizanih ni bilo razumevanja, tako da je (Bojan) Adamič tam lahko ustanovil le godbo na pihala. Godba je igrala predvsem domače budnice in koračnice, delavske in revolucionarne pesmi iz 19. stoletja, pesmi iz ruskih revolucij leta 1905 in 1917, protirežimske pesmi iz časa med obema vojnama, stare

slovenske pesmi (večkrat z novo vsebino), pesmi iz španske državljanske vojne ... postopno pa so začele nastajati tudi izvirne partizanske pesmi (Tomc 1989, 66).

Po drugi svetovni vojni se je na radiu »vrtela sovjetska glasba, klasična glasba le, če ni bila preveč resna, največ pa je bilo govornega programa. Vzgojno naj bi delovala npr. javna predvajanja sodnih procesov proti dejanskim in domnevnim političnim nasprotnikom. To prakso so prekinili šele v 1950. letih« (Tomc 1989, 70). Ker so Nemci zaplenili med vojno večino radijskih sprejemnikov, je nova oblast predvajala radijski program preko javnih zvočnikov (Tomc 1989, 70). Med obema svetovnima vojnama je v Sloveniji »kmečko prebivalstvo še vedno predstavljalo večino, vendar se je razslojevalo. Nastajal je domači razred podjetnikov in z razvojem industrije pripadajoči sloji delavstva. Te procese je spremljala tudi rast sloja urbaniziranih mladih ljudi« (Tomc 1989, 46). »Zakonske osnove za družbeno upravljanje v kulturi so sprejeli razmeroma pozno zato, ker oblast ni pristala na prenašanje prvin delavskega samoupravljanja v kulturne ustanove. S tem bi dobili člani kolektivov nadzor nad programsko politiko kulturnih ustanov« (Gabrič 1995, 19). Seveda so člani kulturnih ustanov bili temu nenaklonjeni, Boris Zihlerl (»slovenski partijski kulturni ideolog«, po Gabriču) pa je odločitev utemeljeval, da »tak organ družbenega upravljanja bo imel poleg kontrole celotnega poslovanja ustanove tudi zadnjo besedo pri potrjevanju repertoarja in bo izboljševalno posegal v posamezne pojave, ki bi se pokazali v teh ustanovah kot škodljivi« (Gabrič 1995, 20). Posledično so nastajali upravni odbori v teh ustanovah, kot so npr. gledališče ali radio, ki so jih predstavljali notranji člani (člani ustanove) in zunanji, ki pa jih je določala oblast po političnih merilih. Na primer, pri sestavi radijskega orkestra pa je letela kritika enega od članov partije na notranje člane radia, kjer pa so »izjavljali, da so predvsem radijski ljudje in da gledajo na problem formiranja orkestra izključno s stališča koristi radia« (Gabrič 1995, 21). Zihlerl je ločeval delavsko in vrhunsko kulturo, »prva je bila tisto, za kar naj bi si prizadeval delavski razred z Zvezo komunistov na čelu, druga pa je ostanek minule kapitalistične dobe, na katero naj bi čim prej pozabili« (Gabrič 1995, 26). Skratka, partija je podpirala tiste ustanove, ki naj bi zagovarjale egalitarnost, npr.: osnovno in srednje strokovno šolstvo, ne pa gimnazije in univerze, podpirali so amaterska delavska kulturna društva s pevskimi zbori, gledališkimi ali glasbenimi skupinami. Bili pa so nenaklonjeni centralnim ljubljanskim kulturnim ustanovam, kot so filharmonija, gledališče, opera ipd. Zanimivo je tudi to, da je bila zaželena vsa kultura, ki opisuje »človeka kot družbeno bitje, ki teži k boljšemu in lepšemu (...) negativno, dekadentno, malomeščansko pa

je bilo vse drugo (...) v literaturi se je uradna kritika spravljal nad eksistencializem, v slikarstvu nad abstraktno umetnost, v glasbi pa nad jazz» (Gabrič 1995, 29). Kar pomeni, da vsak kulturnik, ki je deloval v skladu s temi »navodili«, se je lahko ukvarjal s svojo dejavnostjo, »umetnik komunist je najprej komunist in mora pri delu izhajati iz stališč Zveze komunistov« (Gabrič 1995, 34). Tovrstna teoretiziranja so izhajala v revijah, kot so Novi svet in Socialistična misel, ki pa so sčasoma izgubljala bralce in v šestdesetih letih tudi nehale izhajati. V prvih povojnih letih se je tako v gledališču, filmu in glasbi zagovarjalo resnobnejše teme, zanimiva pa je bila ocena enega od glavnih partijskih ideologov Edvarda Kardelja, »da tistega, kar ljudje počno iz veselja in ni naravnost škodljivo, nima smisla prepovedovati, saj ni ljudem prepovedano v socializmu smejeti se, plesati, norce briti in neumnosti počenjati. V Ljubljani ste imeli edini zabavni orkester Bojana Adamiča, pa še tega ste razgnali. Mislim, da to ni prav. Ljudje ne morejo živeti samo od simfonij, ampak morajo imeti tudi neko glasbo, ob kateri se zabavajo« (Gabrič 1995, 103). Toda v organizacijah in komisijah, ki so jih vodili sodelavci Borisa Zihlerla, niso sprejemali tovrstnih ocen. »Med tesnejšim navezovanjem Jugoslavije na Zahod v prvi polovici petdesetih let se je močno širil tudi zahodni, posebej ameriški vpliv. Najprej ga je hotela politika nasilno zatirati, ko pa je spoznala, da je to neuspešno in nesmiselno, je začela priznavati njegove zasluge in vrednote« (Gabrič 1995, 107).

Pri tem je zanimiv citat dirigenta Bojana Adamiča, kakšen je bil odnos med privrženci t.i. resne glasbe do zabavne glasbe.

Medtem ko je v resni glasbi iskanje izraza prineslo mnogo novih smeri, ki jih občinstvo razmeroma hladno sprejema, se je ustvarjanje in zanimanje za lahko glasbo vzdignilo do sedaj nikdar doseženih višin. Obogatilo se je instrumentalno znanje, mikrofonska tehnika je prinesla nove zvoke in popolnoma nove možnosti v instrumentaciji itd. Obdržale so se prav vse dobre popevke in še danes se igrajo ravno tako, kot v času svojega »sijaja«, samo s to razliko, da si jih danes aranžirajo na svoj stalni repertoar vsi boljši orkestri. Se pa spominjam mnogih enkratnih izvedb komponistov, ki o lahki glasbi govorijo samo s prezirom in se morajo potem tolažiti z usodo nerazumljenih genijev. Radijska postaja, ki se nahaja v težkem položaju glede zabavne glasbe (saj jo mora dajati preko polovice glasbenega programa), je že večkrat prosila nasvetov in pomoči pri glasbenih ustvarjalcih, pa ni dobila od njih praktično ničesar (Adamič v Tomc 1989, 191 – 192).

Podobnega mnenja je bila tudi Socialistična zveza delovnega ljudstva (SZDL), družbeno – politična organizacija, ki je »ugotovila, da je med t.i. vrhunsko in t.i. ljudsko kulturo globok prepad« in da so prišli v situacijo, ko »kakšen kulturni ustvarjalec, ki vsaj malo brani svoj ugled, ne sme niti pomisliti na to, da bi skomponiral popularno pesem ali napisal kak skeč«, ker bi ljudje menili, da »ta umetnik znižuje svojo kulturno raven« (Gabrič 1995, 206). »Družba je premalo naredila za to, da bi postali popularni tudi umetniki, ki se ukvarjajo z lažjimi žanri. Zato bi morali organizirati promenadne koncerte z lažjim programom po parkih, urediti kavarne, restavracije s plesišči in lokale v stilu, ki bi omogočal nastope umetnikov, dati pobudo za ustanavljanje večjega števila manjših ansamblov, kulturne domove pa naj bi razvijali ne le v prosvetna, temveč tudi v zabavna središča« (Gabrič 1995, 206). V tem obdobju so se s kulturo ukvarjala razna prosvetna društva, ki so kulturni program podrejali političnemu programu, ki je odgovarjal vladajoči oblasti. Toda konec petdesetih let, je že obveljalo mnenje, da je bil »zabavni žanr podcenjevan in omalovaževan« (Gabrič 1995, 211) in da se glavne kulturne institucije ukvarjajo le »s smrtno resnimi stvarmi« (Gabrič 1995, 211). V šestdesetih letih pa

iz ozkega kroga članov skupin so se začela društva odpirati. Klubski prostori so bili namenjeni tudi drugim, ne le članom društev (...) ker so dobili več besede kulturniki, se je delo društev popestrilo. Ideološkega balasta je bilo manj. Programska vsebina je bila omejena le s tem, da ni smela naravnost nasprotovati ciljem socialistične družbe, kar pa je bila zelo ohlapna razlaga. Veselice, Avsenike in poceni zabavništvo so še vedno kritizirali, niso pa več zagotavljali administrativnih posegov proti njim (Gabrič 1995, 215).

4.6 Besedila narodno zabavne glasbe

Ina Ferbežar se sprašuje, komu so Avsenikove pesmi namenjene, saj besedila opevajo življenje, ki je preživeto, ki vidijo napredek kot zlo. Preko analize 180 Avsenikovih besedil je prišla na plano obrt pisanja besedil za tovrstno glasbo in tudi nekaj novih tendenc ter sprememb.

»Začetne domačijske in ljubezenske se spogledujejo z ljudsko pesmijo in kot take še premorejo nekaj šarma preproste naivnosti, poznejše pa so bolj izumetničene. Domačijska tema se sprevrača v domovinsko (naročniki izseljenci), več je humorističnih besedil, ki skušajo biti aktualne z obravnavo najsodobnejših tem, češ da jih imajo poslušalci najraje, torej

moderne teme v kvazi tradicionalni preobleki, v oddajah na radiu in televiziji poslušalci voščijo, pozdravljajo» (Ferbežar 1995, 337).

Ivan Sivec, pisec mnogih narodno zabavnih besedil, pravi:

Jaz sem izdal knjigo (z besedili), to je 300 pesmi, in sem jih kar za zabavo razporedil: te so za očete, te so za mame, družinske, domoljubne, za abrahama ... Je prišel ansambel, jaz sem delal zastonj sam včasih, in pravijo: hočem eno (pesem) za mamo, eno za ata, eno šegavo kot Franc Košir, eno Slovenijo (Avsenikova pesem Slovenija od kod lepote tvoje), kot da jih hočejo na kile. In to sem potem jaz izdal kot knjigo. Meni vsi, ko pridem na radio pravijo, to je butasta glasba, to so stari glasbeniki, ki so igrali drugo glasbo in to je brez veze, kaj ti to pomeni, pa kakšna besedila pišeš itd. Jaz sem se po svoje smejal, si mislil, briga me, kaj govorijo, pač jaz sem iz te glasbe, to mi je bližje, nisem pa bil sovražen do nobene glasbene zvrsti (Sivec 2012).

V vsej popularni glasbi, ki se danes vrti na najbolj poslušanih komercialnih radijskih postajah, kot v pop, rock glasbi, ki sicer nima folklornih besedil kot narodno zabavna, a tematike so vedno iste. V pop glasbi besedila vabijo na ples, govorijo o ljubezni in sožitju med ljudmi.

Osnovna stvar pri glasbi je, da te nič ne zmoti. Takoj ko te nekaj zmoti, ti nekaj ni všeč. Tisto funkcijo, ki jo ima določena pesem, določene note, besede, mora stoodstotno opraviti. Jaz če napišem Lepa je kot roža, mi verjameš, to je v redu za narodno zabavno glasbo. Če pa rečeš to v rocku je že malo smešno, če rečeš v punku, je zelo neprimerno. Beseda ima svoje mesto v določeni zvrsti. Pri mojih poslušalcih, če bi jaz napisal Roža je zelena, bi že čudno gledali, bi rekli, da je s Sivcem nekaj narobe. Stvar je v tem, da v podzavesti vsaka stvar zbudi neko asociacijo in če je ta asociacija primerna njegovemu videnju, občutenju, gre mirno naprej in poslušalec ne razmišlja nič. Če to ni primerno, če ga vrže iz občutka ugodja, in na ta način reče ta pesem pa mi ni všeč. Jo zavrne, ne da bi vedel zakaj. Ampak ta semantika je pomembna za poslušalca. Zato je zelo pomemben ta naslovljenec. Narodno zabavna glasba je pač del množične kulture, pokriva zelo širok spekter ljudi (Sivec 2012).

Tudi Ferbežar pravi, da »avtorji besedila pišejo po naročilu in to na glasbo in po skladateljevih napotkih. Poleg tega naj bi upoštevali želje in potrebe poslušalcev, če so le tržno naravnani, zato so besedila narodno zabavnih popevk le redko izraz avtorjeve lastne individualnosti. Poslušalec se podzavestno identificira z besedilom, zato je pomembno, o čem

to govori. Besedilo mora biti komunikativno, jasno in najbrž tudi čim bolj neproblematično« (Ferbežar 1995, 334).

Torkar pravi, da »v narodno zabavni glasbi (...) avtorji skladb večinoma ne komponirajo izven ustaljenih ritmičnih vzorcev polke in valčka (...) tudi melodije redkokdaj presegajo ustaljene glasbene vzorce, ki izhajajo iz ljudskega izročila in so jih začetniki te glasbene zvrsti prilagodili plesni rabi te glasbe« (Torkar 2008, 15). Ravno tako pa besedila »veliko besedil v tej glasbeni zvrsti je napisanih precej »iskreno«, saj predvsem začetniki ustvarjajo iz velike ljubezni do te glasbe. Dostikrat pa je opaziti, da mladi ansambli na občinstvo apelirajo z izkustvi, ki jih sami niso nikoli mogli doživeti, pri starejših poslušalcih pa vzbudijo nostalgijo in si na tak način zagotovijo uspeh« (Torkar 2008, 16).

Maja Kovač je v svoji diplomski nalogi preučevala namigovanje na spolnost v besedilih narodno zabavne glasbe in nepresenetljivo ugotovila, da »tako v tradicionalni kot v novodobni narodno zabavni glasbi je prisotno namigovanje na spolnost. Razlika je le v tem, da se v tradicionalni narodno zabavni glasbi na spolnost namiguje precej sramežljivo, medtem ko se v novodobni (...) o spolnosti govori precej odkrito« (Kovač 2008, 63).

Narodno zabavna besedila (...) največkrat opevajo dom, domačo pokrajino, ljubezen, pivske navade, vaško idilo in romantiko. Besedila se dotikajo tudi sodobnih težav na vasi in v mestu ter prikazujejo pretežno podeželske in njegove težave v humoristični luči. Glede folklornih sestavin besedil se pisci radi zatekajo v navidezno arhaičnost. Tudi glede imen avtorji besedil posegajo predvsem v folklorno izročilo, veliko se pojavljajo ljudska števila, ljudske jedi, šege in navade. Večina besedil izraža nostalgičen pogled na nekdANJI način življenja na vasi in nasploh do nekaterih običajev (...) čeprav v jezikovnih manirah pesnikov 19. stoletja (Sivec v Torkar 2008, 17).

O značilnostih narodno zabavnih besedil je pisal tudi Boštjan Šaver, kjer je predvsem poudarjal element »planinskega raja izpod Triglava«, idiličnosti v alpski kulturi, »narodno zabavna glasba jemlje v svojo snov fraze, dela, konstrukte, ki so jih v svojih delih oblikovali pretežno književni ustvarjalci v obdobju slovenskega narodnega prebujanja«, poleg poudarjanja prijateljstva, tovarištva, in s tem tudi »premise hedonizma, vandranja, razvrata in alkoholizma« (Šaver v Eterović 2008, 47).

5 Sklep

Kdo so danes ljudski godci? Pri vodenju intervjujev je bilo zanimivo, kako je vsak od intervjuvancev razumel ta izraz na svoj način. Prva asociacija je bila vedno vezana na »ta stare« godce, ki jih je opisovala etnomuzikologinja Zmaga Kumer, šele potem je preko nadaljnjih vprašanj sledil pogovor o raznih različicah godcev, ki obstajajo danes in o »starogodčevski« funkciji t.i. sodobnih amaterskih godcev. Že sama aktivnost sogovornikov je dokaz razvejanosti godčevstva danes. Mitja Kodarin s svojo skupino Ne Me Jugat igra na obalnih veselicah tako avtorske pesmi v lokalnem narečju kot angloameriške, dalmatinske zabavne in tudi slovenske ljudske pesmi. Tadej Murkovič pa je sam s harmoniko pravo utelešenje nekdanjih godcev, ki so igrali na ohceti ali pa ob kmečkih opravilih. Nina Volk in Marino Kranjac oba sodelujeta kot odrska ljudska godca tako na Srečanjih pevcev ljudskih pesmi in godcev ljudskih viž v organizaciji JSKD kot tudi v bolj poustvarjalnih vodah. Rudi Bučar ustvarja predvsem avtorsko glasbo z občasnimi lokalnimi vplivi, čeprav njegov najbolje sprejet album ostaja »Kapot«, na katerem je izvajal predvsem ljudske pesmi v novih aranžmajih. Dario Marušič je bil nekoč z Marinom Kranjcem član skupine Istranova, ene prvih zasedb v nekdanji Jugoslaviji, ki so izvajale ljudsko glasbo, po razpadu skupine pa nastopa predvsem kot poustvarjalec.

V uvodu naloge sem postavil tri teze in v nadaljevanju bom glede na spoznanja, pridobljena tekom raziskave, te trditve deloma potrdil oziroma deloma ovrgel.

1. Odrski ljudski godci danes ne opravljajo več funkcije ljudskih godcev, saj ne zabavajo več čim širšega kroga poslušalcev.

Odrski ljudski godci, kot potrjujejo Ivan Sivec, Tadej Murkovič in Bojan Knific, niso v funkciji zabavljačev, ampak imajo podobno tako kot kakšna folklorna skupina pretežno muzejsko funkcijo, ki ne nujno napelje na ples ali zabavo, če pa se to vseeno zgodi, pa toliko bolje. Mitja Kodarin pa hkrati potrjuje, da ljudski godci pred pojavom množičnih medijev niso igrali za velike množice ljudi. Ivan Sivec dodaja, da so ljudski godci večinoma igrali v domačem, lokalnem okolju. Množičnost ljudskih godcev se je dejansko pojavila z radiem in predvsem v obliki ansambla Avsenik, ampak njihova glasba (če izvajamo najzgodnejše posnetke) ni več imela veliko skupnega z ljudskimi godci.

2. Danes opravljajo funkcijo ljudskih godcev t.i. sodobni amaterski godci, ki igrajo na množičnih prireditvah.

Sodobni amaterski godci so zaradi še žive zabavljaške funkcije enostavno privlačnejša izbira za organizatorje veselic in podobnih dogodkov. Sicer pa obstaja manjša zmeda, kdo naj bi ti sodobni amaterski godci bili. Za Rajka Muršiča so to lahko t.i. one – man bandi in terasni bendi. Mojca Kovačič se sprašuje, ali narodno zabavni ansambli morda spadajo v isto kategorijo. Nina Volk omenja zasedbo na folklornem festivalu, ki je igrala tako pozabljene plese kot polko. Mitja Kodarin s svojo skupino igra tako lastne avtorske kot ljudske in zabavne pesmi, Tadej Murkovič pa s svojo harmoniko igra na ohceti, na ličkanju ipd. Tu obstaja več različnih izpeljank, ki delujejo v isti funkciji, kot so ljudski godci nekoč: v funkciji zabave. Dario Marušič je prepričan, da če bi nekoč »stari« ljudski godci imeli dostop do različnih zvrsti glasbe tako kot danes, bi najbrž ubrali isto pot kot t.i. sodobni amaterski godci.

3. Ljudski godci niso izumrli s pojavom narodno zabavne glasbe, ampak obstajajo še danes, samo v drugačni obliki.

S pojavom množičnih medijev se je spremenila oblika in se razširila slogovna razvejanost ljudskih godcev, ampak funkcija zabave pa se je obdržala vse do danes. Nekateri (odrski ljudski godci) so se odločili, da bodo ohranjali stari način igranja ljudskih godcev, drugi (sodobni ljudski godci oz. poustvarjalci) so posodobili ljudsko glasbo in jo prenesli v sedanjost, tretji (sodobni amaterski godci) pa enostavno izvajajo tisto, kar je trenutno ljudem všeč pa naj bo to ljudska, narodno zabavna, zabavna itd.

Dario Marušič in Rudi Bučar poudarjata pomen poustvarjalnosti pri ohranjanju ljudske glasbe pri življenju tudi v bodoče, saj naj bi v taki obliki ostajala v zavesti ljudi. Rajko Muršič pri tem omenja delo Tomaža Pengova in Bogdane Herman. Predvsem slednja naj bi s svojo interpretacijo ljudskih pesmi, po Muršičevem mnenju, bila bližje duhu stare ljudske ustvarjalnosti kot pa na primer narodno zabavna glasba. Ne gre pa pozabiti, da je narodno zabavna glasba ravno tako rezultat poustvarjalnosti, saj prevzema slog ljudskih pesmi in ga z drugimi glasbenimi vplivi približa današnjim poslušalcem.

Na splošno nisem zasledil večjih razhajanj v stališčih s strani glasbenikov s terena kot tudi ne s strani strokovnjakov. Tako Ivan Sivec, Mojca Kovačič, Rajko Muršič kot tudi Bojan Knific nimajo tako pokroviteljskega mnenja o glasbi, kot so ga imeli morda nekoč starejši kolegi. Sicer pa vsi štirje, tudi Sivec, ki je poznavalec narodno zabavne glasbe, so se obregnili ob slabo kakovost množične produkcije te zvrsti glasbe. Etnomuzikologi so sprva odklanjali

analizo narodno zabavne glasbe, ker so jo zaznavali kot nek »tujek«, pravi Mojca Kovačič, raje so nadaljevali z zbiranjem in analiziranjem ljudskih pesmi, kot pa priznavali te spremembe. Ključnega pomena je na področju preučevanja ljudskih godcev delo Zmage Kumer, saj je bila prva, ki je raziskovala to dejavnost. To je omenjal tudi Vilko Ovsenik, ko je ustanavljal ansambel z bratom Slavkom. Na Glasbeno narodopisnem inštitutu je zbiral podatke o ljudskih godcih. Našel je veliko podatkov o ljudski glasbi, a nič o godcih samih.

Delo etnomuzikologov se je v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja nekako zaključilo pri prepoznavanju potrebe po analizi narodno zabavne glasbe. Zato pa so se naknadno različni avtorji, kot so Ivan Sivec, Rajko Muršič in Mojca Kovačič, začeli podrobneje ukvarjati s tovrstnim raziskovanjem. Temu so sledile tudi različne družboslovne diplomske naloge, a je večinoma ostalo pri kritiki narodno zabavne glasbe.

Omenil sem že, da je prišlo do nejasnosti glede pomena besedne zveze »ljudski godec«, ker je vsak od intervjuvancev to razumel na svoj način. Tekom pisanja naloge pa so se pojavile nejasnosti tudi glede samega izraza »ljudski«. Ta izraz, kot meni Rajko Muršič, po eni strani nakazuje na nekakšen predindustrijski družbeni pojav. Označuje ga pa ruralno prebivalstvo, ki se je pretežno preživljalo s kmetijstvom, v dvajsetem stoletju bi to lahko postal delavski razred. Ali to po eni strani posredno izraža tudi podrejenost nižjih družbenih slojev v primerjavi z višjimi in s tem tudi različne oblike zabave, pa lahko samo domnevamo. Po drugi strani pa tudi nakazuje zavajajoče prepričanje, da so ljudski godci izvajali samo ljudske pesmi, torej pesmi, katerih avtor je bil neznan. Marino Kranjac in Maša Komavec omenjata, da so s pojavom množičnih medijev v času druge svetovne vojne godci izvajali tako ljudske pesmi kot popevke, ki so jih slišali na radiu, in po katerih so ljudje tudi povpraševali. Ljudski značaj bi v takem primeru še najbolje označili s tem, da je godec posamezne pesmi in viže izvajal na svoj način in se pri tem prilagajal izbiri občinstva. Ne pa kot je to na primer v operi ali filharmoniji, kjer orkester odigra svoje, brez večjega vplivanja občinstva na repertoar. Namen mešanje več zvrsti glasbe, oziroma pesmi in viž med seboj je za godce bilo tako v preteklosti kot danes predvsem v funkciji zabavanja ljudi.

In dokler se bodo ljudje zabavali ob glasbi, igrani v živo, in ne preko predvajalnikov, toliko časa bo tudi živ duh ljudskega godčevstva. Seveda obstajajo še druge glasbene zvrsti, recimo koncerti z avtorsko glasbo, ali pa z DJ – i, ki v klubih ali diskotekah predvajajo plesno glasbo. Tudi tukaj bi lahko potegnili vzporednico z godčevstvom, kar zadeva ugajanja poslušalcem

(ali plesalcem), ampak načeloma je to v tem kontekstu zanemarljivo. Morda pa je to lahko hkrati že nova iztočnica za nadaljnje raziskovanje.

6 Literatura

1. Bučar, Rudi. 2015. Intervju z avtorjem. Izola, 7. april.
2. Debevec, Miha. 2003. *Nadgradnja tradicionalnega pristopa v igranju na diatonično harmoniko*. Diplomsko delo. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede.
3. Eterović, Ana. 2008. *Folklorizem za novo rabo: ljudska, narodno zabavna, turbofolk*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
4. Ferbežar, Ina. 1995. Besedila Avsenikovih narodno zabavnih popevk 1953 – 1985 ali popevčice milemu narodu. *Traditiones* 24: 331 – 339.
5. Gabrič, Aleš. 1995. *Socialistična kulturna revolucija : slovenska kulturna politika 1953 – 1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
6. Jurečič, Jasmina. 2005. *Narodno zabavna glasba v vsakdanu mladih*. Diplomsko delo. Maribor: Pedagoška fakulteta.
7. Klobčar, Marija. 2010. Zvrstnost slovenskih ljudskih pesmi – refleksija pesemskega razvoja ali pogledov nanj. *Traditiones* 39/2: 125 – 147 .
8. --- 2014. »Oj lušno je res na deželi«: percepcija ljudske pesmi in ljudskega pri izdajah gramofonskih plošč pred drugo svetovno vojno. *Traditiones* 43(2): 137 – 153.
9. Knific, Bojan. 2015. Intervju z avtorjem. Tržič, 7. februar.
10. Kodarin, Mitja. 2015. Intervju z avtorjem. Manžan, 20. marec.
11. Komavec, Maša. 2002. "Ti igraš za lepoto glasbe, ti ne igraš zati, ki igraš, ti moraš nardit lepe zvoke" : o harmoniki v severni Istri. V *Istrska etnomuzikološka srečanja 2000–2001.*, ur. Naila Ceribašić in Ines Greblo, 121 – 131. Roč : KUD "Istarski željezninčar".
12. Kovač, Maja. 2008. *Namigovanje na spolnost v slovenski narodnozabavni glasbi : reprezentacija ženskih in moških spolnih vlog v slovenski narodnozabavni glasbi*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
13. Kovačič, Mojca. 2012. In search of the »folk character« we would like to hear: the dichotomy between the folk, the profession, and scholarship. *Traditiones* 41/1: 77 – 90.
14. --- 2014a. Posnetki vokalnih zasedb Glasbene matice in podoba ljudske pesmi v času prvih gramofonskih snemanj na Slovenskem. *Traditiones* 43(2): 75 – 96.

15. --- 2014b. Kje so ljudski godci? : refleksija preteklih konceptov in možnosti novih opredelitev ljudskega godčevstva. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 54 (3): 12 – 20.
16. --- 2014c. Stari in novi pristopi v ljudski glasbi – meje in svoboda v glasbenem ustvarjanju. *Historični seminar* 11: 23 – 36.
17. --- 2015. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 29. januar.
18. Kranjac, Marino. 2015. Intervju z avtorjem. Bertoki, 22. januar.
19. Kumer, Zmaga. 1972. *Slovenska ljudska glasbila in godci*. Maribor: Obzorja.
20. --- 1978a. Godčevstvo in sodobni instrumentalni ansambli na Slovenskem. V *Pogledi na etnologijo*, ur. Angelos Baš, 365 – 378 . Ljubljana: Partizanska knjiga.
21. --- 1978b. Ljudska pesem v sodobnosti. V *Pogledi na etnologijo*, ur. Angelos Baš, 335 – 364. Ljubljana: Partizanska knjiga.
22. --- 1983. *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica.
23. --- 1996. *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*. Ljubljana : Znanstvenoraziskovalni center SAZU
24. --- 2002. *Slovenska ljudska pesem*. Ljubljana: Slovenska matica.
25. Marušič, Dario. 2015. Intervju z avtorjem. Pula, 21. april.
26. Murkovič, Tadej. 2015. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 1. april.
27. Muršič, Rajko. 2000. *Trate naše in vaše mladosti: zgodba o mladinskem rock klubu*. Ceršak: Subkulturni azil.
28. --- 2015. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 13. april.
29. Narat, Boštjan. 2005. Ljudsko izročilo in sodobna (po)ustvarjalnost: (z)godba za 3 min in 12 sek. *Traditiones* 34/1: 199 – 208.
30. Ovsenik, Vilko. 2012. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 8. junij.
31. Omerzel – Terlep, Mira. 1988. Zvočna identiteta slovenstva včeraj in danes. V *Zgodovinske vzporednice slovenske in hrvaške etnologije* 5, ur. Ingrid Slavec in Tatjana Dolžan, 91 – 113. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.
32. --- 1991. Zvočna identiteta slovenskih ljudskih glasbil. V *Med godci in glasbili na Slovenskem : razgledi*, ur. Igor Cvetko, 7 – 22. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.
33. Pisk, Marjeta. 2013. Ponovno o oblikovanju in razvoju glasbene folkloristike. *Traditiones* 42/1: 109 – 123.

34. Poljak Istenič, Saša. 2008. Šege in navade kot folklorizem. *Traditiones* 37/2: 61 – 110.
35. Ramovš, Mirko. 1992. *Polka je ukazana: plesno izročilo na Slovenskem – Gorenjska, Dolenjska, Notranjska*. Ljubljana: Založba KRES
36. Rauch, Tomaž. 2010a. Mladi in ljudska glasba. *Folklornik* 6: 29 – 31.
37. --- 2010b. Včasih je staro boljše od novega: o glasbilih v folklornih skupinah. *Folklornik* 6: 19 – 22.
38. Sanatova, Kristina. 2005. *Odsev slovenske ljudske glasbe v popularni glasbi*. Diplomsko delo. Maribor: Pedagoška fakulteta.
39. Sivec, Ivan. 1998. *Vsi najboljši muzikanti*. ICO: Mengeš.
40. --- 2002. *Tisoč najlepših besedil: Slovenija – zibelka narodno zabavne glasbe*. Ico : Kamnik.
41. --- 2012. Intervju z avtorjem. Mengeš, 22. maj.
42. --- 2015. Intervju z avtorjem. Mengeš, 18. maj.
43. Snoj, Jurij. 1995. Muzikologija in etnomuzikologija: dva vidika enega pojava. V *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj : zbornik prispevkov s kongresa, Ljubljana, Cankarjev dom, 24. – 27. oktober 1995*, ur. Rajko Muršič, Mojca Ramšak in Monika Krobej, 104 – 108. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo – Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
44. Strašnik, Simona. 2010. *Nastanek in razvoj narodno zabavne glasbe v kulturnozgodovinskem kontekstu na Slovenskem*. Diplomsko delo. Maribor: Filozofska fakulteta.
45. Šivic, Urša. 2007. Vpliv institucionalnih meril na spreminjanje ljudskega petja. *Traditiones* 36/2: 27 – 41.
46. Terseglav, Marko. 1986. "Podeželske" pesmi v mestu. *Narodno stvaralaštvo – Folklor* 1/4: 41 – 50.
47. Tomažič, Tanja. 1991. Ljudska glasba in šege. V *Med godci in glasbili na Slovenskem : razgledi*, ur. Igor Cvetko, 27 – 49. Ljubljana : Slovenski etnografski muzej.
48. Tomc, Gregor. 1989. *Druga Slovenija*. Ljubljana: Knjižnica revolucionarne teorije.
49. Torkar, Klemen. 2008. *Reprezentacija narodno zabavne glasbe v medijih v Sloveniji*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
50. Volk, Nina. 2008. Tgdm tgdm tgdm tgdm,...: o problemih igranja na harmoniko. *Folklornik* 4: 48 – 50.

51. --- 2009. »Papirnato« prirejanje ljudskih viž: koristno ali škodljivo delo? Na primeru zibenšrita. *Folklornik* 5: 57 – 62.
52. --- 2015. Intervju z avtorjem. Ilirska Bistrica, 13. februar.

Priloge

Priloga A: Kdo je ljudski godec?

Marino Kranjac: »Danes ljudskih godcev, v smislu godcev kot so bili nekoč, je malo. Malo je še teh starejših, ki so ostali ... kdo naj bi bil ljudski godec po mojem mišljenju. Ljudski godec bi moral bit tisti, ki recimo živi na nekem področju, igra glasbo s tistega področja, kjer živi, igra na en ljudski inštrument, ki je za tisto področje značilen, da ga igrajo ljudski godci, in se je naučil neposredno od starejših godcev. Se pravi, da je neposredni prinašalec tradicije. In seveda se še danes kljub vsem tem vplivom, ki so, trudi igrat na način, kot ga je prejel. Kot se je učil, kajti tako kot ljudska glasba se prenaša s tem, da se učiš direktno opazuješ, seveda pa ljudska glasba ni nekaj nespremenljivega, statičnega, ampak se zmeraj spreminja, kot vsak muzikant. Tudi če ljudski godec doda nekaj svojega notri, ampak zmeraj v smislu tiste prakse, se pravi, ne daje nekih glasbenih zvrsti, primesi, prijemov notri.«

Mojca Kovačič: »Definicija ljudskega godca je nekako vzeta iz te knjige Zmage Kumer, in potem pride do nekega navzkrižja s tem, kaj se danes res dogaja. Ljudski godec je danes smatran pogosto kar vsak, ki igra na frajtonarico. Tisti, ki ima kitaro, mu ne dajo tega naziva. Tako da je en sinonim prišel ven, recimo po definiciji Lojze Slak igra avtorsko glasbo, narodno zabavno. Ampak so mu zmeraj rekli, da je ljudski godec. Kar se je njemu tudi vedno zanimivo zdelo, tudi zasedba Čompe, Janez Škof igra frajtonarico, igra skladbe, veliko pesmi Daneta Zajca so priredili, ampak ker on ima frajtonarico, takoj v medijih to opredelijo kot ljudski šanson, takoj prizvok ljudskosti dobijo, samo zaradi frajtonarice. Ravno tako tudi duo Bakalina recimo, iz Čadrga, on poje v narečju, ona pa ga spremlja na klavirsko harmoniko. Pa sta takoj dobila v medijih oznako ljudski šansonarji. Tako da izraz ljudski godec, odvisno kako ga uporabljaš, v kakšnem kontekstu pišeš o tem. Kaj sploh pomeni ljudsko? A tisto, kar je bilo pred drugo svetovno vojno, ali je ljudsko vse, kar ljudje zdaj počnejo. Ali je ljudska kultura kar vse, množična kultura? In to je pač zato, ker se je po letu 1950 začela ta kultura zelo prepletat z množično, popularno kulturo in isto velja v glasbi. In potem so se te meje zabrisale, in ne moremo več tako postavljat stvari, kot smo jih prej.«

Ivan Sivec: »Ljudski godec je nadarjen posameznik, ki igra na ljudski inštrument, ni nujno da je harmonika, harmonika je že ena malo spačena oblika ljudskega godca, in igra v lokalnem okolju. Ljudski godec je nujno vezan na lokalno okolje, pobira viže od prej, ampak tudi od zdaj, ker je pa bistveno zdaj drugačen čas. Ko sem začel delat na RTV, je bila ena radijska postaja, danes pa jih je čez sto, in zdaj te postaje je treba napolnit s programom. In zaradi tega je ta hiperprodukcija tudi nastala in ljudski godec potem sliši, ne igra samo tistega, kar je dedek igral, ampak tudi tisto, kar sliši na radiu, ker je na televiziji, zgoščenki. Ni res, kar govorijo da ljudskih godcev več ni. Sploh ni res, ravno včeraj je bila ena fešta, pa je en mlad tam igral, kar pomeni, da se še vedno to prenaša iz roda v rod. Samo je pa dejstvo, da imajo ti ljudski godci, ta pravi talentirani, premalo prostora v medijih, to je pa tudi res.«

Mitja Kodarin: »Vsi godci, ki so bili nekoč v Istri, so igrali na kakšne violine, bajse, to so bila godala. Drugače pa je bila harmonika ali pa violina. In niso znali ene note prebrat, tako da po mojem je to bil en tak močen pogoj, da se je vsak učil sam po svoje, in to se je potem izrazilo v teh godcih, da so dejansko res eno melodijo vsak po svoje igrali. Tega danes več ne dobiš, danes so vsi učeni, ponavadi se učijo pri nekemu privat, ki ima neko osnovno izobrazbo, vsaj da pozna note in po nekem zapisu se to uči in pride do štanca, vse je isto, noben več ne improvizira. Tako da tu mislim, da je bistvena razlika med godci ki so včasih bili. Danes dobiš še kakšnega starejšega možakarja, ki mogoče v kakšni folklori. To je bila ta zanimivost teh godcev ... ko je bil moj nono živ, sploh elektrike ni bilo, niti radia, kar so peli, to so potem nekako poskušali zaigrat. To je bil edini način, da si dobil kje kakšno melodijo. Ljudskemu godcu ni bilo pomembno, da igra za čim več ljudi, on je pač igral za vsako priliko. Zagotovo ko je bilo več ljudi, mu je bilo bolj všeč, samo je bilo vse bolj majhno, vse se je dogajalo na takšnih manjših zadevah, in tudi po moje obisk je bil največ sto ljudi naenkrat. Tisti godci, ki so bili po drugi svetovni vojni, pa je že bilo nekaj več, moj nono je bil v pihalnem orkestru in je povedal, da je bilo 200 ljudi in je bila polna šagra, ni bilo tisoč ljudi.«

Rudi Bučar: »Jaz mislim, da imamo več vrst ljudskih godcev, imamo ljudskega godca, ki se enostavno osredotoča na ljudsko glasbo, taka kot je bila nekoč, potem imaš tu poustvarjalce ljudske glasbe, pretežno bi delil na ti dve opciji. Jaz mislim, da sta ti dve varianti sta za nek obstoj ljudskih pesmi zelo zaslužni in zelo hvaležni za neko nacijo in kulturo. Mislim, pa da je pomemben slednji, poustvarjalec kulturne dediščine, ta ki nekako skuša tudi prearanžirati ljudsko skladbo. To pomeni, da skuša obdržat melodijo in tekst kot so bili včasih, in jo nekako predrugači z nekim sodobnim aranžmajem, s tem omogoči, da pride ta skladba do

mlajših ljudi, še vedno morajo ti mlajši sprejeti to glasbo za svojo, da jo lahko nesejo naprej. Če mi recimo odkrivamo ljudsko glasbo in jo nekako igramo na isti način, kot je bila igrana nekoč, ko teh generacij ne bo več, bo ta glasba odšla skupaj s to generacijo.«

Ivan Sivec: »Če gledamo enega Slavka Avsenika, ki je bil pravi ljudski godec včasih, on je hodil pod okno igrat, zato da mu je v sosednji vasi kakšna punca dol vrgla 50 centov pa nič več, pa še fajn se mu je zdelo če je 50 centov dobil, in on bi ostal na tisti ravni. Potem pa ko je ta fenomen narodno zabavne glasbe nastal, ko so ljudje to zagrabili, se je preoblikovalo ljudsko godčevstvo čisto v drugo obliko. Jaz sem napisal tri knjige o godcu Francu Fleretu, na to temo, ki te izpostavljenosti ni prenesel. Njega ni brigalo za vso slavo pa za plošče in RTV... recimo Lojze Slak je znal iz tega kariero narediti, on ki je prej igral pred čebelnjakom doma, in tako bi ti ljudski godci tudi ostali, če ne bi bilo medijev.«

Rajko Muršič: »Vedno so muzikanti nekaj s tem zaslužili, in naročnikom oz. kupcem se je vedno zdelo, tako da je glasba draga, ampak da se ti pa splača kvalitetnemu muzikantu plačati več, zato ker bo šlo več od tega. Na zabavi moraš imeti kvalitetno muziko, ne samo kvalitetnega muzikanta ki zna dobro igrati, moraš imeti tudi nekoga, ki bo vodil celoten obred, ki bo dajal duh celotni zadevi, znal vice govoriti, vse to je potrebno. Tako da muzikanti niso nikoli bili samo muzikanti, ki bi svoje odigrali, potem pa bi nekdo prišel gor in bi vice govoril. Praviloma je bilo treba to povezati, saj vloge so menjavali, nikoli ni bil en sam solo. Nikoli ni bil tako velik zaslužek, kot si kdo domišlja od zunaj, ko pravijo, joj, kako bojo oni obogateli, žal ni čisto tako, na koncu se ti komaj pokrijejo stroški, ampak to je motiv. In jaz mislim, da tega motiva v klasični tradicionalni godbi ne smemo zanemariti, ekonomski motiv je pomemben. Smo lahko ljubiteljski muzikanti, lahko občasno igramo, ampak če tega ne povežemo z ekonomsko dejavnostjo, ni nič.«

Mojca Kovačič: »Ja, ta funkcija, (da igrajo godci za druge in ne zase) saj v bistvu tudi Zmaga Kumer jo izpostavi, da lahko postavimo vzporednice z današnjim časom, kakšna je vloga ljudskega godca v življenju ljudi. Tukaj se pa današnji godec pa pretekli zelo najdeta. Ob praznovanjih, porokah bo danes igral tam kakšno hrvaško ali našo pesem. Funkcija godca je tudi ples, zdaj a je to prvotna ali ni, je vprašanje, ker danes ljudje tudi ne skočijo takoj na noge, ko začne kdo igrati, ampak je pa bila, ne. Ljudje so vedno plesali. Danes je res drugače.«

Ivan Sivec: »Ja pa saj a je to narobe (da igra več kot le ljudske pesmi)? Saj drugače ne preživi ... saj nekoč te kompleksnosti ni bilo, na eni strani je bila ljudska glasba na drugi strani

umetna. Vrag je pri tem, da je svet majhen postal. In zdaj vsi vse vemo, vse nam je dostopno, že nekaj časa, preko radia, plošč, preko vsega tega se je začela ta velika zmešnjava ali pa obogatitev, kakor človek to razume, in preprosto je bend prisiljen to igrati vse, ker če bo samo tisto svoje igral, ne bo žura naredil. Preprosto to ni več zabava. Kar pomeni, on tudi opravlja muzikantsko vlogo, je točno to, da ljudje hočejo slišati to, kar je danes popularno. Žal je tako, zato so prisiljeni tudi dalmatinske igrati in tako naprej.«

Dario Marušič: »Funkcija je točno ta, oni (terasni bendi) so bolj v tem smislu po funkciji bolj kot recimo ti (odrski ljudski godci), ki delajo na odru revival na star način.«

Nina Volk: »Ljudski godec je bil nekoč edini vir glasbe za ljudi, in je torej igral za vse, za neko skupnost ali množico je bil edini, ali pa če je bilo nekaj skupin, to ni bilo kot danes, ko imamo na razpolago karkoli si zaželimo, sploh pa zdaj v internetni dobi, ko skoraj ne rabiš več benda ali pa niti plošč ne več. Včasih ni bilo tako in je bil zaradi tega ljudski godec tudi zelo cenjen, poslušali so ga pač vsi. Danes pa recimo ti muzikanti, nimajo neke prave publike, ljudska glasba, ki je bila včasih namenjena širšim množicam, je zdaj namenjena zgolj peščici ljudi, ponavadi tistim, ki se tudi sami ukvarjajo s podobno dejavnostjo, pa pol zaradi tega bolj cenijo, ali pa so bolj informirani pa hodijo na te prireditve. Imaš pa tudi poustvarjalce, recimo Vruja ali pa tudi mogoče naša skupina Trio Volk Folk, sicer se mi zdi da najdemo stik z ljudmi, ampak spet z eno določeno skupino, ni to množično, to je namenjeno bolj nekakšnim sladokuscem.«

Mojca Kovačič: »Danes je mogoče ohcet najbolj zanimiv kontekst za ljudskega godca, da ga vidiš kako funkcionira, ker mora biti animator. Iz Kranja so mi pripovedovali te zgodbe, kaj vse so morali godci početi, koliko so vadili doma, da lahko zabavaš celo noč, včasih pa še več dni. Je pa še vedno kar neka folklor v Sloveniji, da na ohceti mora nekdo igrati na frajtonarico. Mogoče ko grejo potem v gostilno, je kakšna druga glasbena skupina, ampak ko prideta nevesta pa ženin zraven ... To mi je bilo zanimivo opazovat, tole simbolično povezavo ohceti s frajtonarico, tudi tisti, ki take glasbe sploh ne poslušajo, na svoji ohceti frajtonarica je mogla bit. Ljudski godec je vedno podvržen vsem novim vplivom v repertoarju, še posebej on mora bit všečen ljudem. In zdaj če so ljudje začeli radio poslušat, in če se je prek radia zelo dobro promovirala narodno zabavna glasba, so potem vsi ti lokalni godci povzeli ta stil igranja, repertoar in tako so tu polke pa valčki. Prej, ko ni bilo takih množičnih medijev kot danes in je vse ostajalo v lokalnih okvirih, zdaj z mediji se pa to

globalizira, ne samo okus ampak tudi način igranja, stil, tehnika in to uniformira vse, in godec, ki je prej imel čisto svoj stil, pač zdaj ga ne ločiš enega štajerskega od enega iz Tolmina, ki bo ravno tako igral narodno zabavno glasbo, ne, s tem da so tudi različne vrste harmonik zahtevale nek drug način igranja.«

Bojan Knific: »Tudi danes ljudskega godca pač nekdo povabi, se organizira nek dogodek in to je to. To je bilo tudi nekoč, seveda ohceti so bile, pa donosne tudi, godci so sodelovali pri šegah letnega kroga, igrali so na veselicah, pa tudi doma zvečer, tu pa tam, sploh pa kakšni citrarji ali harmonikarji, so naredili žur. V Tržiču je bilo pred drugo svetovno vojno kar nekaj takih godčevskih sestavov, manjših, ki so igrali povsod, kjerkoli se je kaj dogajalo. In tudi pred drugo vojno so poleg teh godcev igrale tudi druge skupine, že mogoče malce bolj umetne, na kakšnih veselicah, ali pa sploh v mestih, na pustih, na raznih dogodkih. V Tržiču so po drugi svetovni vojni bili taki razni sestavi, ljudje z imenom in priimkom, petčlanski sestav, za veselico in so delali nekaj svoje glasbe, nekaj so povzemali tisto, kar je bilo v tistem času aktualno, kar je bilo moderno, kar so slišali, ali pa tudi kakšne starejše viže so še zaigrali. In v Ljubljani na veselicah sem prepričan da je bilo podobno. Pa kakšni pihalni orkestri, ki so v Istri recimo, so precejkrat na veselicah igrali ... «

Marino Kranjac: »Pravi poustvarjalci za moje pojme so tisti, ki se maksimalno potrudijo ljudsko glasbo izvesti na čim bolj ljudski način. Če se že predeluje slovensko ljudsko glasbo, da se dodaja elemente drugih ljudskih glasb. Rajši vidim, da diši neka naša viža tudi malo po irsko, ali ameriško, kot pa potem vse čisto spremenit s čisto drugimi glasbenimi zvrstmi, ki potem nimajo veze z ljudsko prakso. Dostikrat sem že videl, kako se povabi nekoga nekega ljudskega pevca ali nekoga ki se ukvarja z ljudsko glasbo, ga povabi en jazzist, zdaj on ima njega za eno iztočnico, potem zavozi po svoje ene pol ure, potem pa se spet spomni na njega. In to se mi ne zdi pravičen odnos, ker v bistvu tudi če hočeš poustvarjat z nekom, ki se ukvarja v glavnem s to zvrstjo, moraš pustiti, da je enakovreden s teboj. Dogaja pa se tudi to, da je ljudska glasba danes, oziroma že daljše obdobje, moderna, in glasbeniki, ki so pred leti gledali zviška na to zvrst, danes pa no, dajmo še mi, ki tu je denar. Saj v bistvu ti, ki so bolj znani, ki se ukvarjajo tudi z ljudsko glasbo, ena pozitiva je v tem, da se popularizira ljudsko glasbo, druga pa je v tem, da če nekdo sliši njih, in se potem začne zanimat za ljudsko glasbo.«

Rajko Muršič: »Prvi muzikant je s svojimi goslimi, z violino, pa s kolegom, ki je igral na klarinet, godel karkoli je bilo, pač. Zdaj ljudsko ali sodobno je čisto vseeno, ampak način, na katerega je delal je ta tradicionalni. Drugi muzikant je moral igrati kakršnokoli glasbo, zato da je lahko zadovoljil plesalce, oziroma svoje naročnike, saj je vedno igral po naročilu. On se je moral prilagoditi okusu svojega občinstva, v 60. letih se je moral naučiti rock komade, v 70. je prišel disco, je bilo treba to, tako da ne moreš ti izbirat, da bom igral samo tradicionalno glasbo. Ne da se, ljudje pridejo tja, na plesu celo je tako, da ti zapoje 3 – 4 takte melodije in ti moreš cel komad zaigrat. Kako boš to naredil? Seveda slišiš melodijo, jo uporabiš, zaigraš pa jo na tradicionalen način, da ljudje znajo plesat na enega od teh plesov. In to so se spontano dogaja, to se je dogajalo v preteklosti, se dogaja danes in bo v prihodnosti. Tretji muzikant ki sem ga srečal na terenu, pa je igral svojo harmoniko, za silo je igral, se je motil občasno, imel zelo omejen repertoar. Če so recimo imeli neko veselico ali pa če so se dobili v gostilni, je pač prinesel svojo harmoniko pa tiste tri, štiri komade zaigral, ki jih je znal in to je bilo to. Temu se pa reče spontano muziciranje, nič profesionalnega, ampak za vzdušje, ki ga potrebuješ. To je pa kar velika večina ljudi, vsak zna nekaj igrat na kakšen instrument, in se zabavajo. Četrta varianta so pa muzikanti, ki uvajajo nekaj, kar naj bi bilo tradicionalnega, hodijo na razne seminarje. Folkloristi rečejo, ja mi smo pa ljudski godci, potem se pa našemijo v lokalna oblačila, ki jim lahko rečemo noša, in se uniformirajo za odrsko predstavitev. Potem pa rečejo, aha, kakšna je pa res ljudska glasba, pa grejo k strokovnjakom, ki jim dajo nekaj repertoarja, Sklad za ljubiteljske kulturne dejavnosti skrbi za to vrsto folklorizma na terenu, in nekaterim rata to dobro, drugim pa ... ampak je pa to ena od variant obujanja tradicije, še posebej če je bila nekoč dokumentirana.«

Dario Marušič: »Danes v severni Istri, kjer so bili vedno violina in bajs glavni inštrumenti, in je bilo vse bazirano na temu, danes ti boš težko ples naredil samo s temi glasbili, če ni harmonike blizu, ti lahko trdiš kolikor hočeš da je to po starem, čeprav nekateri, ki igrajo na harmoniko trdijo, da hočejo igrati po starinsko. Če pa igraš res po starinsko, pa ne gre. Marino Kranjac mi je rekel, jaz ne vem, če nimaš bobnov, tolkal v skupini, noben te ne sliši, mu rečem, ja, zato ker danes mladi poslušajo take stvari, ki imajo not tolkala ... on ima en namen, to je približati ljudsko glasbo mladim generacijam, ampak nekdo, ki ima petdeset let, bo to težko dosegel.«

Marino Kranjac: »Ljudski godec ima ušesa kot vsi mi, in posluša in ima vplive od vseh strani danes. Ljudski plesi z izključno ljudsko glasbo so še se dogajali po drugi svetovni vojni, še v

petdesetih letih, potem pa seveda so začele prihajati druge glasbene zvrsti. V Istri smo bili izpostavljeni prvim televizijam, prišel je festival Sanremo, in seveda ljudje so spraševali, daj zaigraj tisto, ki je zmagala na festivalu Sanremo. In godec, tudi če je pretežno igral ljudske viže, če te popevke ni znal, ni mogel ustreči ljudem. Po vojni, takoj v začetku petdesetih let, pa tudi že prej seveda, so godci vpletali v svoj repertoar razne popevke, ki so jih slišali takrat večinoma na radiu, ali pa so jih prinašali recimo vojaki. Torej ljudski godci so igrali večinoma ljudske viže, na način kot sem že povedal. So pa igrali tudi popevke, šlagerje, evergreene, danes pa sploh.«

Bojan Knific: »Mislim, da vsi ljudski godci, tudi tisti, ki jih razumemo po pretekli delitvi, igrajo ob ljudskih vižah tudi sodobno glasbo, narodno zabavno in drugo. Verjetno bolj v načinu igranja, v načinu funkcioniranja ta ljudskost pride do izraza.«

Rudi Bučar: »Jaz mislim, da ljudski godec je še vedno bi rekel neka veja glasbenika, prvo je glasbenik, potem se pa ti odločiš na podlagi glasbe oziroma stila kaj boš, kaj boš ustvarjal.«

Nina Volk: »Če vzamemo to, kar je godec včasih bil, da je igral neke skladbe, ki so bile tisti trenutek priljubljene, pa da jih je črpal iz različnih virov. Recimo tukaj v Ilirski Bistrici so tudi bili ti godci, ki so po drugi vojni z radia pobirali vse, ali pa na primer prekmurske bande, ko so kakšne madžarske stvari pobirali, pa kakšno glasbo od pihalnih godb, pa kaj s kakšnih operet, res en konglomerat vseh stvari. Lahko rečemo, da je tudi danes ljudskemu godcu dovoljeno črpat ves ta navdih ali pa celo posnemat vse te viže. Mislim, da godci imamo tudi danes neke šege, običaje, obrede, vse je spremenjeno kot pa nekoč, ampak obstajajo pravila, ki jih godec pozna, neka nepisana pravila, ki se še zmeraj upoštevajo, tako da tudi tukaj opravlja svojo funkcijo. Pogoj je tudi, a on to interpretira po svoje ali pa samo posnema, ali je to gol posnetek nekega izvirnika, ali je to celo mogoče midi datoteka na klaviaturi, ki igra, no tukaj so ti odtenki pomembni.«

Marino Kranjac: »Če vzamemo severno Istro, s katero se ukvarjam že skoraj 30 let, ti godci, godčevski sestavi, katere sem obiskoval in igral z njimi, snemal in tako naprej, obstaja en repertoar, ki ga poznajo vsi. In potem je odvisno pač od tistih mikrolokacij, od kod so oni doma, kjer so se lokalne viže učili od tistih starih godcev. Torej obstaja nekakšen godčevski standard viž, ki jih poznajo vsi. Potem pa vsak po svoje dodaja tiste značilnosti, ki jih ima iz kraja od koder prihaja. Mikrolokacije, regije, lahko so vasi, kjer so že bili godci, ki so drugače kaj zaigrali, ki so imeli svoje viže, ki jih drugje ne poznajo.«

Bojan Knific: »Ljudski godci imajo neke skupne lastnosti, zdaj če ne pri izboru posameznih viž pa pri repertoarju, recimo en simfonični orkester ne bo izbiral takšnih skladb, kot jih je nek godčevski sestav zbiral. Ljudski godci imajo pač nekaj takega, kar opredeljujemo kot ljudsko, se pravi ne avtorsko, po izročilu, potem pa prevzemajo tudi vse take sočasne stvari, bolj kot pa sam repertoar je pa pomemben način igranja.«

Rajko Muršič: »Na dolgi rok mogoče, če bi upošteval historično komponento, bi lahko rekel, da obstaja specifičen način slovenskega godčevstva, kolikor je vezan na naš prostor. To, kar se je razvilo v slovenskem godčevstvu in je največkrat spregledana kategorija, je povezano s tem, kar sem povedal za terasa bende, to pomeni, da moraš bit zares dober. Da moraš obvladat svoj posel, virtuoznost je tista, ki prinese največ. Če obstaja kakšna karakteristika tega, čemur se reče slovensko, potem pa je to virtuoznost, ker so Slovenci do svojih sodržavljanov že v preteklosti bili precej bolj kritični. To se najbolj vidi v Ameriki, v čem je razlika slovenske polke, v virtuoznosti. Zaradi tega, ker so slovenski muzikanti zavistni drug drugemu in mora bit vsak najboljši. Če je kaj skupnega, je to zahteva po virtuoznosti. Drugače pa mislim da ne, zvrstno ne (obstaja godčevska zvrst glasbe). To zdaj govorimo o slogu, načinu ki je specifičen. Kot zvrst ni razlike, v slogu pa ja, na kakšen način to delaš. Ker pri (koprski glasbeni skupini) Ne Me Jugat je tako, oni morajo igrat na teh veselicah, predvsem s splitskega festivala to morajo imet železni repertoar, morajo zaigrat štiri ali pet polk in tudi nekaj bolj umirjenih pesmi, ali imaš rockovske ali pa popevkarske balade. Dramaturgija je takšna, ti moraš zelo dobro vedet, igraš komad za komadom, da se bodo po treh polkah utrudili, to pomeni da moraš potem narediti ali pavzo brez igranja ali pa s kakšno balado na nek način umirit publiko pa potem zopet štartat. In oni to zelo dobro obvladajo.«

Dario Marušič: »Jaz mislim, da ne (ne obstaja godčevska zvrst glasbe), je težko odgovorit, ker ne razumem, kaj pomeni termin godčevstvo, če imamo v stroki eno enotno mišljenje v tem, komaj se poskuša analizirat in postavljat te parametre, vsak godec, ki igra v neki funkciji, ki naj bi bila vsaj minimalno nadaljevanje nečesa, kar je obstajalo ... za ples in to, v bistvu ima to funkcijo in potem to je godčevstvo, ampak kaj je vsebina, repertoar, kaj igrajo, to je spet vprašljivo.«

Priloga B: Harmonika in vplivi narodno zabavne glasbe

Mojca Kovačič: »Zmaga Kumer ima definicijo, pa tudi svetovna etnomuzikološka definicija je, da ljudsko glasbilo ne določa nek izvor ali starost, ampak raba. Tako da je ljudsko glasbilo lahko ribežnik ali pa glavnik, če je uporabljeno v funkciji ljudske glasbe.«

Nina Volk: »Ja harmonika je postala takoj ljudsko glasbilo. Buschmann je to izumil, potem so tudi Italijani to precej proizvajali teh harmonik in to je bil nekakšen bum. To glasbilo je bilo zelo privlačno, ki je izpodrinilo marsikaj, kar je bilo prej v uporabi, s svojo praktičnostjo in prikladno je bilo, je združevalo vse to, kar smo Slovenci imeli radi, melodija, akordi pa basi z ritmom, in vse to obenem. Tako da ni naključje, da je to tako hitro preplavilo tudi naš prostor. Že v nekaj desetletjih je postala harmonika ljudsko glasbilo, ni bilo treba tisoč let uporabe, da postane ljudsko glasbilo. In glasbilo postavimo kakorkoli, ne vem vzameš eno žlico, ene vilice, če bo vesela družba, bomo kaj peli z njimi, ropotali, to se spremeni v ljudsko glasbilo, to je zelo širok pojem. Recimo jaz sem pianistka, pa poskusim vižo zaigrat na klavir, pa se mi zdi to zelo daleč od ljudskega, ker je klavir tako glasbilo, ki s tem res nima nobenega stika. Te viže na klavirju enostavno ne zvenijo, tako da nekdo ki bi igral na klavir ljudske viže, bi ga težko imeli za ljudskega godca. Danes imamo vse te tehnično brezhibne harmonikarje, ki so izobraženi, ki do potankosti posnemajo narodno zabavne zglede. Ali pa tudi neke čisto virtuosne stvari, se mi zdi, da če morajo recimo igrati s spremljavo neke folklorne skupine, so pa bosi, tisto preprosto vižo naredijo še bolj preprosto, da res izpade banalno. Včasih narod ni bil nezahteven, ti muzikanti so bili izjemni interpreti, nič odvečnega ni bilo, kakorkoli so vižo zapeljali ali pa okrasili. Oni so v tej kratki viži znali doseči neko popolnost in ravnovesje in zmeraj nekaj novega. To občudujem, ko poslušam stare posnetke, danes pa ti izobraženi izvrstni muzikanti tega niso več sposobni, ker je estetika tako drugačna.«

Bojan Knific: »Sploh harmonikarji so bombardirani večinoma z narodno zabavno glasbo, in to jim je tako skoraj moram reči v genih. V tem se rodijo, v tej zvočni podobi in potem s tem tudi rastejo in kot narodno zabavno zvočno podobo jih ljudje tudi odlično sprejemajo. In to jih motivira, da se s tem ukvarjajo, in zlasti mlajši, 90 % svojega časa, kar se ukvarjajo z glasbo, se ukvarjajo na ta način z glasbo, s tem narodno zabavnim zvenom, potem le deloma jim pa sklad in folklorne skupine skušajo vsiliti drugačno estetiko. Ampak ta narodno zabavna estetika pride slej ko prej ven, to se vidi na vseh veselicah, na teh žurkah po nastopih, pa na takih bolj spontanah stvareh, saj kakšni več, kakšni manj, ampak Čebelice pridejo in Golica

pride in brez tega ne gre. Na plesnih seminarjih smo se večkrat trudili, da bi zvečer na žurkah bilo teh ljudskih plesov, saj tam seminaristi plešejo, ampak mogoče je vsega skupaj samo ene petkrat ratalo. Drugače so pa preigravali polke pa valčke, harmonikarji se mi zdi, da so še veliko bolj kot kakšni drugi temu podrejeni. Pa tudi v glasbenih šolah se mi zdi, da kar precej igrajo tudi te Avsenikove skladbe, vsaj vem tu v Tržiču. Sicer pa saj igrajo na harmoniko tudi klasične skladbe, ampak saj vemo kaj je otrokom pa mogoče še bolj staršem bližje,...«

Marino Kranjac: » Če govorim iz Istre, se tradicija se nikoli ni prekinila, tudi ko se je pojavila diatonična harmonika pri nas. Je hitro postala zelo priljubljena iz praktičnih razlogov, ki prej je bilo treba dva, tri ali več godcev recimo, potem je bil dovolj eden, da si ga uporabil za ples. Če je tisti harmonikar, igral kakšne melodije, kakšne ples, ki so bili značilni za starejša glasbila, tudi če se je pojavila diatonična harmonika, je lahko to prevzela in so lahko ljudje še zmeraj plesali stare ples. Kaj je čar ljudskega godca? Ljudski godec, ki se je naučil neko vižo od predhodnika, vpleta neke svoje vzorce, okraske, včasih tudi kakšne koščke melodije, da nekaj notri sebe, medtem ko pri ljudeh, ki se učijo pri teh učiteljih, največkrat na diatonično harmoniko, imajo vsi svoje tablature, sistem in vsi godejo isto. In kaj potem, kje je glasba tle, ustvarjanja ni nobenega. Lahko jih spraviš 50 skupaj, bojo vsi igrali isto. Recimo pri nas v Istri imamo triestino, svojo diatonično harmoniko, ki pa potem s tem medijskim pritiskom in pritiskom ljudi, ki zahtevajo to zvrst, menjajo inštrument. Grejo na frajtonarico, in potem dostikrat tudi se začnejo sami učiti narodno zabavne viže, ali pa že tisto ljudsko glasbo, ki so jo igrali, igrajo pod vplivom narodno zabavne glasbe. Ker imamo triestino, imamo svoj repertoar, in se tega ne zavedamo, če bi vsaj zavedalo nekaj od teh ljudi, ki poučujejo frajtonarico, in so tudi med njimi sinovi, vnuki od ljudskih godcev, bi se zavedali, da je to ena posebna vrednost. Frajtonarico in narodno zabavne, se pravi te viže, ki jih poučujejo na vsakem vogalu, kakšen smisel ima? Mislim kar tako zavreči nekaj brez nobenega razmisleka, kriterija, eno tradicijo, se mi zdi škoda, če ne rečem malo tudi neumno.«

Rajko Muršič: »Generacija, ki je bila na začetku 20. stoletja, to pomeni med letoma 1900 in 1920, ali do konca tistega desetletja, je igrala še glasbo, ki je bila večinoma akustična. Torej so igrali katerikoli instrument, ki ni zahteval elektrike, recimo klarinet, ker je bil najglasnejši, najcenejši pa najbolj učinkovit, tudi tonsko dokaj natančen. Violina, gosli, zelo različnih oblik, od viole do manjših gosli, zelo visokega tona, pa tudi uglasitev je bila različna, potem si imel poredko kitaro od 19. stoletja naprej, praviloma pa harmoniko, ta je bila daleč najbolj vpadna. Bila je dovolj poceni, da si jo lahko kupil, če si bil resen muzikant, pa dovolj lahka,

da si jo lahko prenašal okoli pa hkrati dovolj težka, da si dobro premislil, kakšno boš nabavil, predvsem je bila pa glasna, da je hkrati kot orkester. Pol so pa bili še drugi instrumenti, ampak jih ni bilo dosti, ki so jih lahko uporabljali, osrednji so bili ti. Drugi so bili pretihi, predvsem recimo oprekelj je šel ven iz mode ker je bil pretih, kot vsi strunski instrumenti se razglašujejo tudi gosli. Goslač je to mimogrede popravil, ker ima to v rokah pa ima samo štiri strune, medtem ko pa oprekelj bi rabil še dodatne roke da bi med igranjem popravljaj. Ampak tihost je bila tista, ki je bila problem. Potem pa njihovi potomci, ki so bili rojeni v poznih tridesetih do poznih petdesetih let, so pa že v šestdesetih letih morali uporabiti tudi električna glasbila, so se morali naučiti. V bistvu so bile zelo različne vrste harmonik, ta klavirska harmonika ni bila tako redka, kot si danes predstavljamo. Ti, ki so igrali harmoniko, so si morali nabavit orgle, zato da so lahko igrali na veselicah, takoj ko so morali uporabiti tudi ozvočenje. To se je zgodilo zelo hitro v šestdesetih letih...«

Ivan Sivec: »Violina je bilo osnovno glasbilo od pamtiveka naprej, vse kar je prišlo od Balkana dol ali pa citre, to so bila doma narejena akustična glasbila. Tako da kmetje ali pa ljudje, ki so bili nadarjeni, so kupili strune, potem pa škatlo naredili doma. Citre so bolj avtohtoni slovenski inštrument, pa ima nekaj sto let. Včasih je godec sam hodil, spremljal ali petje ali če je gosli igral, saj zaradi tega se mu reče godec, iz besede gosli, potem kasneje v 19. stoletju so pa že po dva, morda trije godci, so dodajali trobento, klarinet recimo od pihalne godbe, pozneje tudi kitaro.«

Rudi Bučar: »Je težko reči, da harmonika ni ljudski inštrument. Zato ker ima ljudsko funkcijo, pustimo zdaj to, da se harmonike recimo ni smelo igrati v cerkvi, zaradi tega ker da ima v sebi ... cerkev ga je karakterizirala kot hudičev inštrument, ker zna manipulirati ljudi.«

Tadej Murkovič: »Jaz na primer sem se od malega učil tako igrati na harmoniko, kot ti stari muzikanti, ko sem se pri njih učil, na primer »Otoček sredi jezera« lahko čisto po ljudsko zaigraš, lahko je čisto moderna pesem pa če je kdo ne pozna, če jo na ljudsko zaigraš, noben ne bo vedel, da je moderna, tako da meni se zdi da je izvedba, način igranja se bolj lahko razlikuje, repertoar pa ne toliko. Na stari način že osemdeset let ne igrajo več tako, je pač izumrl, to je na dva basa rečemo za harmoniko, ni toliko iskanja teh prijemov, bolj je živo, bolj je poudarjeno, skoraj bolj za ples, pri folklori dosti bolj to vžge.«

Priloga C: Srečanja ljudskih pevcev in godcev oz. ljudski godci na star način

Marino Kranjac: »Ja ko so ta srečanja pojavila, to je bilo zgrešeno, ko so se začela pojavljat tekmovanja predvsem med harmonikaši. Ko so dali v eno kategorijo enega ljudskega godca, ki igra na ljudski način, ki igra na harmoniko lahko parkrat na mesec, pa tudi koga, ki razume harmoniko kot klasično glasbilo in vadi ure in ure. Ko so take skupaj spravili v isto kategorijo, je vse zgrešeno, eden je razočaran, ma kje, jaz ne znam tako dobro igrat, kaj bom jaz igral, nimam pojma. Tisti me takoj razsuje, ampak to ni pravilno. Včasih so se ta srečanja imenovala Srečanja ljudskih pevcev in godcev, potem so videli da to ni najbolj ustrezen izraz, ker se je vse videlo, kdo je prihajal in da to niso bili neki ljudski pevci ali godci. Zato so to preimenovali v Srečanja izvajalcev ljudskih pesmi in viž. To pomeni, da so tu večkrat poustvarjalci, ki se več ali manj poglobijo v poustvarjanje tiste ljudske glasbe, ki jo izvajajo. Zame je lahko ljudski godec danes tudi tisti ki ni imel te sreče, da bi se direktno od ljudskih godcev učil, ampak si je poglobil študij, ker to je cel študij, ni to samo zdaj pa nekaj slišimo pa gremo. Ampak je treba pozorno poslušat posnetke, ki obstajajo, in bit nekako verodostojen v reproduciranju tega, kar se sliši. Zato pa je treba se daljše obdobje s tem ukvarjati, to ni kar tako na hitro.«

Marino Kranjac: »Jaz se danes trudim igrati včasih po ljudsko (na star način), po vseh pravilih, in potem seveda recimo predvsem z Vrujo dostikrat predelujemo to tradicijo. Potem pa kot glasbenik, neko to ustvarjalno glasbeno žilico pač poskušam izraziti skozi priredbe, ki jih izvajamo z Vrujo in imam še mlajšo skupino godcev, Zingelci. Trudimo se še zmeraj na ljudski način igrat, upoštevajoč vse to, kar sem slišal od starih godcev. V bistvu priložnosti, da bi igrali za ples je malo, večinoma so koncerti, če vzamem tu naše področje Istre, se je po eni strani naredila velika napaka ko so se začela ta Srečanja za ljudske godce, naenkrat se ni več plesalo. Ljudje so prišli in poslušali. Pa so igrali za ples, to je bila velika napaka. In to se dogaja že 50 let, zdaj so neki poskusi v zadnjem obdobju, da bi se le nekaj zaplesalo, nekaj da je treba spremenit, ker je to narobe. Vse je dobrodošlo, tako rečem na splošno, ker ljudska glasba je premalo prisotna v medijih, v vsakdanjem življenju. Morajo obstajati tudi skupine, ki so elektrificirane, ki spreminjajo to ljudsko glasbo, ampak jaz zmeraj stojim za tistim, kar nekdo reče. Če nekdo pravi, jaz delam to in to, ko jaz pridem to poslušat, pričakujem to. In če to ni to, kar se govori, potem je to narobe. Torej ali človek ne ve, kaj dela, ali pa v bistvu lahko vleče ljudi za nos.«

Nina Volk: »Muzikanti ali pa pevci, če se bo kje dobila gručica neznancev, bojo poskusili najti nekaj, kar vsi znajo, in vsi znajo te najbolj razvpite narodno zabavne komade. To je normalno, jaz jih ne obsojam ali pa kritiziram. To je povsem pričakovano in tako je dejansko stanje, to ni, da bi bilo nekaj grozljivega. In tudi če jih boš ti naučil neko novo vižo, bodo igrali s tabo ene pol ure ali pa morda bojo pač dvakrat ponovili, ampak čim bodo imeli pavzo, bodo začeli igrat vsi skupaj to, kar najbolj znajo, kar je logično in spet bojo igrali na tisti način, namesto da bi delavnico izkoristili za to, da nekako presekajo s tistim načinom, ki so ga bili vajeni. Ker dejansko gre za to, da se moraš ti priučiti prav enih novih figur, ki jih boš vnesel v svoje igranje. Različni glasbeni stili zahtevajo različne načine, ki jih ti uporabljaš in tu gre za to, da če si leta in leta bil navajen igrat na en določen način, to je že v tvojih rokah, to ti najhitreje gre, in vsako vižo zaigraš na tisti način, ki ga obvladaš. Zdaj pa moraš ti za ljudsko glasbo privzgojiti svoj um in svojo roko na nek drugi način igranja in tega se ne da narediti v eni delavnici ali pa niti v enotedenskem seminarju. To gre za proces, ki lahko traja mesece, leta, mogoče deset let, da res vidiš en premik.«

Bojan Knific: »JSKD pač mora imeti nek sistem. Preko razpisov za ta srečanja pevcev in godcev in znotraj teh srečanj se ene stvari vidijo bolj, ene pa manj in kdo zdaj sodi na ta srečanja. To doseči je velikokrat zelo težko, in tudi električna glasbila odpadejo na teh srečanjih. Velikokrat je bil problem s kitaro, ki sicer ni tako mlada stvar, pa je bila sorazmerno zgodaj že v veljavi, ampak je bilo zmeraj vprašanje, a to sodi zraven ali ne. O harmoniki sicer ni noben bolj resno pomišljal, da ne bi sodila recimo na taka srečanja. Smo pa skušali tudi vpeljati tudi kakšna glasbila, ki so šla skoraj popolnoma iz rabe, recimo oprekelj, čeprav je Nina Volk ves čas igrala nanj, pa nekaj posameznikov je še bilo, ampak smo potem naredili akcijo, da bi teh opreklev bilo malce več, pa smo sofinancirali, pa en seminar naredili in te stvari. Kot ljudska glasbila seveda se smatrajo tista preprosta zvočila in podobno, ampak drugače pa glede tega nekih večjih pomislekov ni. Glede violin, klarinetov, trobent pa ima mogoče že kdo kdaj kakšen pomislek, pa mogoče bolj zaradi načina igranja. Tudi pri kitari, je bil večji problem ne to, da je kitara zraven, ampak da igrajo nanjo na tak način kot pri narodno zabavni glasbi. Ker godci, saj imamo posnetke, so igrali kitaro na drugačen način. Isti problem je bil s trobento, tu pa tam se je pojavila in če je zaigral na trobento res tisti stari godec, ki je tako igral od otroštva in se ni zgledoval po sodobnih glasbenih praksah, je bilo v redu.«

Nina Volk: »Oprekelj je en problematičen instrument, zato ker ima precej strun, in to ni najbolj popolna konstrukcija, ki bi zdržala vse temperaturne spremembe. Ne moreš ga z lahkoto prenašati iz enega prostora v drugega, ali pa celo iz odprtega v zaprt prostor pa spet ven, kar so nekoč počeli koledniki, in to je bil nek zvok ki je verjetno res bil neposlušljiv. To se tako razglasi, da si je treba vzeti čas in zelo natančno to uglasiti. Neka pričevanja so, ko so bili kakšni popotniki in so v dnevniških zapisih komentirali godce, pa oprekelj, ali pa tudi kakšen izobraženec iz tistih časov, ki je to glasbo slišal, pa je potem komentiral, da je to bilo nekaj nevzdržnega ... In te tehnične pomanjkljivosti so opreklju onemogočile nadaljnji vzpon ali pa kakorkoli.«

Rajko Muršič: »Paradoks je pa v tem, da ti, ki zdaj obujajo slovensko ljudsko pesem, so vezani na te zapise besedil iz 19. stoletja, besedil z melodijo s konca 19. stoletja in zvočnih zapisov kasneje. In s tem ubijajo duh glasbe, zato ker takoj, ko je nekaj zapisano, ne živi več. Zvočne zapise pa imamo dvojne, etnomuzikologi so upoštevali samo tiste zvočne zapise, ki so jih delali z magnetofoni na terenu od petdesetih let 20. stoletja naprej in jih hranijo v arhivu, popolnoma so pa zanemarili do nedavnega, do Draga Kuneja, to kar so posneli na plošče. Na plošče so pa snemali samo tisti, ki niso bili pravi ljudski muzikanti, ampak so bili tisti, ki so lahko komercialno nastopali. Zdaj kam dat Slovensko kmečko bando, kam dat te ljudi ki so prepevali slovenske ljudske ali pa ponarodele, govorimo o produkciji od let 1907 do 1930, ogromno plošč, pravzaprav precej več kot si zamišljamo. To so ameriški izseljenci producirali in so snemali pri nas na terenu.«

Mitja Kodarin: »Zdaj trenutno stanje, ko igrajo na star način, to je ohranjanje tega načina in je to dobrodošlo. Zdaj pa tu pričakovat nek odziv je bolj težko, ker če pogledaš ta glasba ni niti približno blizu mladim, in tudi dejansko to ohranjanje nobenemu ni zanimivo. To bo zanimivo mogoče komu tudi čez dvesto, tristo let, in bo kdo rekel, glej, kako so takrat igrali. Danes pa noben ne daje teže na to, vsak bi raje slišal moderno narejeno. Sicer pa moderen pristop ene moti, druge ne moti, saj je to zanimivo, to formulo, ki jo dela recimo Rudi Bučar, oziroma je delal, teh istrskih pesmi, to je delala Lidija Percan 30 – 40 let nazaj.«

Priloga Č: Ljudska, narodno zabavna glasba in znanstvena stroka

Nina Volk: »To kar je prešlo od ljudske glasbe do današnjih dni ... je en izvleček najboljšega, tisto kar ni bilo dobro, so pozabili, se je vrglo ven iz repertoarja. Nekako sproti se je to čistilo in prenašala se je naprej samo ta dobra glasba, tako da vse kar imamo danes, se je ohranilo z nekim razlogom. Ni vse, kar nastane v narodno zabavni glasbi dobro, kot tudi ni vse slabo, je precej odlične muzike nastalo v teh desetletjih. Ne glede na to, da morda eni niso taki zagovorniki te glasbe ali pa da jim ni všeč ta zvrst, recimo tudi jaz imam rajši kaj drugega, ampak se mi zdi pa krasno recimo, ko slišiš kakšne zgodnje viže od Avsenika, ali pa tudi drugih zasedb iz tistega začetnega obdobja, mislim, da so genialne.«

Mojca Kovačič: »Na Glasbeno narodopisnem inštitutu Igor Cvetko pa tudi Zmaga Kumer je že bila bolj odprta do narodno zabavne glasbe, ko je rekla, da se odpira ena nova pot, pa Valens Vodusek je tudi že pisal o tem, da jo bo treba raziskati. Ampak prva naloga etnomuzikologije je glasbena analiza ljudske glasbe, saj danes nas tudi tak svet prisili v to, da mi ne moremo več samo hoditi na teren zbirati gradivo, ga transkribirati, dat v mapice in analizirati. Mi moramo skozi neke projekte, pa družbeno aktualne teme, tako bolj sociološko gledati na zadeve, kar dela kar dosti problemov.«

Marino Kranjac: »Ne bi se strinjal z izrazom cenjena, kvečjemu več pozornosti ima s strani stroke, kot so muzikologi, etnomuzikologi. To pa zato, ker je v bistvu ljudska glasba pomembna točka identitete nekega naroda. Torej, po čem se narod identificira, kaj smo, kdo smo, po jeziku in ljudska glasba je po moje takoj za tem. Potem tu pridejo seveda še običaji, šege, navade, ampak jezik in glasba sta ta dva bistvena elementa. Zato ker se išče neke elemente o tem, kaj smo in kdo smo, so se ti strokovnjaki ukvarjali z ljudsko glasbo zavedajoč se tudi tega, da izginja. In zato se pač trudijo še danes, da se te glasbe ohrani čim več v arhivu, da se zapiše, da se izdaja, v knjigah ali na nosilcih zvoka. Medtem ko narodno zabavna glasba, če je ta primerjava direktna, zakaj se niso pač s tem ukvarjali, to je vseeno neka nova zvrst, ki je nastala, seveda v povezavi z ljudsko, ker so pač iskali neke povezave med ljudsko in narodno zabavno. Kaj se je dodajalo, kaj se je spreminjalo, je to v bistvu v nekem smislu lahko tudi nadgradnja ljudske glasbe. Ker kot vemo na začetku, tisti prvi začetniki narodno zabavne glasbe so imeli za osnovo ljudsko glasbo, ki so jo predelovali, ljudske pesmi ali pa neke viže, s tem da so potem dodajali nova glasbila in neke nove glasbene vzorce od swinga

in tako naprej. Ljudska glasba je podvržena spremembam, in lahko je ta ena od sprememb, ki se dogajajo v ljudski glasbi.«

Mitja Kodarin: »Po moje nekdo, ki je strokovnjak za glasbo, ceni dobro narodno zabavno glasbo, ali pop ali karkoli, in ceni ljudsko glasbo, ker je bilo to narejeno, kako so to uspeli zapisat in je to neka kulturna dediščina, česar te ne sme biti sram, ampak moraš biti ponosen, kar recimo nam vsem malo fali, ta naša kulturna dediščina smo zmeraj bili tako malo na tem prepihu, vedno nas je nekdo komandiral in nismo imeli enega svojega jaza, in zaradi tega smo bili vedno tako malo potuhnjeni dol, danes pa ti mora bit fajn to, tvoja zgodovina, jo moraš spoštovat, zdaj pa probaj nekaj iz tega dobit ven, probaj dobit glih toliko elementov, da ti bo dovolj da boš prepoznaven.«

Tadej Murkovič: »Ja ker je bila nekaj več vredna, že iz preteklosti, ker je naša, pa to, pa ima neko tradicijo, po moje je vplivalo tudi to, tak vzor drugih držav, pa teh narodov, to smo mi, identiteta pa to. Pri modernejši glasbi pa to še ne moreš, ker še niso ljudje to ponotranjili, mogoče čez sto let bojo tudi s to glasbo.«

Ivan Sivec: »Ljudska glasba je sorazmerno, če gledam samo na godce, je ožja kot ena zabavna glasba, po 30 – 40 sekund, eden, dva napeva, je sorazmerno preprosto, na vsako delujočo harmoniko ali manjši inštrument lahko to zaigraš, s tem se stvar konča. In če se to zelo ponavlja, postane dolgčas.«

Rajko Muršič: »Prvi velik pretres za ljudsko glasbo se je zgodil v zgodnjem 19. stoletju, ko se je začela velika večina tistega ljudstva opismenjevati pa se tudi seliti. Ko se je pokazal učinek izobraževanja, čeprav obvezno izobraževanje se je začelo šele v šestdesetih letih 19. stoletja za vse, obvezno vodenje izobraževanja na lokalnih ravneh pa z Marijo Terezijo. Takrat se je izkazalo, da je bilo treba otroke na Slovenskem učiti v slovenščini, ker drugače se ne bojo ničesar naučili, ker nemščine niso razumeli. Ko so se naučili pisati, se je zgodila tista prva sprememba v ljudski kulturi, zaradi tega ker se je standardizirala. Pred tem imaš te regionalne oblike nečesa, kar je vezano na ustno izročilo, s pismenostjo pa se standardizirajo določene stvari in postanejo nacionalne. Drugi udarec pa je bila industrija, industrializacija, tisto, kar je bil prej kmečki proletarijat, ki je moral preživeti na ta način, da so se ukvarjali z ljudsko obrtjo, tudi glasba in to pripovedovanje za zabavo celotne skupnosti, oni so šli potem v industrijske obrate. Hkrati z industrializacijo se je pa zgodil še vnos medijev. In dokončen udarec temu pa seveda se je zgodil po drugi svetovni vojni, zaradi modernizacije, tako da od petdesetih let

naprej, ko imamo skoraj v vsaki hiši radio, ko ljudje poslušajo gramofonske plošče, ko sodelujemo praktično vsi v množični produkciji, lahko govorimo samo še o popularni kulturi kot dominantni. Kar pa je zanimivo z vidika ljudske glasbe je to, da kljub temu da se je na terenu ohranilo ogromno tistega čemur se reče tradicionalna ljudska izročilna glasba, pa je v resnici prišlo do preloma takrat, ko so prvi glasbeniki popularne kulture, recimo Bogdana Herman in pa Tomaž Pengov, onadva sta kot študenta konec šestdesetih let poskušala prepevat folk, ameriški angleški folk. In so se začeli spraševati, kaj pa imamo mi Slovenci podobnega, kaj imamo v slovenščini, tako da Pengov je zavil v avtorsko varianto in se je vedno imel za ljudskega pevca, oz. so ga drugi imeli, in je deloval kot neke vrste ljudski pevec, Bogdana Herman pa se je vrnila nazaj v baladno tradicijo slovenstva, in obujala tiste stare baladne pesmi. No in ta prelom mestnih otrok, ki so poskušali iskati tradicijo je bil pa ključen za tisto kar se je kasneje razvijalo z Miro Omerzel – Terlep in njenim drugim triom, kasneje z društvom Folk Slovenija, v osemdesetih oziroma še bolj v devetdesetih letih, kot nek folk revival, torej preporodno, jaz sem tako poimenoval to ljudsko glasbo, ki se je na popolnoma novih temeljih spogledovala s preteklostjo. Roman Ravnič je bil ključna oseba tega preloma v glasbeni mladini, on je to zagovarjal, da ni dobra ne tista varianta obujanja ljudske glasbe ki jo izvajajo folklorne skupine, niti tista, ki jo na tak ali drugačen način najdemo v narodno zabavni glasbi, ampak je potrebno narediti novo interpretacijo stare glasbe bodisi z vidika iskanja takšne kot naj bi zvenela nekoč ali pa avtorsko predelane v skladu s tisto tradicijo, ki jo imamo...«

Dario Marušič: »Za danes je ljudsko absolutno zastarel kriterij, ker je drugače, so drugačne informacije, enkrat so se take informacije izgubile, ker ni bilo dokumentacije in ti si samo slutil ali po nazivu ene skladbe je bilo ... Recimo tudi po nazivu je vprašanje če je nekdo bil res avtor, ker pri nas v Istri imaš recimo Tapalićevo polko, to je pesem ki jo je en Tapalić iz familije Bićevi najbolj pogosto igral, ki mu je bila všeč in zato se ji je tako reklo. Lahko pa je ena belgijska polka po izvoru. Je malo zastarelo ja.«

Ivan Sivec: »Meni je Vilko Ovsenik rekel in mu verjamem, preden so sploh šli delat to, ko je izrecno postavil to kvintetovsko zasedbo, da je poslušal enih 300 komadov od Vaškega kvinteta. Vaški kvintet pa je posnel ljudske pesmi. In je bilo dolgčas, in je še danes dolgčas. Dva komada v redu, ampak če jih poslušaš deset je še vedno boljše Avsenike poslušati, ker je malce drugače. Vilko je vedel kaj dela, hkrati pa je bil sposoben malo drugače narediti. Oni so bili prisiljeni narediti 24 komadov na leto in to je hiperprodukcija in v tem smislu še dobro da

so tako dobro naredili. In vsi tisti ki imajo pogodbo, muzika je material, ki ga ne moreš naredit na ukaz, in oni so bili vendarle tako dobri, da so šli ta ukaz kar solidno speljali, ampak drugače pa ni tistega naravnega, ni iskre, ustvarjalnosti ne more bit. Ampak pri etno bendih je isto, jaz ravno pri teh vidim se zberejo skupaj, mi pa bomo zdaj nekaj dobrega naredili.... Nikjer ni rečeno, da so zaradi tega boljši. Je pa res, kako to spraviti med ljudi, kako to popularizirati, eno so mediji, eno pa je ozaveščanje tudi sicer. Po moje bi morali tudi v šoli kaj naredit.«

Ivan Sivec: »Izraz narodno zabavna, jaz sem bil Toporišičev učenec in vmes mora nujno bit vezaj. Ker je to narodna in zabavna. Ker hoče bit narodna, kar pomeni v ljudskem duhu, hoče poosebljat ta ljudski duh, staro godčevstvo, hkrati pa hoče bit v sodobnem pa še zabavno.

Rajko Muršič: »Torej jazzovski orkester, ljudska pesem pa še muziciranje, ki so ga harmonikarji prinesli kot temelj godčevstva. Potem narodno zabavno glasbo takoj ko so jo začeli predvajati na radiu, se je izredno hitro prijela med ljudmi, ker je bila domača. Treba je vedeti, da tej glasbi še danes pravijo domača glasba. In od leta 1955 do 1960, se je v Ljubljani zgodila narodno zabavna, ker to je urbana glasba po mojem mnenju, to so muzikanti ki so delali v mestih. Oni so tule godli to muziko in z radijem je prišla ven, ljudje pa so jo začeli uporabljati za čestitke na radiu. To je bilo ključno, ker je potem zaživela. V nasprotju s tem, kar si mladi domišljajo danes, te glasbe radio ni promoviral, nasprotno, radio jo je poslal na margino, edini prostor, ki jo je nacionalni radio predvajal to glasbo, je bilo v kontekstu glasbe po željah pa potem Četrtekovi večeri. Dominanta so bile sprva v štiridesetih letih ruske, sovjetske koračnice, potem v začetku petdesetih let so začeli delati domači produkciji zabavne glasbe, oz. popevke, hkrati pa se je razvila narodno zabavna glasba.«

Mitja Kodarin: »Narodno zabavna glasba se je pojavila po drugi svetovni vojni, kar je bil izraz združevanja, takrat so prišle prve te bande, so začele funkcionirati tu okoli, ti pihalni orkestri, kakorkoli so bili oblikovani, kolikor jih je pač premoglo neko združenje, občina, skupnost. Se pravi tri bande so delovale tu na nekem majhnem območju in to je moglo noter bit sigurno po vsaj dvajset ljudi, da je to lahko funkcioniralo. Takrat je kdo od njih znal tudi note prebrati in je drugim pokazal, verjetno so bile te partiture bolj enostavne, in to je začelo nekako funkcionirati. Recimo ravno to združenje, to je potem dalo neko obliko narodno zabavni glasbi, v tej obliki kot jo danes poznamo. Ljudska glasba je sigurno tista, ki so jo ljudje predelali od ust do ust, in te melodije potem nekdo jih je zapisal, in je napisal, da je to

ljudska glasba. Ker so bili to res od ljudi komadi, ni bilo enega avtorja znanega točno, ne. Ni bilo zapisov in kar si si zapomnil, je bilo to to.«

Rudi Bučar: »O avtentičnosti v narodno zabavni glasbi težko kaj spregovorim, lahko povem to, da so recimo Avseniki sigurno, tako Vilko kot Slavko, sta nekako dovršila to glasbo. So neko svojo primes tudi pripeljali v Slovenijo. Ni prav izviralo vse iz Slovenije, kar lahko rečem tudi za svoje komade, saj tudi v moji glasbi so določeni blues prijemi, jazz prijemi ... Imamo pa v Istri primer Ottavia Brajka. Recimo on je tipičen primer narodno zabavne glasbe, ki izvira iz ljudskega godca, in ki je skozi svojo glasbo držal to godčevstvo. Že samo zaradi teksta, pa ker je pel v lokalnem narečju, potem posluževal se je dostikrat ali zaradi zafrkancije ali česarkoli drugega, recimo igranje na glavnik, pa igranje na list, to so vse nekakšni vplivi iz preteklosti, preden se je on lotil narodno zabavne glasbe.«

Priloga D: Folklor

Marino Kranjac: »Ja folklor je svet zase, glasbeni spremljavi, ki spremlja plese folklornih skupin, dostikrat manjka tisto, kar bi moralo bit. Ker če folklorne skupine stojijo za besedami, ki jih govorijo, mi plešemo, mi pojemo, mi igramo, imamo obleke kot nekoč, jaz pričakujem da bo tudi z glasbeno spremljavo tako, kar pa dostikrat ni. Tu je recimo problem, ko se delajo priredbe za spremljavo folklornih skupin, jih delajo akademsko izobraženi glasbeniki, ki z ljudsko glasbo oz. načinom igranja ljudskih glasbil, nimajo kaj dosti pojma, ne vejo kaj dosti o tem. In potem igrajo violine v nekih tretjih legah gor visoko, kar če govorimo na našem ozemlju, ni tega bilo, skuša se delat neke velike sestave od dveh violin, dveh klarinetov, dveh harmonik, kontrabasa in tako naprej, kar je spet druga skrajnost kot tiste ene harmonike, ampak hočem reči to, če govorimo o eni violini, kako naj bi se igrala violina. So splošne značilnosti ljudskega igranja violine po celem svetu, pri nas pa so spet druge karakteristike. Se pravi, če vzamemo violino, violinist, ki igra, ki skuša igrati violino na ljudski način, bi moral igrati čim več po dvojnih strunah, z borduni, se pravi, če je to v G duru, mora imeti tisto prazno g struno in potem brez vibrata, pretežno se igra v prvi legi, in potem pa seveda vsaj pri nas v Sloveniji v Istri, dve violini ne igrata isto, v unisonu, to ne obstaja. Nobena violina ni manj vredna, če ena violina igra samo spremljavo, ker to je tako bilo. Če ena violina igra vodilno melodijo, druga lahko samo spremlja. (Glasbena spremljava pri folklornih skupinah) seveda ima veze z ljudskim, tiste melodije so ljudske večinoma, ampak izvajanje je pomanjkljivo. Tudi izbor glasbil je pomanjkljiv. Na teh srečanjih za izvajalce ljudskih viž, so

ljudje, ki se trudijo eni bolj, drugi manj, oziroma so tudi glasbeniki, ki igrajo pri folklornih skupinah, ki se na žalost dostikrat ne poglobijo v neko glasbeno spremljavo tistega, kar igrajo. In v bistvu v folklornih skupinah pogrešam to, da se jim ne gre izven tistih okvirjev, ki so recimo dani skozi neke knjige, recimo od Mirka Ramovša »Polka je ukazana«, ali Julijana Strajnarja, kakorkoli, samo tisto je za njih verodostojno. Samo to velja. Sicer zdaj se to z leti spreminja, ker seveda ljudje bi hoteli tudi nekaj novega.«

Nina Volk: »Prav na področju folklore se najbolj vidi ta razkorak, kako daleč smo od tistega, kar je bilo. Če ti igraš neko vižo (na narodno zabavni način) ki se je mogoče plesala še na začetku 20. stoletja, pa pol ne več, si jo skoraj uničil. To je nastalo iz narodno zabavne glasbe, vsa tista množica plesov in ritmov, ki je bila prej, različnih tempov in vsega tega, vse se je spravilo na valček in polko, in zdaj obstajata samo ta dva ritma, ki ju godci obvladajo. Če bi morali igrati en zibenšrit, ki je malo počasnejši od polke, ki so jo vajeni igrati, potem jim to že povzroča preglavice. To je škoda, zakaj ne bi nadaljevali z vsemi tistimi ritmi, pa tudi če bi jih posodobili in prilagodili današnjemu okusu, mislim, da je še ogromno rezerve. Za te narodno zabavne ansamble je škoda da so se usmerili samo v te dve ozke smeri. Saj bo kdo rekel, da dovoljeno je vse, zakaj bi bilo to prepovedano, lahko bi rekli da ima vsak pravico s tem delati, kar želi. Ampak folklorne skupine pa vendarle skušajo delati na tak način, kakor je bilo nekdaj in potem bi bilo prav da so vse te stvari skladajo. Da je skladna obleka, da so skladni koraki, in da je tudi glasba skladna s tistim časom, ki ga prikazujejo, oni z obleko in s plesom. Tako da pol tukaj nastane ena taka vrzel.«

Ivan Sivec: »Tu pa mislim, da je narodno zabavna veliko slabega naredila, ker Avseniki tisti moment, ko so se oblekli v narodno nošo, so razvrednotili folklorne skupine. Hkrati so se pa oni tako oblačili zaradi trpežnosti oblek, moti me, da njihovi posnemovalci niso dodali niti kančka svoje originalnosti, samo po isti poti so šibali in takrat je nastalo 20, 30 ansamblov ki so bili čista kopija Avsenikov, ampak so bili slabši. Danes mladi ansambli, je prav da se oblačijo po svoje, bolj sproščeno je, se mi zdi. Pač oni so godci ki zabavajo v današnjem času in posnemat stare vzorce je skoraj nesmiselno.«

Dario Marušič: »Pri folklori je vse odvisno od tega, kaj si oni vzamejo za kriterij, njihove noše bi lahko razpravljali cel dan kako so narejene, rekonstruirane, kateri materiali, kaj so izbrali, to je vse stilizirano. Kaj ti misliš, od začetka 20. stoletja pa do konca druge svetovne vojne, kateri je bil najbolj uporabljen ljudski inštrument? Orglice, za ples so bile narejene

orglice in to so si lahko privoščili, zdaj če bi ti hotel rekonstruirat eno situacijo nekega obdobja, bi moral imeti orglice, katera folklorna skupina ima to? To so samo okvirji, to je problem. Problem je kaj ta svet folklorizma misli o sebi, ker oni mislijo da držijo živo eno tradicijo, ti ne moreš držat živo tradicijo, ki si jo ti zaustavil, ki si jo ubil tisti trenutek. To je ta stvar, če hočeš ti igrati tiste stvari, vzdrževati živo tradicijo 19. stoletja, kako boš to naredil, če se ni to igralo zadnjih sto let? Jaz se ukvarjam tudi z ljudskim plesom, in sem prirejal delavnice istrskih plesov, imaš ljudi, ki pridejo, plešejo, uživajo, niso folklorna društva, ampak oni se ne naučijo plesati tega plesa, oni se naučijo plesati ta ples na to glasbo. Ti lahko igraš katerokoli melodijo, bojo ljudje plesali polko, valček, medtem ko za določene plese, ki pa niso več v uporabi, pa je to problem.«

Priloga E: Vprašalnik

Kaj je po vašem mnenju ljudski godec?

Lahko definiramo, kdo so današnji ljudski godci?

Ali mora ljudski godec igrati samo ljudske pesmi, da opraviči svoj naziv?

Ali bi lahko govorili o godčevski glasbi kot o nekakšni zvrsti glasbe, ki ima skupne lastnosti?

Ali so lahko današnji terasni bendi videni kot moderna verzija ljudskih godcev? Čeprav igrajo pesmi, kjer se avtorja pesmi pozna...

Zakaj je (oz. je bila) ljudska glasba bolj cenjena s strani glasbene stroke kot pa popularna glasba? (narodno zabavna glasba)

Ali je funkcija ljudskih godcev ta, da igrajo čim širšemu, glasbeno nezahtevnemu občinstvu? Bi lahko rekli za odrske ljudske godce, da igrajo večinoma za ožji krog poslušalcev?

Kakšna je povezava med t.i. ljudskimi glasbami in ljudsko glasbo? Ali mora biti ljudska glasba nujno povezana s folkloro, kot nekaj iz preteklosti?

Kakšna je razlika med godci pred in po drugi svetovni vojni? Kakšen vpliv je imela narodno zabavna glasba na ljudske godce?