

RAZVOJ IN SPREMEMBE LJUDSKEGA GODČEVSTVA V 20. STOLETJU

KLEMEN DOMJO

Z ljudskimi godci se je do zdaj raziskovalno največ ukvarjala etnomuzikologinja Zmaga Kumer; po njenih zapisih bi dejavnost ljudskih godcev lahko kronološko postavili 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 zajeti različnih dojemanj tega pojava. Ljudski godci so v takšni ali drugačni obliki navzoči tudi danes. Pri tem se opiram na delitev Mojce Kovačič, ki opredeljuje tri vrste ljudskih godcev danes, na terenu pa sem s pogovori preveril njene ugotovitve. Obstajajo godci, ki se strogo držijo starega izročila, so tudi takšni, ki staro izročilo priredijo na nov način in dodajajo elemente sodobnejših glasbenih usmeritev, in so naposled godci, ki igrajo to, kar ljudje danes želijo poslušati, tako kakor so počeli ljudski godci nekoč. V prispevku želim raziskati, kako se je spremenilo ljudsko godčevstvo na Slovenskem, skratka – kdo so ljudski godci danes.

Ključne besede: ljudski godec, narodno-zabavna glasba, spremembe v ljudski glasbi, etnomuzikologija, glasbeni preporod

Ethnomusicologist Zmaga Kumer, one of the main researchers of folk musicians in the past, argued that, folk musicians existed 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 existing practices. Folk musicians are still present and active today in different forms. Referring to Mojca’s Kovačič distinction among three types of present-day folk musicians, I have studied her assertion through my fieldwork and gained interviews with scholars and musicians. There are musicians that strictly follow the old, traditional way of performing; musicians that transform traditional folk music by adding modern arrangements; and musicians that simply play what people like to hear. In this paper, I explore the transformation of folk music performance in Slovenia – in other words, who folk musicians are today.

Keywords: folk musicians, folk-pop music, transformations in folk music, ethnomusicology, folk music revival

UVOD

Ko pomislimo na ljudske godce, je najpogostejša asociacija na skupino glasbenikov, ki izvaja ljudsko glasbo v ruralnem okolju, brez ozvočenja, na »starinska« glasbila. Vendar pa ljudski godci danes delujejo na različne načine in se pri tem prilagajajo občinstvu. Nekateri se ukvarjajo z zvesto predstavitvijo izročila ljudske glasbe s konca 19. stoletja in začetka 20. stoletja. Pri tem sodelujejo tudi strokovnjaki, ki ocenjujejo, kako inštrumentalisti sledijo sprejetim strokovnim smernicam; te podrobneje določajo, kako naj izvajalci predstavljajo glasbo za takšne predstavitve glasbene tradicije. Drugi izročilo¹ priredijo na nov način in dodajajo elemente sodobnejših glasbenih usmeritev. In navsezadnje so izvajalci, ki izvajajo predvsem glasbo, ki je množično priljubljena in sta njeni funkciji predvsem zabava in ples.

¹ Izročilo v smislu »večinoma spontane, nezavedne, nešolane, improvizatorske ustvarjalnosti. Najdlje se je takšna opredelitev ohranila v folklorističnih okvirih etnologije Slovencev« (Bogataj 2004). V tem kontekstu v prispevku govorim o ljudskem glasbenem izročilu ali ljudski glasbi.

Po definiciji Zmage Kumer je funkcija ljudskega godca ta, da igra »za druge in ne sebi v zabavo, na domačih in javnih prireditvah, ne prihaja sam, ampak je povabljen« (Kumer 1983: 152). Prav tako godcu »igranje ni poklic, marveč stranski opravek, 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« (Nav. delo: 152). To pa lahko povežemo s številnimi izvajalci, ki danes redno igrajo na prireditvah za večje (na veselicah na odprtem ali v diskotekah) ali manjše število ljudi (klubi, lokali, kmečki turizem) in izvajajo glasbo za zabavo in ples, njihov repertoar pa obsega tako ljudske pesmi, narodno-zabavno glasbo ali glasbo drugih popularnih glasbenih zvrsti.

O ljudski glasbi in ljudskih godcih z začetka 20. stoletja² je največ pisala etnomuzikologinja Zmaga Kumer. V 60. in 70. letih 20. stoletja je bila narodno-zabavna glasba v Sloveniji že močno priljubljena in je že prodirala v repertoar in način igranja ljudskih godcev, vendar se ji raziskovalci ljudske glasbe niso posvečali. So pa pozneje to glasbo v nekatere svoje študije vključili strokovnjaki različnih raziskovalnih smeri, npr. Ivan Sivec, Rajko Muršič, Igor Cvetko, Mojca Kovačič, Urša Šivic in Maša Komavec.³

Od začetka 20. stoletja pa vse do danes sta se dojemanje in izvajanje ljudske glasbe tako spremenila, da izraz »ljudski godec«, kakor je bil razumljen v starejših definicijah, ne more več zajeti različnih dojemanj in sodobnih manifestacij godčevstva. V prejšnjem stoletju je prišlo do korenitih sprememb v razvoju množičnih medijev in popularne glasbe, kar je vplivalo tudi na dejavnost ljudskih godcev.

Za izhodišče obravnave sem uporabil razdelitev Mojce Kovačič na tri vrste današnjih ljudskih godcev: 1. odrski ljudski godci, 2. sodobni ljudski godci in 3. sodobni amaterski godci. Razdelitev sem preveril na terenu med glasbeniki, antropologi, muzikologi. Njihove izjave sestavljajo glavni del tega prispevka, v katerem raziskujem, kakšna je razlika med preteklo in današnjo dejavnostjo ljudskih godcev ter kako jo dojemajo strokovnjaki in izvajalci.

ODRSKI LJUDSKI GODEC

Mojca Kovačič za odrskega ljudskega godca opredeljuje tistega godca, ki se predstavlja predvsem na odrskih nastopih folklornih skupin ter na srečanjih pevcev ljudskih pesmi in godcev ljudskih viž, izvaja predvsem »starejše« godčevske viže ter igra na »star« način, pri čemer sta mišljena repertoar in način igranja, ki sta bila splošno razširjena pred popularnostjo in vplivnostjo narodno-zabavnega sloga (Kovačič 2014: 14). Podobno meni tudi etnomuzikolog Dario Marušič, glasbenik, ki nastopa na različnih festivalih ljudske glasbe.

² Čeprav so ljudski godci obstajali tudi prej, se bom za lažjo opredelitev ljudskih godcev pred uveljavitvijo narodno-zabavne glasbe skliceval na Zmago Kumer; njena opredelitev ljudskih godcev temelji na virih iz 19. stoletja pa do konca druge svetovne vojne (Kovačič 2014: 13).

³ Tu omenjam zgolj raziskovalce, ki jih navajam v tem prispevku.

Ugotavlja, da je spremenjena tudi funkcija odrskih godcev, saj občinstva ne privabljajo k plesu, ljudska glasba pa je postala posebna glasbena zvrst:

Danes je igranje ljudske glasbe postalo glasbena zvrst, to je nekakšna niša v bistvu, če gledaš na vso glasbo. Nekoč v severni Istri so bili vedno violina in bajs glavni inštrumenti, danes pa boš težko spravil ljudi k plesu, če ni harmonike blizu. Današnji odrski ljudski godci niso nadaljevanje godčevstva, ki je obstajalo v preteklosti. (Marušić 2015)

Marušić prav tako poudarja, da če bi ljudski godci na začetku 20. stoletja imeli dostop do toliko množičnih medijev in glasbe kakor danes, bi bilo najbrž tudi več raznovrstnosti v njihovem repertoarju. Vedno so se namreč prilagajali občinstvu in izvajali trenutno priljubljeno glasbo, zato raznovrsten repertoar danes ni prav nič presenetljiv.

Bojan Knific, nekdanji samostojni strokovni svetovalec za folklorno dejavnost pri Javnem skladu Republike Slovenije za kulturne dejavnosti (JSKD), ki je tudi osrednja ustanova, ki usmerja odrsko folklorno dejavnost, na kateri se pojavljajo tudi godci, dodaja:

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. (Knific 2015)

Tudi Nina Volk, ki je članica (poustvarjalne) zasedbe Trio Volk Folk in izvaja godčevske delavnice (tudi pri JSKD), ugotavlja, kako se je zmanjšala priljubljenost ljudske glasbe pri takšnem (odrskem) godčevstvu:

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 potem zaradi tega to bolj cenijo, ali pa so bolj informirani, pa hodijo na te prireditve, ki so namenjene bolj nekakšnim sladokuscem. (Volk 2015)

Nekateri izvajalci, kakor na primer Dario Marušić in Marino Kranjac, skušajo na različne načine rekonstruirati glasbo preteklosti (na primer glasbila in repertoar s konca 19. ali začetka 20. stoletja), pri čemer menijo, da se za to glasbo zanimajo le redki organizatorji dogodkov. Marino Kranjac, član glasbene zasedbe Vruja, meni:

Danes so toliko prevladali elektrificirani ansambli z narodno-zabavno, s pop glasbo, da v bistvu [odrskih ljudskih godcev] sploh ne kličejo. Po navadi igrajo iz svojega veselja, na kakšnih internih zabavah, na rojstnih dnevih, na prireditvah Javnega sklada, kot je srečanje pevcev ljudskih pesmi in godcev ljudskih viž. (Kranjac 2015)

Povedano potrjuje tudi Mojca Kovačič, sodelavka v Glasbenonarodopisnem inštitutu (GNI) ZRC SAZU, ki meni, da:

[odrski] ljudski godci ne bodo mogli z ljudsko glasbo iti na neko godovanje, pa tam igrat, ker ljudje tudi ne bodo mogli plesat, to niso več polke pa valčki, to so lahko mafrine, mazurke, zibensšriti, 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 preživeti. (Kovačič 2015)

Glasba odrskih ljudskih godcev torej danes ni več plesna glasba, to funkcijo je prevzela predvsem narodno-zabavna glasba. Urša Šivic je v analizi popularnoglasbenih priredb ljudske glasbe v 90. letih 20. stoletja povzela, da:

Ljudskogodčevska tradicija in popularnoglasbeni konteksti so si v funkcijskosti glasbe, ki je »v prvi vrsti namenjena plesu«, sorodni. /.../ [Narodno-zabavni glasbi, K. D.] je plesnost tako primarno določena, da je prirejena ljudska pesem vedno vpeta v plesni metrum. (Muršič 1995, nav. v Šivic 2006b: 143)

Plesnost je dejansko eden od načinov, da ljudska glasba živi v zavesti ljudi še danes. »Če bi tak nekdanji ljudski godec prišel na delo, če ne bi znal tudi zdajšnje popularne glasbe igrat, v bistvu ne bi opravljal več svoje funkcije« (Sivec 2015), poudarja Ivan Sivec, avtor dveh obsežnih poljudnih monografij o razvoju narodno-zabavne glasbe, pisec mnogih besedil narodno-zabavne glasbe in pisatelj.

Tudi Nina Volk pravi, da s triom Volk Folk

[nimajo] vloge zabavljačev. Ne pridemo nekam, da nam rečejo /.../: 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)

Od ljudskega godca se pričakuje, da zna odigrati tudi t. i. glasbene želje, vendar to ni glavna značilnost odrskega in tudi ne sodobnega ljudskega godca, ki ju bom predstavil v naslednjem poglavju. Hkrati pa nima smisla ločevati razvedrilnega, razpoloženskega namena in samega-po-sebi namena umetne, popularne ali ljudske glasbe. »Vsaka glasba – in ne samo ljudska – je na določen način uporabna, njen pomen pa je spremenljiv glede na zorni kot sprejemanja in uporabe« (Narat 2006, nav. v Šivic 2006b: 141).

Danes imajo funkcijo odrskih ljudskih godcev tudi inštrumentalisti, ki igrajo za potrebe folklornih skupin.

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).

Pri tem pa Nina Volk dodaja, da so »v glasbenem smislu 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« (Volk 2015), saj potresavanje harmonike, ki je značilno za narodno-zabavno glasbo, naj ne bi bilo skladno z glasbo obdobja, ki ga prikazujejo folklorne skupine.

Po drugi strani je Rajko Muršič, antropolog in predavatelj na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo, kritičen do folklornih skupin zato, ker ne predstavljajo tega, kako so v resnici ljudje nekoč plesali in peli.

Folklorne skupine sicer delajo dve vrsti škode ljudskemu muziciranju: prva je standardiziranje repertoarja: ne samo videza folklorne skupine, ampak tudi dogajanja na odru. 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 predelano. 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. (Muršič 2015)

Pri folklorni dejavnosti sta t. i. »performativnost«⁴ in kanonizacija ljudske glasbe, plesa in obleke tisto, kar ohranja ljudsko izročilo pri življenju. Odrski ljudski godci, kot potrjujejo Ivan Sivec, Nina Volk in Bojan Knific, niso zabavljači, ampak imajo, tako kot na primer folklorna skupina, pretežno performativno funkcijo. Gre za prikaz pomembnega zgodovinskega časa, vendar danes opravljajo funkcijo ljudskih godcev t. i. sodobni amaterski godci, ki skrbijo tako za razvedrilo kakor za ples.

⁴ »Performativna funkcija je v slovenski ljudski glasbi prišla v ospredje v sedemdesetih letih 20. stoletja. Ljudski glasbi je bilo, zaradi izginjanja in spreminjanja prvotnega konteksta, potrebno poiskati nov kontekst – oder, ki je hkrati odigral funkcijo javne predstavitve nacionalne glasbene dediščine« (Kovačič 2012: 56). Gre predvsem za rekonstrukcijo, ki je deloma prilagojena današnjemu načinu sprejemanja in poslušanja glasbe, bodisi s prikazom godčevske dejavnosti na odru bodisi glede na prostor in vrsto dogodka, kjer je predstavljena.

SODOBNI LJUDSKI GODEC

Termin sodobni ljudski godec se v teoretskem okviru Mojce Kovačič navezuje na pojav »zavestne revitalizacije preteklih ljudskoglasbenih praks« (Kovačič 2014: 14). Tako opiše nekatere značilnosti sodobnih ljudskih godcev:⁵

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 2014: 14)

Pri takšni vrsti godčevstva je pomembno omeniti Kulturno in etnomuzikološko 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 2004, nav. v Sanatova 2005: 21). To se aktivno angažira z ljudsko glasbo v Sloveniji, med njimi so raziskovalci, tudi iz GNI, ki raziskujejo zapuščino ljudske glasbe v Sloveniji in zamejstvu, glasbeni izvajalci z različnih območij Slovenije. V društvu je tudi veliko t. i. sodobnih ljudskih godcev,⁶ ki revitalizirajo preteklo ljudsko glasbo na poseben način.

Ljudska glasba je v prirejeni obliki dobila novo vrednost v času osamosvojitve slovenske države in v krajšem času pred tem z razcvetom različnih izvajalcev, ki so se ukvarjali s tovrstno glasbo. Rajko Muršič omenja za slovensko kombiniranje ljudske in popularne glasbe vzor v angleškem in ameriškem preporodnem gibanju:⁷

Bogdana Herman in Tomaž Pengov sta kot študenta konec 60. let [20. stoletja] poskušala prepevati ameriški, angleški folk. In sta se začela spraševati, kaj pa imamo Slovenci podobnega, kaj imamo v slovenščini. Tako da Pengov je zavil v avtorsko varianto, Bogdana Herman pa je šla v baladno tradicijo slovenstva in obujala stare baladne pesmi. (Muršič 2015)

Poleg izvajalcev, ki se bolj ali manj strogo držijo glasbenega izročila, pa so v približno enakem obdobju značilni tudi glasbeniki, ki uporabljajo glasbo ali glasbila ljudske glasbe za

⁵ V pričujočem kontekstu termin sodobni ljudski godci razširjam tudi na izvajalce popularne glasbe, ki v svoje izvedbe vključujejo elemente ljudske glasbe.

⁶ Društvo je izdalo tudi dve zgoščenki z naslovom *Sodobna ljudska glasba na Slovenskem I, II* (1999, 2002). S tretjo zgoščenko, ki nosi naslov *Sodobna tradicijska glasba na Slovenskem III*, društvo nakazuje tudi svoje konceptualno razširjanje na glasbo in glasbenike tradicijske glasbe celega sveta.

⁷ »Preporodna ljudska glasba je glasbena zvrst z začetki v štiridesetih letih 20. stoletja v Ameriki in Veliki Britaniji v petdesetih letih (na Slovenskem v zgodnjih sedemdesetih letih) 20. stoletja. Ta glasba največkrat v celoti, torej strukturno in tematsko oživlja oziroma ohranja ljudsko glasbo, njeni izvajalci oziroma poustvarjalci ljudske glasbe pa ‚večinoma prihajajo iz mestnega okolja.‘« (Juvančič 2002, nav. v Šivic 2006b: 8)

ustvarjanje avtorske glasbe (Sanatova 2005: 21). Urša Šivic jih je razdelila na izvajalce, ki so prirejali ljudsko glasbo v prvi polovici 90. let 20. stoletja, kjer »se na eni strani združujeta folkovska praksa in praksa ljudskoglasbenega preporoda [folk revival] preteklega obdobja (Andrej Šifrer, Vlado Kreslin, Aleksander Mežek), na drugi strani pa so slogovno nove kantrijeve priredbe (Milan Pečovnik - Pidži, Milan Kamnik) in primer popovske priredbe (Irena Kogoj - Regina)« (Šivic 2006b: 108), sledijo jim tudi »stiki z rokovsko, popovsko, pankovsko in elektronsko plesno glasbo (Robert Pešut - Magnifico, Orlek, Zmelkoov, Mitja Vrhovnik Smrekar, Indust-bag)« (Nav. delo: 109), »približno od preloma stoletja prevladuje koncept preporodne ljudske glasbe (Jararaja, Aleš Hadalin), folkovska glasba in glasbe sveta s primesmi roka, džeza (Brina Vogelnik, Katalena), bluza, kantrija, latina (Fletno, Melita Osojnik)« (Nav. delo: 109).

Popularna glasba je medij popularizacije ljudske glasbe in priredba oz. aranžma njej dodano glasbeno okolje, ki je za ljudsko glasbo privlačna in sprejemljiva glasbena preoblika nasproti njeni zvočni asketskosti, oblikovni nedinamičnosti in interpretativni statičnosti. (Šivic 2006b: 120)

Na neki način gre za približevanje ljudske glasbe današnjemu poslušalcu, ki je navajen na zvrstno drugačne glasbe, predvsem zaradi razvoja množičnih medijev in popularne glasbe v 20. stoletju.

Tudi pevec Rudi Bučar pritrjuje, da je mešanje ljudske in popularne glasbe nujno, da ta glasba ostane med ljudmi.

Jaz se zavzemam za to, da ljudsko glasbo posodobimo, z aranžmajem. Tekst in melodija morata biti prepoznavna, ker drugače bojo šle naše stvari v pozabo, naša generacija mora to sprejeti in potem nesti naprej in prepevat kjerkoli, na zabavah. (Bučar 2015)

Rajko Muršič to podkrepi z zgledom pevke Bogdane Herman in skupine Katalena ter njenih interpretacij ljudskih balad:

Tako daš spoštovanje tradiciji, uporabiš pesmi, gradiva, ki jih imaš na tak ali drugačen način napisane, pa ji daš novo življenje z lastno interpretacijo. Glasba živi samo, če se spreminja, če jo nadgrajuješ, če dodajaš, odzemaš, in ti moraš dati temu življenje, ko vzameš ta zapis. 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 spremeniti. (Muršič 2015)

Če Rajko Muršič podpira spreminjanje ljudske glasbe na nekonvencionalen način, ima Marino Kranjac drugačen pogled na vnašanje glasbenih vplivov, ki niso iz lokalnega okolja, v ljudsko glasbo.

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. Če se že predeluje slovensko ljudsko glasbo, naj se ne dodaja elemente drugih ljudskih glasb. (Kranjac 2015)

Razliko med priredbami, ki so bolj ali manj zveste »izvirnikom«, lahko označimo kot trpni (konservativni) in tvorni (nekonvencionalni) način (Šivic 2006b: 144).

Tvornost v odnosu med popularno in ljudsko glasbo pogojuje predvsem kontekst druge tematike, ki je lahko avtorska ali druga ljudska tematika, s čimer se ustvarjajo različni medtematski odnosi in rekontekstualizacije pomena. (Šivic 2006b: 145)

Iz tega vidika ni bolj ali manj pravnega načina prirejanja ljudske glasbe, tu gre bolj za vzgib poustvarjalca, kaj želi sporočiti z lastno interpretacijo te glasbe.

Razlike med odrskimi ljudskimi godci in sodobnimi ljudski godci so torej predvsem v aranžmajih in obsežnosti avtorskega pečata. Slednji način ustvarjanja je bližje definiciji ljudskega godca, v smislu dodajanja lastnega prispevka k izvedbi neke viže ali pesmi. Načinov poustvarjanja je več: novo avtorsko glasbo se lahko odigra na glasbila, značilna za ljudske godce na začetku 20. stoletja ali še starejše, ljudsko pesem se lahko priredi na način, ki je značilen za trenutno popularnoglasbeno produkcijo, več ljudskih pesmi s podobno besedilno tematiko se lahko združi v eno ipd. Iz ustvarjalnega vidika je torej sodobni ljudski godec precej bolj »svoboden« kot odrski ljudski godec.

SODOBNI AMATERSKI GODEC

Etnomuzikologinja Maša Komavec ljudskega godca opiše kot večinoma moškega, ki igra na kupljeno glasbilo (ne improvizirano ali priložnostno glasbilo), največkrat sam, včasih tudi v sestavi, za ples. Na veselicah, ohceti in drugod igra za občasni zaslužek, pozna veliko viž, spored posodablja in prilagaja tudi mlajšim poslušalcem, viže prenaša in prilagaja, najboljši godci pa so poznani tudi zunaj domačega okolja (Komavec 2004: 76–77). Takšnega glasbenega izvajalca, ki preigrava tako ljudske, narodno-zabavne kot tudi druge pesmi popularnoglasbene zvrsti za zabavo in ples, Mojca Kovačič poimenuje »sodobni amaterski godec«. Tudi v preteklosti je

ljudski godec v skladu s potrebami in s stiki z novo glasbo svoj repertoar vedno tudi posodabljal. /.../ 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 2014: 18)

Ljudsko godčevstvo se je spremenilo po 2. svetovni vojni, s popularnostjo narodno-zabavne glasbe. Tudi ljudski godci⁸ so začeli preigravati narodno-zabavne uspešnice z radia (Sanatova 2005: 18), postopoma so tudi ljudske pesmi dobile narodno-zabavno preobleko. Maša Komavec pravi, da je na odrih zaradi narodno-zabavne glasbe godčevstva bore malo, so pa zato slednji (Mojca Kovačič jih poimenuje odrski ljudski godci) navzoči na »raznih prireditvah, ki jih prirejajo povsod po Sloveniji za krajevne praznike, razne proslave ali pa na organiziranih predstavitev ljudskih pevcev in godcev« (Komavec 2004: 78). Sodobni amaterski godci (Maša Komavec jih imenuje tudi »muzikanti« (Nav. delo: 77)) soobstajajo z odrskimi in sodobnimi ljudskimi godci »glede na povpraševanje ob določenem druženju ali šegi in navadi.«⁹ Lastnosti godčevstva lahko najdemo pri vsaki muzikantski skupini, kot najdemo tudi pravila novodobnega muzikantstva pri še tako starem tradicionalnejšem godcu« (Nav. delo: 78).

»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. /.../ 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. (Tomažič 1991: 43–44, 44–45)

Od zapisov Tanje Tomažič je minilo že 25 let, a takšna dejavnost obstaja še danes. Harmonikar Tadej Murkovič ima podobno funkcijo, kot so jo nekoč imeli ljudski godci, predvsem zaradi tega, ker nastopa s harmoniko večinoma sam in se udeležuje podobnih dogodkov, kot so se jih udeleževali ljudski godci nekoč.

Na takih manjših domačih porokah igram 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 pét 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

⁸ Tu mislim na ljudske godce z začetka 20. stoletja, kakor jih je opredelila Zmaga Kumer; s to opredelitvijo se ujema tudi definicija Maše Komavec (2004: 76–77).

⁹ Muzikant je izraz, ki je pogosto v rabi med ljudmi in navadno označuje godca, ki igra na sodobnih družabnih dogodkih, ima raznovrsten repertoar ali način igranja. Enak izraz uporablja godec na trstenke, Franc Laporšek, ko se sicer opredeli za ljudskega godca in ne muzikanta (gl. Kunej 2016).

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 upokoјencev 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)

Funkcija zabave in dogodki, na katerih igra Murkovič, so skoraj enaki kot na začetku 20. stoletja. Tudi ljudske pesmi in viže, kot že omenjena »En hribček bom kupil«, so še vedno v repertoarju, hkrati pa so ob njih tudi narodno-zabavne skladbe Ansambla bratov Avsenik, Ansambla Lojzeta Slaka in navsezadnje tudi »Ti, ti, rožica« trenutno popularnih Modrijanov. Skratka, kombinacija starega in novega, ki zadovolji tako poslušalce kot tudi plesalce.

T. i. sodobni amaterski godci igrajo 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 2014: 15)

Pri sodobnih amaterskih godcih je osrednjega pomena improviziranje, saj jo morajo v primeru, da pesmi ali viže morda ne poznajo, na željo občinstva vseeno odigrati.

[Dovolj je], da melodijo slišijo samo enkrat, potem pa skladbo obdelajo po svojih močeh. Takšen uporabni muzikant mora znati zaigrati vse, kar ljudje hočejo. [Godec] 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, improvizira komad na podlagi zapete melodije« (Muršič 2000: 163).

Po mnenju različnih sogovornikov so sodobni amaterski godci vsaj po funkciji podobni nekdanjim ljudskim godcem. Ali lahko to razširimo na elektrificirane sestave, ki prav tako igrajo za zabavo in po željah občinstva?

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. Saj dostikrat igrajo tudi ljudske, ponarodele viže, pesmi, seveda z drugimi inštrumenti, malo drugače predelano. (Kranjac 2015)

Nina Volk je o ansamblih, ki igrajo v večernem delu tradicionalnega beltinškega folklornega festivala, opazila podobno:

Po funkciji [so podobni nekdanjim ljudskim godcem] 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 lokalne plese: šamarjanko, tkalečko. To ljudje znajo še vedno plesati. (Volk 2015)

Naposled je tu še dejavnost t. i. »terasnih bendov«, elektrificiranih sestavov, ki igrajo glasbo na hotelskih terasah. Tudi zanje je zelo pomembno, da zadovoljijo okus poslušalcev oz. plesalcev, poleg tega pa se morajo prilagajati tudi okusu morebitnih tujih gostov. »Terasni bendi so 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).

Neposredno to lahko potrdi tudi Aleš Bartol, član skupine Mambo Kings, ki že več kot dvajset let nastopa na različnih prizoriščih: na gasilskih veselicah, v diskotekah, na porokah in tudi na hotelskih terasah.

Skozi delamo na tem, da smo kolikor toliko sodobni. Včasih smo igrali v lokalih več ali manj za priseljence iz bivše Jugoslavije, zdaj pa veliko nastopamo po veselicah, ker veselice so danes takšne, da je povpraševanja po jugo glasbi. Naš repertoar je ena sama glasbena želja, mi znamo igrat verjetno več kot tisoč pesmi, če ocenim čisto tako na pamet, v bistvu mi repertoarja sploh nimamo več razvrščenega po komadih, ampak samo še po tempu ... Imamo svoj sistem, tak DJ-evski pristop, tako da sploh ni stvar v tem, koliko imaš ti komadov in kako jih zaigraš, ampak čisto v tem, kako jih znaš zložiti. Pravi trenutek, pravi komad. Pa videti, kdaj so ljudje utrujeni, pa ustavit, presekat, pa če imaš komad s tempom 138 udarcev na minuto, ne moreš ti zdaj komada s tempom 125 igrati. Če že presekaš, greš na 100 ali manj, pa potem spet gradiš gor. Cel kup takih zakonitosti je, kako se zabavo naredi. (Bartol 2016)

Mitja Kodarin, član glasbene zasedbe Ne Me Jugat, ki igra na veselicah tako uspešnice popularne glasbe kot avtorske pesmi z lokalnimi glasbenimi značilnostmi, se manj prilagaja željam občinstva:

Na začetku [delovanja skupine] smo prav pazili, da je komad plesen, morali smo se držati nekega tempa 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 prilagajati, 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)

Aleš Bartol iz skupine Mambo Kings razlaga, kako izbirajo pesmi za svoj repertoar:

Mi [v diskoteki] vidimo, da DJ spusti nek komad in ljudje reagirajo na ta komad. Mi ta komad takrat prvič slišimo in ko drugič potem spet pride tisti komad, ga že najdemo, ga približno priredimo in se menimo, s katerim komadom ga bomo skupaj zmiksali. Mi ta komad zaigramo prvič, recimo ob treh zjutraj, ko publika ne sliši več dobro, in če vidimo da to dobro sede, potem ostane v repertoarju, če pa ne, pa gre stran. Mi imamo svoj sistem, v katerega komad vržemo, a bi nam šel ta komad skupaj s tem komadom na ta ritem; zmeraj ga nekako umestimo, zato da ni dolgčas. Ne ukvarjamo se s komadom tako, kot so se bendi ukvarjali, katere zvoke, ritme, sinkope ima izvirnik, ne seciramo komada, ampak izluščimo sporočilo iz tega komada, tisto, kar je najbolj pomembno. Ukvarjamo pa se namesto z glasbo z drugimi stvarmi, se pravi z animacijo, z energijo, z nasmehom. (Bartol 2016)

Omenjeni primer ni bistveno drugačen od primera godca Branka Farasina, ki ga je omenil Rajko Muršič. Glavni razliki med odrskimi ljudskimi godci in sodobnimi amaterskimi godci sta predvsem v repertoarju in v animatorski funkciji godca. Drugi se prilagajajo občinstvu, za katero igrajo, namen prvih pa je, da obujajo ali ohranjajo pri življenju načine muziciranja, ki so nekoč imeli (tudi) funkcijo razvedrila, danes pa načeloma ne več. Zato imajo prvi predvsem prikazovalno, kuratorsko funkcijo, drugi pa se aktivno ukvarjajo s tem, da se ljudje čim bolj zabavajo, ob kakršni koli glasbi že. To je potrdila tudi Maša Komavec:

Današnje skupine ljudskih godcev »folk revivla« [oz. sodobni ljudski godci], godci folklornih skupin [oz. odrski ljudski godci], razen nekaterih harmonikarjev – tudi imenovanih ohcetarjev, danes večinoma ne igrajo več za ples, temveč bodisi za odrske nastope ali pa za lastno zabavo /.../. Sam prenos nekdanje funkcionalne glasbe (saj /.../ je prvotna funkcija godčevstva predvsem igranje za ples) na oder ter s tem povezan pojav novoustanovljenih ter oblikovanih skupin ljudskih godcev odpravlja prejšnjo vlogo te oblike ljudske glasbe ter jo spreminja. (Komavec 2004: 86)

Za organizatorje veselic in podobnih dogodkov so sodobni amaterski godci zaradi še žive animatorske funkcije enostavno privlačnejša izbira. Sicer pa obstaja manjša zmeda, kdo naj bi ti sodobni amaterski godci bili. Za Rajka Muršiča so to lahko t. i. terasni bendi ali elektrificirane glasbene zasedbe, ki se prilagajajo okusu občinstva, ki mu igrajo. Mojca Kovačič se sprašuje, ali narodno-zabavni ansambli morda spadajo v isto kategorijo. Nina Volk omenja zasedbo na folklornem festivalu, ki je igrala tako polko kot tudi šamarjanko ali tkalečko. Mitja Kodarin s svojo skupino igra tako avtorske skladbe s harmoniko in v lokalnem narečju, ljudske in pop pesmi, Tadej Murkovič pa s svojo harmoniko igra na ohceti, na ličkanjih ipd. Tako lahko sklenemo, da obstaja več izpeljank sodobnih amaterskih godcev, pri katerih pa je glavna funkcija enaka funkciji, ki so jo imeli ljudski godci nekoč: zabava in ples. Ob tem sta Dario Marušič in Mojca Kovačič prepričana, da bi ljudski godci z začetka 20. stoletja zagotovo ubrali isto pot kot t. i. sodobni amaterski godci, če bi imeli dostop do toliko množičnih medijev kot danes (radio, televizija, svetovni splet).

Vsak od sogovornikov si po svoje predstavlja, kdo je ljudski godec. Po eni strani se vsi strinjajo, da imajo nekdanji ljudski godci in sodobni amaterski godci podobno funkcijo. Po drugi strani je različno njihovo razumevanje, kdo je dejansko ljudski godec: ali zanj velja opredelitev godcev z začetka 20. stoletja ali lahko z ljudskim godcem poimenujemo tudi naštete različice. Slednje pokažejo, kdo vse je lahko danes ljudski godec in hkrati kako pestrejša je danes v primerjavi s preteklostjo izbira glasbenih zasedb.

SPREMEMBE LJUDSKEGA GODČEVSTVA V 20. STOLETJU

V tem poglavju bom obravnaval uveljavitev narodno-zabavne glasbe in njen vpliv na ljudsko godčevstvo. V drugi polovici 20. stoletja je prav »narodno-zabavna glasba kot močna množična kultura /.../ vplivala na spremembe ‚izvirnega‘ ljudskega godčevstva in spremenila njegov repertoar« (Šivic 2001: 319). Ljudski godec je namreč prilagodljiv in vezan na spremenljiv okus ljudi, katerim igra, poleg tega je »ljudska glasba /.../ pač stvar vsakega časa, zato ni (,ta pravi‘) ljudski godec le tisti, ki pozna stare viže« (Nav. delo: 326).

Rajko Muršič opredeli spremembe v ljudski glasbi od zgodnjega 19. stoletja, »ko se je začela velika večina ljudstva opismenjevati. /.../ Pred tem so regionalne oblike nečesa, kar je vezano na ustno izročilo, s pismenostjo pa se standardizirajo določene stvari in postanejo nacionalne [med drugim zapisi ljudske glasbe]« (Muršič 2015). Sledila sta industrializacija in razvoj medijev, v tem primeru radia in gramofonskih plošč, in nastanek popularne kulture.¹⁰

¹⁰ Popularna kultura je v kontekstu tega prispevka mišljena predvsem kot »sodobna kultura, ki jo zaznamuje možnost za neskončno reprodukcijo kulturnih dobrin« (Muršič 2004: 332). V *Slovenskem etnološkem leksikonu* je pod prejšnjo definicijo navedena sicer množična kultura, ki ima pogosto vrednostno negativen predznak. V kontekstu tega poglavja ne vidim nič spornega v tem, da se izraza uporabljata kot sopomenki. Za opredelitev popularne kulture je pomembna tudi njena povezava »z razvojem medijev oz. prenosnikov in nosilcev njenih produktov« (Muršič 2000: 152).

Tudi Tomaž Rauch potrjuje tezo, da je bil razvoj množičnih medijev glavni dejavnik teh sprememb:

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 2010: 30)

Po drugi svetovni vojni je, po mnenju glasbenika Vilka Ovsenika, obstajala potreba po ustvarjanju nove glasbe za radio. In ker ni bilo dovolj ljudskih godcev in pesmi, da bi lahko redno zapolnili radijski program, se je začela ustvarjati nova avtorska glasba, ki jo je Janez Bitenc poimenoval narodno-zabavna. Takratni izvajalci te 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). Med začetnike narodno-zabavne glasbe na Slovenskem nedvomno sodi Ansambel bratov Avsenik. Ta je nastal v zgodnjih 50. letih 20. stoletja, ko se je v sestavu harmonike, baritona, trobente in klarineta izoblikoval slog, značilen za ta ansambel.

O nastanku Ansambla bratov Avsenik in začetkih narodno-zabavne glasbe pri nas imata Ivan Sivec in Rajko Muršič različno mnenje. Prvi zagovarja tezo, da se je ta glasba začela pri nas z Avsenikovim ansamblom, drugi pa, da se je v nekoliko drugačni obliki začela že prej.

Vpliv narodno-zabavne glasbe na ljudske godce je bil izredno velik, ampak je zelo težko natančno opredeliti, kaj to pravzaprav je. V Slovenijo smo polko dobili iz Prage, možno je, da so bile tudi druge poti. Vemo, da so v Ameriki snemali nekaj, kar je dobilo ime Slovenian polka že v 20. letih 20. stoletja. Vemo, da so obstajali Veseli berači že pred drugo svetovno vojno, vemo, da so bili šaljivi in da so tudi izvajali polko. Dodal bi še Avgusta Stanka z njegovo ritmizirano harmoniko kot produkt radia, družijo jih pravzaprav jazz, v smislu ritmizirane glasbe, namenjene plesu v svojem izhodišču, in iz tega je nastala narodno-zabavna glasba. (Muršič 2015)

Narodno-zabavni ansambli so imeli možnost, da so se predstavili v radijskih oddajah *Pokaži, kaj znaš* in *Za našo vas*, kjer so poslušalci lahko glasovali za svoje najpriljubljenejše izvajalce. Prek teh oddaj so namreč vsa večja imena tovrstne glasbe – od Beneških fantov pa do Ansambla Lojzeta Slaka – prišla v stik z večjim številom poslušalcev.

Vilko Ovsenik je ob komeniranju nastanka Avsenikovega ansambla povedal, da si je v GNI pogledal, kakšni ansambli so takrat delovali na Slovenskem.

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 ljudskih godcev, tj. omenjene polke, valčke, mazurke in slovenske ljudske pesmi, na raven sodobnejšega avtorskega ustvarjanja, ki je bilo povezano s snemanjem v studiu in organiziranjem dogodkov na profesionalnejši ravni. To pa je bilo do takrat značilno za umetnostno in jazzovsko glasbi. Vilko Ovsenik se iz leta 1960 spominja: »Ljudski godci so obstajali, a na Glasbenonarodopisnem 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). Rajko Muršič meni, da je narodno-zabavna glasba postala popularna med letoma 1955 in 1960 zaradi poslušalcev in ne zaradi uredniške politike radia ali televizije.

V nasprotju s tem, kar si mladi domišljajo danes, te glasbe radio ni promoviral, nasprotno, radio jo je poslal na margino. Edini prostor, kjer je nacionalni radio predvajal to glasbo, je bilo v kontekstu glasbe po željah pa potem Četrtekovi večeri. Dominanta so bile sprva v 40. letih ruske, sovjetske koračnice, potem v začetku 50. let so začeli delat na domači produkciji zabavne glasbe, oz. popevke, hkrati pa se je razvila narodno-zabavna glasba. (Muršič 2015)

Leta 1960 je Vilko Ovsenik postal urednik za narodno-zabavno glasbo na Radiu Ljubljana in imel je težave pri izbiri materiala za radijsko oddajo *Četrtekov večer*.

Na radiu je celo bilo neko načelo, da je ta glasba [narodno-zabavna] nepotrebna, nevredna, 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 [pozitivno ocenil], pa sem rekel, to je nemogoče. Potem sem zvedel, 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. 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)

Kritičen odnos stroke je bil po besedah Vilka Ovsenika eden od vzrokov, zakaj narodno-zabavna glasba ni bila priljubljena med zaposlenimi na radiu. Danes je med raziskovalci in publicisti drugačen, bolj uravnotežen odnos do narodno-zabavne glasbe:

Nekoč 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. In Glasbenonarodopisni inštitut kot krovna ustanova, ki se je ukvarjala z raziskovanjem in zbiranjem, je pravzaprav do čisto zadnjega časa se ukvarjala samo z ljudsko glasbo, vse do te zadnje generacije raziskovalcev. (Knific 2015)

Mojca Kovačič pojasnjuje usmerjenost raziskovalcev v GNI: »Igor Cvetko pa tudi Zmaga Kumer je že bila bolj odprta do narodno-zabavne glasbe, ko je rekla, da se odpira nova pot, pa Valens Vodušek je tudi že pisal o tem, da jo bo treba raziskati« (Kovačič 2015).

Pri raziskavi narodno-zabavne glasbe kot popularnoglasbene zvrsti pa nikakor ne moremo zaobiti sociološkega aspekta. Spodbude za njegovo vključevanje v glasbeno analitično orientirano muzikološko ali etnomuzikološko vedo najdemo tudi v mednarodnem prostoru: »Nedvomno drži trditev, da ,mora muzikologija [in etnomuzikologija] postati bolj sociološko orientirana, če se hoče izogniti zavračanju same sebe v vedno bolj obrobno pozicijo v akademskem krogu« (McClary in Walser 1990, Covach 1999 v Šivic 2006a: 110).

Enako poudarja Alenka Barber Keršovan:

glasbeno življenje /.../ obsega glasbenike in glasbena dela, izvajalce in poslušalce, medije in nosilce tona, glasbene organizatorje in glasbeno novinarstvo, glasbeno industrijo /.../ ter včasih tudi paradokсне odnose med njimi. Samo na osnovi glasbene strukture, pa naj je še tako pomembna, ne moremo definirati ne predmeta raziskovanja popularne glasbe kakor tudi ne muzikologije v celoti. (Barber Keršovan 2003: 66)

Pri tem avtorica spodbuja tudi tesnejšo interdisciplinarnost med različnimi raziskovalnimi smermi.

Tako se Rajko Muršič kot antropolog ne ukvarja s slogovnimi strukturami glasbe:

Ne znam analizirati nekega glasbenega dela z notami. Pri muzikologih pa je ravno obratno, oni znajo analizirati glasbeno delo in vidijo razlike v zvrstnih variantah, ki jih pripišejo določenim predalčkom in pa tudi slogovni izvedbi. Mene pa bolj zanima človeška dejavnost, to, kar delajo ljudje. (Muršič 2015)

Zmaga Kumer je sicer narodno-zabavno glasbo videla kot nadaljevanje ljudskega godčevstva (Kumer 1978: 377), vendar smernic, kako in na kakšen način raziskovati narodno-zabavno glasbo, še nimamo. Na vprašanja o povezanosti ljudske in popularne glasbe in kako naj se s tem vprašanjem ukvarja sodobna etnomuzikologija ter ali je preučevanje popularne glasbe zgolj v domeni družboslovja, odgovarjajo tudi izhodiščne definicije etnomuzikologije. Če definiramo etnomuzikologijo kot vedo, »ki raziskuje spontano ljudsko vokalno in

inštrumentalno glasbo, njene zakonitosti in razvoj« (Terseglav 2004), in je GNI »osrednja etnomuzikološka ustanova za zbiranje in raziskovanje ljudskih pesmi, inštrumentalne glasbe, glasbil in plesov na slovenskem etničnem ozemlju« (Ramšak 2004: 142), potem je očitno nujno, da se narodno-zabavna glasba vključi v etnomuzikološko raziskovanja. Raziskovalci popularne glasbe, kot sta Alenka Barber Keršovan ter Rajko Muršič, zagovarjajo potrebo tudi po meddisciplinarnem sodelovanju pri tovrstnih raziskavah in menim, da je prav interdisciplinarna nepovezanost eden izmed mogočih razlogov, zakaj se raziskovalci v GNI trenutno le izjemoma ukvarjajo s popularno glasbo.

SKLEP

Kdo so danes ljudski godci? Pri pogovorih je bilo zanimivo, kako je vsak od sogovornikov razumel ta izraz po svoje. Prva asociacija je bila vedno vezana na godce z začetka 20. stoletja, ki jih je najobširneje preučevala etnomuzikologinja Zmaga Kumer, šele potem je ob naslednjih vprašanih sledil pogovor o različicah današnjih godcev. Že različne glasbene dejavnosti sogovornikov so dokaz razvejenosti sodobnega godčevstva. Mitja Kodarin s svojo skupino Ne Me Jugat igra na veselicah ob morju tako avtorske pesmi v lokalnem narečju kot angloameriško, dalmatinsko popularno glasbo in tudi slovenske ljudske pesmi. Aleš Bartol in njegova skupina Mambo Kings imata nekaj svojih uspešnic v slovenskem in hrvaškem jeziku, vendar veliko večino repertoarja sestavljajo predvsem priredbe pesmi drugih izvajalcev. Tadej Murkovič pa je sam s harmoniko pravo utelešenje nekdanjih ljudskih godcev, ki so igrali na ohcetih ali ob kmečkih opravilih. Nina Volk in Marino Kranjac poustvarjata ljudsko glasbo in sodelujeta na delavnicah JSKD. Rudi Bučar ustvarja glasbo z občasnimi vplivi ljudske glasbe, Dario Marušić 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 ljudske glasbe. Marušić in 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 je, po Muršičevem mnenju, s svojimi interpretacijami ljudskih pesmi bližje duhu stare ljudske ustvarjalnosti kot pa narodno-zabavna glasba. Ne gre pa pozabiti, da je narodno-zabavna glasba po eni strani rezultat poustvarjalnosti ljudske glasbe, saj prevzema slog ljudskih pesmi in inštrumentalne glasbe in ga z drugimi glasbenimi vplivi približa današnjim poslušalcem. Na splošno pa nisem zasledil večjih razhajanj v stališčih sogovornikov. Ivan Sivec, Mojca Kovačič, Rajko Muršič in tudi Bojan Knific nimajo tako pokroviteljskega mnenja o glasbi, kakor so ga imeli raziskovalci in publicisti v preteklosti.

»Ljudski značaj« v godčevstvu bi še najbolje označili s tem, da je godec pesmi in viže izvajal na svoj način in se pri tem prilagajal izbiri občinstva. In dokler se bodo ljudje zabavali in plesali ob glasbi, igrani v živo in ne prek predvajalnikov, toliko časa bo tudi živ

duh ljudskega godčevstva. Obstajajo še druge glasbene zvrsti, koncerti z avtorsko glasbo različnih zvrsti, ali pa DJ-i, ki v klubih ali diskotekah predvajajo plesno glasbo. Vendar je pri njih težje najti vzporednico z ljudskim godčevstvom. Morda pa je to lahko hkrati že nova iztočnica za nadaljnje raziskovanje.

REFERENCE

- Barber Keršovan, Alenka. 2003. Musicology went Pop: Raziskovanje globalnih glasbenih tokov skozi prizmo nacionalnih šol in drugih znanstvenih konvencij. *Muzikološki zbornik* 39: 61–68. <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-3POAYM2B>
- Bartol, Aleš. 2016. Pogovor z avtorjem. Umag, 3. februar.
- Bogataj, Janez. 2004. Ljudsko izročilo. V: Angelos Baš (ur.), *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 292.
- Bučar, Rudi. 2015. Pogovor z avtorjem. Izola, 7. april.
- Covach, John. 1999. Popular Music, Unpopular Musicology. V: Nicholas Cook in Mark Everist (ur.), *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 452–470.
- Juvančič, Katarina. 2002. »Kje so tiste stezice?«: *Poskusi revitalizacije tradicionalnih godb v Veliki Britaniji in Sloveniji od 19. do 21. stoletja*. (Diplomsko delo.) Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
- Knific, Bojan. 2015. Pogovor z avtorjem. Tržič, 7. februar.
- Kodarin, Mitja. 2015. Pogovor z avtorjem. Manžan, 20. marec.
- Komavec, Maša. 2004. Ljudski godci: Nadaljevanje starih ali ustvarjanje novih tradicij. V: Naila Ceribašič (ur.), *Zaščita tradicijskog glazbovanja*. Roč: KUD »Istarski željezničar«, 75–88.
- Kovačič, Mojca. 2012. *Pa se sliš...: Pritrkavanje v slovenskem in evropskem prostoru*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Folkloristika; 5).
- Kovačič, Mojca. 2014. Kje so ljudski godci?: Refleksija preteklih konceptov in možnosti novih opredelitev ljudskega godčevstva. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 54 (3): 12–20.
- Kovačič, Mojca. 2015. Pogovor z avtorjem. Ljubljana, 29. januar.
- Kranjac, Marino. 2015. Pogovor z avtorjem. Bertoki, 22. januar.
- Kumer, Zmaga. 1978. Godčevstvo in sodobni instrumentalni ansambli na Slovenskem. V: Slavko Kremenšek in Angelos Baš (ur.), *Pogledi na etnologijo*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 365–378.
- Kumer, Zmaga. 1983. *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Kunelj, Drago. 2016. »Jaz nisem muzikant, jaz sem ljudski godec«: Vloga Franca Laporška pri revitalizaciji trstenk. *Traditiones* 45 (2): 83–101. DOI: <http://dx.doi.org/103986/Traditio2016450206>
- Marušič, Dario. 2015. Pogovor z avtorjem. Pula, 21. april.
- McClary, Susan in Robert Walser. 1990. Start Makin Sense! Musicology Wrestles with Rock. V: Simon Frith in Andrew Goodwin (ur.), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. New York in London: Routledge, 277–292.
- Murkovič, Tadej. 2015. Pogovor z avtorjem. Ljubljana, 1. april.

- Muršič, Rajko. 1995. *Center za dehumanizacijo: Etnološki oris rock skupine*. Pesnica: Frontier, ZKO Pesnica.
- Muršič, Rajko. 2000. *Trate naše in vaše mladosti: Zgodba o mladinskem rock klubu*. Ceršak: Subkulturni azil.
- Muršič, Rajko. 2004. Množična kultura. V: Angelos Baš (ur.), *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 332.
- Muršič, Rajko. 2015. Pogovor z avtorjem. Ljubljana, 13. april.
- Narat, Boštjan. 2006. Ljudsko izročilo in sodobna (po)ustvarjalnost: (Z)godba za 3 min in 12 sek. V: *Traditiones* 34 (1), 199–208. DOI: <http://dx.doi.org/10.3986/Traditio2005340116>
- Ovsenik, Vilko. 2012. Pogovor z avtorjem. Ljubljana, 8. junij.
- Pettan, Svanibor. 2004. Slovenska plesna hiša: Izkušnje Kulturnega društva Folk Slovenija. V: Naila Ceribašič (ur.), *Zaščita tradicijskog glazbovanja*. Roč: KUD »Istarski željezničar«, 91–99.
- Ramšak, Mojca. 2004. Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU. V: Angelos Baš (ur.), *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 142.
- Rauch, Tomaž. 2010. Mladi in ljudska glasba. *Folklornik* 6: 29–31.
- Sanatova, Kristina. 2005. *Odsev slovenske ljudske glasbe v popularni glasbi*. (Diplomsko delo.) Maribor: Pedagoška fakulteta.
- Sivec, Ivan. 2015. Pogovor z avtorjem. Mengeš, 18. maj.
- Šivic, Urša. 2001. Oblike ljudske glasbe v urbanem okolju. V: Matjaž Šalej (ur.), *Velenje: Zbornik [11. in 12.] raziskovalnega tabora v letih 1999 in 2000*. Velenje: Erico, Inštitut za ekološke raziskave, 319–337.
- Šivic, Urša. 2006a. Načini oblikovanja popularnoglasbenih priredb ljudskih pesmi. *Traditiones* 35 (1), 107–122. DOI: <http://dx.doi.org/10.3986/Traditio2006350105>
- Šivic, Urša. 2006b. *Transformacija slovenskih ljudskih pesmi v nekaterih zvrsteh popularne glasbe v devetdesetih letih 20. stoletja*. (Doktorska disertacija.) Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo.
- Terseglav, Marko. 2004. Etnomuzikologija. V: Angelos Baš (ur.), *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 124.
- Tomažič, Tanja. 1991. Ljudska glasba in šege. V: Igor Cvetko (ur.), *Med godci in glasbili na Slovenskem: Razgledi*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 27–49.
- Volk, Nina. 2015. Pogovor z avtorjem. Ilirska Bistrica, 13. februar.

EVOLUTION AND CHANGE OF FOLK MUSICIANSHIP IN THE 20TH CENTURY

Folk musicianship has changed substantially since the beginning of the 20th century. Ethnomusicologist Zmaga Kumer has made the largest amount of research regarding folk musicians in Slovenia, but the folk musicianship she researched and described can be put in a time frame of the early 20th century, up to the Second World War. Since the 1950s, many folk musicians in Slovenia have been heavily influenced by the folk-pop music (narodno-zabavna) popularized by the music group Ansambel bratov Avsenik, which means that much of the earlier

style of playing folk music has been adapted to fit the “new” style. The evolution of mass media and the recording industry also meant that folk music could not be consumed in the same way as only a few decades earlier. However, in the following years, especially after the formation of the Slovenian state, many musicians and researchers chose to explore Slovenian folk music, partly as a declaration of Slovenian identity and partly as a rediscovery of folk music on its own artistic merits. Ethnomusicologist Mojca Kovačič has categorized three types of folk musicians today. Roughly translated, the “stage folk musicians” reproduce the folk music heritage as faithfully as possible to the original writings and recordings from the 19th and early 20th century; “modern folk musicians” blend folk music with new musical arrangements, that can be more or less faithful to the original versions; and »modern amateur musicians« as perhaps closest to the function of the folk musician, as defined by Zmaga Kumer, who “performs for other people and not for himself and he is invited at private and public events” (Kumer 1983: 152). Furthermore, the folk musician is “not performing professionally, but as a side job, he is not a trained musician, but he can be in command of the instrument. Although he is paid for his performance, he is not motivated by money, but by the love of music” (Kumer 1983: 152). These features can be attributed today to many musicians (also the ones with electric instruments) that play music exclusively for entertainment and dancing, be it popular music, folk songs, or whatever it takes to entertain a crowd. In this article I have verified Mojca Kovačič’s categorization of the folk musician by doing interviews with researchers and musicians. At first, all of the interviewees connected the term folk musician to the musical activities of the early 20th century, thoroughly researched by Zmaga Kumer. As the questions progressed, all of the interviewees more or less agreed that the activity of the folk musician can be understood in a much broader sense than at the beginning of the 20th century. Of the musicians I have interviewed, every one of them fits in the previously explained three-part categorization of the folk musician today, although they have different approaches to performing and creating music. In this article, I have proved Mojca Kovačič’s three-part categorization of the folk musician to be right, although the musicians themselves have never realized that their musical activity could be perceived this way. But can the “folk character” be explained exclusively in terms of musicians performing live for the enjoyment of listeners, or can DJs, who are playing recorded music, be also considered in the same category? That remains to be seen with further research in this field.

Mag. Klemen Domjo, klemen.domjo@gmail.com