

»KJE SO LJUDSKI GODCI?«

Refleksija preteklih konceptov in možnosti novih opredelitev ljudskega godčevstva

Izvirni znanstveni članek | 1.01

Izvelec: Narodno-zabavna glasba je (bila) v slovenskem prostoru razumljena kot odmik in ne nadaljevanje ljudske glasbene tradicije, zato ni sodila v koncept folklorističnega zanimanja. Vendar pa procesi glasbene ustvarjalnosti ali glasbene komunikacije v ljudski kulturi razkrivajo, da njuna povezanost ni zanemarljiva. Avtorica se v prispevku sprašuje, ali sta podoba in delovanje *sodobnega amaterskega godca* konceptualno res tako zelo drugačni od podobe in delovanja ljudskega godca, kakor ga poznamo iz preteklih folklorističnih opredelitev. Z glasbenoanalitičnim primerom pa ponazori, kakšen je proces ponarodelosti narodno-zabavnih viž.

Ključne besede: ljudska glasba, odrski ljudski godec, sodobni amaterski godec, narodno-zabavna glasba, ponarodelost

Abstract: In Slovenia, pop-folk music is (was) perceived as a deviation rather than the continuation of the folk music tradition, and therefore received little interest among folklore researchers. Yet the processes of musical creativity and musical communication in folk culture reveal that the connection between the two is anything but negligible. This text raises the question whether the image and the activities of the *modern amateur folk musician* are indeed so very different from the image and the activities of the folk musician as defined by past definitions of folklore. An analysis of a sample of music serves as an illustration of the process in which pop-folk tunes transform into folk songs.

Key Words: folk music, stage folk musician, modern amateur folk musician, pop-folk music, folklorization

Uvod

Ob razumevanju družbenih, kulturnih, političnih in ostalih dejavnikov, ki vplivajo na pojave, ki jih raziskujemo, kot tudi na spremembe nazorov in konceptov, v okviru katerih oblikujemo svoje misli in interpretacije, je refleksija preteklega raziskovalnega dela nujna za razvoj posameznikove raziskovalne misli ali celotnega področja, na katerem deluje. V pričujočem prispevku se posvečam premislekom o opredelitvah ljudskega godčevstva: najprej zato, ker je slovensko ljudsko godčevstvo manj raziskana tema, in drugič, ker so nekateri pretekli raziskovalni koncepti zelo oddaljeni od pojavov (ljudskega) godčevstva, kakor jih poznamo v zadnjih nekaj desetletjih.¹ Pri tem se je treba zavedati, da so ljudstvo, tradicija in folklor (ter njihove pridevniške rabe) pojmi, ki so kot zgodovinski, družbeni in politični konstrukti postali »sredstvo reprezentacije nacionalne identitete« (Pisk 2012: 483). Proces transformacije ljudske glasbe iz lokalne tradicije v nacionalno folkloro (Pistrick 2012) in inštrumentalizacija ljudske glasbe so namreč povzročili njen odmik od dinamičnih in interaktivnih kulturnih praks (lokalnih) skupnosti.

Narodno-zabavna in druga popularna glasba je močno vplivala na ljudsko godčevstvo in skupaj z drugimi družbenimi spremembami tudi na inštrumentalne sestave, načine igranja, repertoar in kontekst, v katerem se godci pojavljajo. Spremembe, ki so se zgodile v godčevstvu, postavljajo vprašanja: ali ljudski godec danes še obstaja, ali lahko pretekle koncepte uporabimo za opazovanje pojavov sodobnega godčevstva in ali se tradicija ljudskega godčevstva ob vplivih drugih glasbenih zvrsti nadaljuje? Teh vprašanj se sicer zaveda vedno večji krog v raziskovalno delo vpletenih posameznikov, vendar pa se večina (zavestnih) poustvarjalcev ljudske glasbe, vzgojno-izobraževalnih ustanov

in mladih, ki se v raziskovalnih, seminarskih, diplomskih in podobnih nalogah dotikajo ljudskega godčevstva, opirajo le na pretekle koncepte o ljudski glasbi ter primere, povezane s preteklimi godčevskimi pojavi.

Sodobne raziskave v folkloristiki, etnomuzikologiji in glasbeni antropologiji so (tudi v Sloveniji) prevetile razumevanje glasbene folkloro, razširile področje raziskovalnega zanimanja ali vsaj opozorile na potrebo po tej širitvi (prim. Kozorog 2011; Hofman 2011; Pisk 2009, 2013; Klobčar 2010, 2012a, 2012b). Spoznanja se vse pogosteje nanašajo na ljudske pesmi, ljudsko petje ali ljudske pevce in kontekst, v katerem se pojavljajo. Nekoliko manj je razprav o godčevstvu (Muršič 2000, 2002; Juvančič 2002, 2013; Komavec 2004; Šivic 2011), njihova spoznanja pa so spodbuda in motiv za moje kritično premišljevanje.

Spoznanja v prispevku izhajajo iz primerjave ljudskega godca, kot ga poznamo iz preteklih opredelitev v glasbeni folkloristiki ter lastnih opazovanj oblik godčevstva (ob zavedanju, da omenjeni primeri ne zajamejo pestrosti vseh godčevskih praks). Z obravnavanim primerom ponarodele godčevske viže utemeljujem potrebo, da glasbena folkloristika in etnomuzikologija razširita področja raziskav na sodobne pojave godčevstva.²

2 Etnomuzikologijo in glasbeno folkloristiko je kritično primerjal Svanibor Pettan. Glasbeno folkloristiko opredeljuje kot vedo, usmerjeno k nacionalni glasbeni kulturi podeželja, etnomuzikologija pa preučuje glasbo »kot univerzalni fenomen« in njeno »vlogo v širšem kulturnem kontekstu« (Pettan 1995: 118). Etnomuzikologija je (bila) v slovenskem prostoru razumljena predvsem kot sinonim za glasbeno folkloristiko (gl. Kumer 1988: 20; Vodušek 2003 [1977]: 23), čeprav se (je) ukvarja(la) izključno z glasbo v slovenskem prostoru in glasbo, ki je sodila v pojmovni koncept ljudskega. Etnomuzikologi so pozneje pojmovno, geografsko ali žanrsko razširili področja raziskovanja.

1 Čas se ujema z rastjo odrskih predstavitev (ljudske) glasbe in popularno-stvo narodno-zabavne glasbe (približno od 60. let 20. stoletja).

Ljudski godec

Temeljno delo, ki predstavlja ljudska glasbila in godce ter pojav ljudskega godčevstva, je monografija Zmage Kumer *Ljudski godci in godčevstvo na Slovenskem* (1983).³ Pri oblikovanju pogledov o tem, kakšno naj bi bilo ljudsko godčevstvo,⁴ ter obravnavah sorodnih pojavov, raziskovalci pogosto posegamo po tej knjigi. Knjiga temelji na rokopisnih in tiskanih virih in terenskem gradivu, razvršča posamična glasbila, ki so se pojavljala v ljudskem godčevstvu, ter se pri tem opira na mednarodno priznano klasifikacijo glasbil Curta Sachsa in Erica Hornbosta.

Zmaga Kumer pri opredeljevanju ljudskega glasbila ugotavlja, da ljudskost glasbila opredeljuje raba, saj je prehajanje glasbila s področja ljudskega v 'neljudsko' in narobe pogosto:

Ljudsko glasbilo lahko postane vsako glasbilo, če igrajo nanj ljudski godci melodije iz ljudskega izročila ob priložnostih, ki sodijo v njegov okvir, in pa predmeti, ki jim ljudska raba daje veljavo glasbila (npr. otroške zvočne igrače, bič o pustu, raglje, klopotci itd.). (Kumer 1983: 8)

Kumrova določno ne opredeli ljudskega godca, vendar lahko iz opisov v knjigi razberemo, da je ljudski godec tisti, ki igra melodije ljudskega izročila, ob priložnostih, ki sodijo v njegov okvir, in na glasbilo, ki je zaradi konteksta rabe definirano kot ljudsko. Ker glasbilo, ki ga godec igra, ni bistven element pri opredeljevanju godca kot ljudskega, saj je lahko industrijsko, obrtniško ali doma izdelano, ga pa v polje ljudskega postavlja šele njegova raba, se v nadaljevanju osredinjam predvsem na vlogo godca v družbi in repertoar, ki ga izvaja.⁵

Repertoar, ki naj bi obsegal »melodije ljudske pesmi ali plesa« (Kumer 2004a: 680), je težko opredeljiva kategorija. Kumrova ugotavlja: »Težko vprašanje je godčevski repertoar, ker zanj skoraj nimamo podatkov. Godci le izjemoma poznajo note, igrajo pa vedno na pamet in si svojih viž ne zapisujejo« (Kumer 1983: 9). Tako je »kar nemogoče izvedeti, ali so bili med njimi tudi ustvarjalci ter katere melodije so njihove« (Kumer 1978: 370). Iz zbranega gradiva, ki ga hrani Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU (v nadaljevanju GNI), objav zvočnega gradiva⁶ ter preteklih znanstvenih in strokovnih razprav, lahko ugotovimo, da je

3 Drugo obsežnejše znanstveno delo, ki obravnava ljudska glasbila in godce, je knjiga *Med godci in glasbili* (Cvetko 1991). Izšla je ob razstavi ljudskih glasbil in godčevstva v Slovenskem etnografskem muzeju. Vsebuje pet znanstvenih razprav, med katerimi se nekatere (Omrzel - Terlep, Tomažič) dotikajo vprašanja narodno-zabavne glasbe v razmerju z ljudskim godčevstvom.

4 Gre za rabo na podlagi želja poustvarjalcev ljudske glasbe ali pri zgodovinskih pregledih godčevskih pojavov ali obravnava glasbil v pedagoškem procesu, pa tudi pri institucionalizaciji godčevstva v okviru Javnega sklada Republike Slovenije za kulturne dejavnosti.

5 Tudi v *Slovenskem etnološkem leksikonu* Zmaga Kumer opredeljuje godca brez pridevnika »ljudski«, vendar je iz konteksta razvidno, da se pojem, predvsem pri opredelitvi njegove vloge, nanaša na omenjeni koncept ljudskega godca. Prvotna naloga godca je spremljava plesa, npr. na javni plesni zabavi, na svatbi (kjer sodeluje tudi pri nekaterih šegah), za pusta, pri koledovanju idr. (Kumer 2004b: 147).

6 Kot izjemo naj navedem zvočno objavo zasedbe Tria Škorci, godčevske skupine, »ki še danes [1999] igra in 'živi' kot prava skupina ljudskih godcev« (*Trio* 1999). Posnetki so izšli v zbirki *Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta* in zajemajo tako znane ljudske pesmi, popularno-glasbene melodije in melodije, ki so jih godci šlišali po radiu, ter lastne skladbe ali viže, ki so jih povzeli po notah.

bila ljudskost godčevskih viž razumljena podobno kot ljudskost pesmi. Zato lahko ustaljeno definicijo, ki (je) velja(la) za ljudsko pesem (npr. Vodušek 2003 [1968]: 22; Kumer 2002: 7–12; Terseglav 1987: 36–38), prenesemo kar v kontekst godčevstva in tako ljudsko vižo opredelimo kot tisto glasbo, ki je rezultat spontane in improvizatorične dejavnosti, za katero sta značilna pretežno ustni prenos in variantnost. V folkloristično zanimanje so tako sodile predvsem viže, katerih avtorji niso bili poznani in so veljale za starejše. Dober godec je moral znati igrati obsežen repertoar, na »gostiji pa igrati, kar je kdo zapovedal« (Kumer 1983: 167), delno pa je bil repertoar v okviru sege, npr. ženitovanja, že določen.

Funkcija ljudskega godca je bilo igranje »za druge in ne sebi v zabavo« (Kumer 1983: 152), ljudsko godenje je imelo pomembno mesto v prazničnem življenju ljudi, vendar pa so imeli godci zaradi materialnega stanja in družbenega ugleda navadno nižji družbeni status. Ljudski godec (navadno moški) je igral na povabilo skupnosti (npr. ob svatbi, na krajevnih plesih, ob naboru) ali v okviru seg, npr. ob pustovanju in koledovanju. Veljava godca se je merila tudi s številom svatb in gostovanj zunaj lokalne skupnosti. Godčevstvo je opredeljeno še z neprofesionalizacijo poklica, čeprav je bilo godenje navadno plačano in je prinašalo predvsem »stranski zaslužek revnejših« (Kumer 2004b: 147). Godci naj bi nekoč hodili igrati po širši okolici, prav tako pa so tudi godci iz drugih držav igrali na Slovenskem, zato jih Kumrova opredeljuje tudi kot posrednike »izročila plesnih melodij in plesov« (prav tam).

Kumrova v svoji opredelitvi ljudskega godca in godčevstva upošteva čas, ko sta bila še živa v individualnem ali kolektivnem spominu posameznika ali skupnosti. Godca postavlja v družbeni prostor in kulturno okolje podeželja pred 2. svetovno vojno.⁷ 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*, terenske zapiske Radoslava Hrovatina in gradivo, pridobljeno med tekočim terenskim delom. V tesni povezavi z godčevstvom so tudi raziskave plesnega izročila, vendar so bile tudi te usmerjene predvsem v popis in raziskave slovenskega ljudskega plesa, tj. predvsem podeželskih plesnih praks pred 2. svetovno vojno. Godci so bili tako predvsem vir podatkov za pretekle plesne prakse in plesne viže, ki niso bile več del žive ljudske plesne tradicije.

Odrski ljudski godec, sodobni ljudski godec

V javnem prostoru prezentacije ljudske glasbe se je pojavil še en tip godca, ki ga imenujem *odrski ljudski godec*. Ljudskost na odru je povezana predvsem z družbenimi in ekonomskimi spremembami po 2. svetovni vojni, ko je »spontano ljudsko petje« (ali godenje) v »spontanih situacijah« (Šivic 2007: 36) prešlo v organizirane »nastope s sporedom ljudskih pesmi« (Kumer 1996: 13), godčevskih viž ali ljudskih plesov.⁸ V tej obliki je pri-

7 Povojni čas, predvsem 60. leta 20. stoletja, omenja predvsem, ko opisuje takratne godčevske zasedbe v posamičnih krajih.

8 Po zgledu etnokoreologije, ki ljudski ples na odru (ki ga izvajajo folklorne skupine) opredeljuje s terminom folklorni ples (Kunej 2010: 136), bi lahko tovrstno glasbo poimenovali tudi folklorna glasba.



Slika 1: Odrski ljudski godec.

Foto: Marko Zaplatil, Ljubljana, 11. 10. 2013 (Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Fototeka).

šla 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).⁹ 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«. Zadnje poimenovanje, ki se je uveljavilo nekoliko pozneje, leta 2003, nakazuje premik v razumevanju novih pojavov v ljudski glasbi. Izvajalci torej niso le ljudski pevci in godci, temveč tudi pevci in godci, ki izvajajo določeno glasbeno zvrst in repertoar, pri čemer pa strokovni nadzor ali t. i. smernice vseeno onemogočajo, da bi se na tovrstnih prireditvah predstavljali npr. zbori, ki izvajajo ljudske pesmi, ali narodno-zabavni in drugi popularni poustvarjalci ljudskega gradiva.

Idealne značilnosti *odrškega 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. Ali, kakor je razvidno iz enega od razpisov za godčevski seminar: »V folklornih skupinah in v godčevskih skupinah, ki se ukvarjajo predvsem s poustvarjanjem ljudskih viž, bi si želeli, da bi ljudske viže zazvenele na star način – na način, ki danes ni več v splošni praksi. Treba se ga je priučiti, še prej pa ga je treba spoznati« (Spletni vir 2). (Slika 1) Omenjena idealna podoba¹⁰ zaradi pomanjkanja zvočnih virov preteklih godčevskih praks pogosto temelji na soglasju med ocenjevalci oziroma strokovnimi spremljevalci srečanj JSKD,¹¹

nastopajoči pa se ji bolj ali manj zavestno prilagajajo. Večina odrskih ljudskih godcev danes igra več inštrumentov, prav tako igrajo tudi v drugih narodno-zabavnih ali popularnoglasbenih zasedbah. Poustvarjanja tradicionalnega ljudskega godčevskega repertoarja in načina igranja »na stroki ustrezen način« (spletni vir 1) se danes lotevajo načrtno in zavestno (tudi v izobraževanju, ki ga omogoča JSKD): bodisi da pridobijo finančna sredstva pri državnih ali občinskih ustanovah, saj so s tovrstnimi nastopi dosegljivejša, ali iz osebne želje po spoznavanju in približevanju preteklim godčevskim praksam (Šivic 2011: 101). 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.¹² O tem priča tudi dejstvo, da godci ob spontanem druženju, petju in plesu, ki sledi uradnemu delu prireditev s predstavitevijo ljudske glasbe, navadno igrajo viže narodno-zabavnega ali drugega popularnoglasbenega repertoarja. Nekoliko poznejši je na Slovenskem pojav »sodobnega ljudskega« godčevstva (*Sodobna* 1999), ki je del procesa zavestne revitalizacije ljudskoglasbenih praks. Na Slovenskem je bil pojav najmočnejši v poosamosvojitvenem obdobju, torej v 90. letih prejšnjega stoletja. *Sodobni ljudski godci* se prav tako predstavljajo z zaključenimi odrskimi nastopi. Pogosto 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.¹³ Revivalistična politika večine izvajalcev (je) temelji(la) na sklicevanju na avtentičnost podane glasbene tradicije in tako za razloček od prakse ameriškega ali britanskega preporodnega gibanja glasbeno poustvarjanje omeji-la in promovirala kot odrsko prezentacijo prezrte dediščine, brez improvizacij in vzajemne komunikacije oziroma dejavne udeležbe nepoklicnih izvajalcev (gl. Juvančič 2002).

Med ljudskim in narodnozabavnim

»Čistost« ljudskega godčevstva je najbolj ogrozila popularnost narodno-zabavne glasbe, ki je po 2. svetovni vojni prodrila v vsakdanjik človekovega življenja v Sloveniji. Na »novo poglavje slovenskega godčevstva« (Kumer 1983: 152) ali »novejši pojav sodobne mestne kulture« (Vodušek 2003 [1968]: 22) so raziskovalci že opozarjali, vendar se s pojavom narodno-zabavnih ansamblov¹⁴ glasbena folkloristika ni posebej ukvarjala.¹⁵ Po

vključena, kot raziskovalka pogosto dvomim o primernosti poseganja v glasbene procese.

12 Primeri dvojnosti delovanja takšnih skupin in njihovega odnosa do uradne kulturne politike so bili obravnavani v članku Urše Šivic (2011) in Mojce Kovačič (2012a).

13 Izraz se navezuje na pojem »kultivacija kulture« (Leerssen 2005 v: Pisk 2012: 485) in, v povezavi s procesom nacionalizacije kulture, pomeni predvsem estetsko in umetniško ovrednotenje ali preoblikovanje ljudske kulture (npr. harmonizacije in zborovske priredbe ljudske pesmi) v skladu s kulturno političnimi in estetskimi vrednotami določene družbe. Tako je na primer *sodobni ljudski godec* ali skupina tovrstnih godcev primernejša za nastope na nacionalno reprezentativnih proslavah kakor 'pravi' ljudski godec.

14 Izraz *ansambel* je prevzet iz francoske besede *ensemble* in v slovenskem glasbenem prostoru označuje predvsem skupine, ki izvajajo narodno-zabavno glasbo (Kumer 1978: 365).

15 Fenomenu narodno-zabavne glasbe in delovanju bratov Avsenik se je v

9 Za več o delovanju in organizaciji folklorne dejavnosti pri JSKD gl. Spletni vir 1; Šivic 2007; Kovačič 2012a.

10 Maša Komavec je v razpravi o ljudskih godcih obravnavala tudi 'neidealne' tipe godčevskih skupin; to so predvsem skupine, ki vključujejo v svoje sestave priložnostna glasbila (Komavec 2004: 81–86). Ker ne ustrezajo merilom JSKD (in so navadno tudi po glasbenih merilih nekoliko slabše), jih je v zadnjih letih na prireditvah JSKD nekoliko manj.

11 JSKD je predvsem v preteklih nekaj letih pozornost namenjal usklajevanju meril med strokovnimi spremljevalci srečanj, ki vrednotijo nastope pevskih in godčevskih skupin. Ker sem v ta proces tudi sama dejavno

eni strani je bilo že v celotnem razvoju glasbene folkloristike inštrumentalni glasbi posvečeno manj pozornosti, prav tako pa z vidika glasbenega objekta ali produkta narodno-zabavna glasba kot avtorska in komercialno uspešna glasba ni ustrezala konceptu ljudske glasbe. Narodno-zabavna glasba je v folklorističnem kontekstu tudi ogrožala ljudsko glasbo, saj je močno prevzemala njeno mesto v vsakdanjem in prazničnem življenju ljudi. Pogosto je bila razumljena kot umetniško in estetsko razvrednotenje folklorne, odmik od iskanja »umetniške resnice« in »praznjenje duhovnosti naroda« (Omrzel - Terlep 1991: 17). In če se je od pojava distancirala glasbena folkloristika, bi se etnomuzikologija kot veda, katere naloga je preučevanje katerekoli glasbe v družbi (gl. Pettan 1995), s pojavom vsekakor morala spoprijeti. Zmaga Kumer je fenomenu narodno-zabavne glasbe namenila pozornost v razpravi »Godčevstvo in sodobni inštrumentalni ansambli na Slovenskem« (1978), pri čemer je primerjala ljudsko godčevstvo z narodno-zabavnim godčevstvom. Sklepne ugotovitve razprave so, da so narodno-zabavni ansambli nov pojav z novimi vsebinami in hkrati nadaljevalci starega godčevstva. Kot novosti navaja petje ob inštrumentalni glasbi in nastope žensk v godčevskih ansamblih ter dejstvo, da je ta glasba namenjena poslušanju, ne plesu, in produkciji na zvočnih medijih. Starejšemu godčevskemu izročilu pa naj bi bila blizu ponovna uvedba diatonične harmonike v to zvrst, nastop večjih zasedb ter morebitno poseganje po ljudskih melodijah ali ustvarjanje podobnih (Kumer 1978: 377–378). Njene sklepne besede pa so v letu 1978 zvenele kot poziv prihodnjim raziskovalcem glasbe: »Dokončno bo mogoče oceniti pomen ansamblov šele v časovni odmaknjenosti, ko se bo tudi pokazalo, ali je njihovo delovanje vplivalo na sočasno ljudsko izročilo, v kakšnem obsegu in kako« (nav. delo: 378). Vendar do danes v etnomuzikološkem prostoru še nimamo takšnih raziskav.

Pojav prepletanja narodno-zabavne glasbe z ljudsko omenja tudi Tanja Tomažič, etnologinja, ki se je z godčevstvom srečevala ob raziskavah gostiln in gostilniškega življenja na Slovenskem (Tomažič 1991). Opazila je, da je vse več mladih godcev, ki se pridružujejo ali ustanovljajo narodno-zabavne ansamble. Godci so redko šolani, pogosto so iz godčevskih družin, pri tem pa si t. i. *stari* in *novi* godci razdelijo področja svojega delovanja in občinstvo. *Novi* igrajo v podobnih kontekstih kot *stari* godci, in sicer »na žegnanjih, plesih in ženitovanjih, četudi drugačno in novo glasbo« (nav. delo: 44), ali pa sodobnejših plesih »za osmi marec, na upokojenskih izletih, borčevskih srečanjih ali v avtobusih romarjev, ki se vozijo na svete kraje« (prav tam). Tomažičeva ugotavlja, da je »način njihovega dela zelo podoben delovanju godcev pred sto in več leti« (nav. delo: 43).

Razprave Kumrove, (nekoliko manj) Tomažičeve ter opombe Omrzel - Terlepove o položaju narodno-zabavne glasbe se nanašajo na bolj ali manj komercialno uspešne narodno-zabavne ansamble (ali tiste, ki bi to radi postali) in pri tem izključujejo širok vmesni prostor »glasbenikov amaterjev, ki se nikoli ne približajo vrhu množičnogodbene produkcije« (Muršič 2002: 23). Ti godci se namreč razlikujejo od *starih* v tem, da so (nekateri) spremenili načine glasbenega prenosa (npr. učenje prek zgoščenk, radia, videoposnetkov), posodobili inštrumentalne sestave ter prilagodili repertoar potrebam sodobnega glasbenega okusa, torej tistim, ki

glasbo sprejemajo, poslušajo in/ali ob njej plešejo. V teh prilagoditvah, gledano z vidika glasbenega procesa, ni ničesar novega, saj so tudi *stari* godci glasbila oziroma glasbene sestave nenehno posodabljali in se novih viž učili iz dosegljivih medijev.

S problematiko razmejevanja in vprašanjem liberalizacije meja med ljudsko in popularno glasbo se je ukvarjal predvsem antropolog in etnolog Rajko Muršič. Pri etnoloških raziskavah glasbenega življenja v severovzhodni Sloveniji se je upravičeno spraševal o mejah med folklorno, tradicijsko ali ljudsko ter popularno glasbo (v ospredju sta rock in narodno-zabavna glasba kot najbolj navzoči glasbeni zvrsti v raziskovanem okolju). Slednja »izpričuje družbeno resničnost sodobnega časa« (Muršič 2002: 21) in v funkcijskem kontekstu nadomešča 'preteklo' ljudsko glasbo (glej Muršič 1995: 187–203, 2000: 146–165). Tako *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« (nav. delo: 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.

O povezavah med ljudskim godčevstvom in *novodobnim muzikantstvom* se je spraševala tudi nekdanja sodelavka GNI, Maša Komavec. Današnjega godca ali »občasnega muzikanta« (Komavec 2004: 77) je opisala kot (večinoma) moškega, ki igra na kupljeno glasbilo, največkrat sam, včasih tudi v sestavu, za plese, na veselicah, ohceti in drugod igra za občasni zaslužek, pozna veliko število viž, repertoar posodablja in prilagaja tudi mlajšim poslušalcem, viže prenaša in prilagaja, najboljši godci pa so poznani tudi zunaj domačega okolja (prav tam).¹⁶

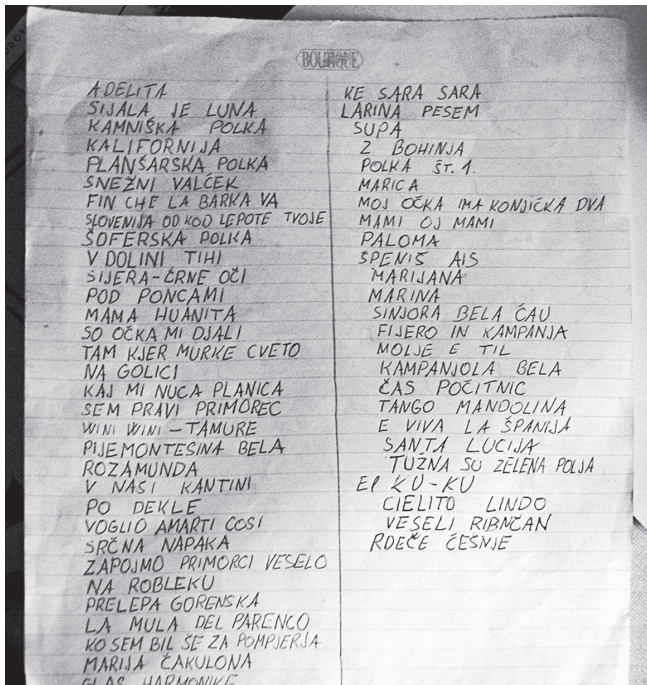
Tudi terenska snemanja raziskovalcev GNI, pri katerih so navzoči godci in so bila sicer usmerjena k iskanju izginjajoče glasbene prakse in repertoarja, pričajo o tem, da s(m)o se raziskovalci ob tem navadno srečali z narodno-zabavno glasbo. Godci so ob teh priložnostih igrali tudi viže, ki so bile del aktualnega godčevskega repertoarja (narodno-zabavna in druga popularna glasba). Vendar pa zaradi raziskovalne usmerjenosti v pretekle godčevske prakse sodobni godčevski repertoar ali načini igranja in današnja vloga godcev v družbi niso bili v središču raziskovalne pozornosti.

Premislek o ljudskosti repertoarja

Da je vsako glasbeno delo v osnovi ustvarjalni izraz posameznika, ne dvomimo več, saj je občestveno ustvarjanje ljudske kulture že nekaj časa 'razkrinkan mit' folkloristike. Folkloristika v svoje preučevanje in zanimanja že dolgo vključuje tudi ponarodelo pesem kot enakovredno ljudski (gl. Kumer 2002: 24, 25; Golež Kaučič 2003; Šivic 2008), svojevrsten premik v širitvi pojmovanja ljudskega izročila pa je prineslo tudi upoštevanje

¹⁶ V omenjenem članku se bolj posveča odrskim ljudskim godcem, kot so godci v prepородnih skupinah in skupinah s priložnostnimi glasbili. Godece - »muzikante« kratko obravnava v primerjavi s »tradicionalnimi godci« in se sprašuje o upravičenosti postavljanja meja med obema (Komavec 2004: 75–89).

obsežnih poljudnih monografijah posvetil Ivan Sivec (1998, 2003).



Slika 2: Seznam repertoarja godca iz Dola pri Hrastovljah.

Foto: Mojca Kovačič, Dol pri Hrastovljah, 16. 1. 2006 (Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Fototeka).

izročila pohorskega pevcu in pesnika Jurija Vodovnika (Cvetko 1988, 2001, 2002) in drugih pesnikov (Terseglav 2002). Vodovnikov primer je bil tudi podlaga Rajku Muršiču za premislek o stičiščih med ljudsko in popularno glasbo:

ob tem funkcijskem kontekstu bi lahko v to [ljudski godci, op. M. K.] kategorijo sodili skoraj vsi narodnozabavni ansambli, ki ne snemajo plošč in njihove glasbe ne predvajajo po elektronskih medijih. (Muršič 2002: 24)

Ti znajo namreč »tako spretno tkati postmoderne krpanke repertoarja ‘uporabne glasbe’ (o tem domačem izrazu gl. Muršič 2000: 162, 163) in po svoje predelovati tako tradicionalno gradivo kot aktualne zimzelenke in vedno nove modne muhe, ki jih naplavljuje mediji« (nav. delo: 20).

Delni rezultati raziskave,¹⁷ ki poteka s pomočjo anket in je namenjena širši raziskavi sodobnega godčevstva na Slovenskem, prikazujejo, da amaterski godci posegajo po raznovrstnem repertoarju. Od do zdaj 21 vprašanih, vsi igrajo narodno-zabavno glasbo, ob tem pa polovica vprašanih igra tudi drugo popularno in ljudsko glasbo. Lastne avtorske skladbe izvaja pet vprašanih, medtem ko so med narodno-zabavnimi avtorskimi skladbami najpriljubljenejše skladbe Lojzeta Slaka, Ansambla bratov Avsenik in Ansambla Franca Miheliča. Dvanajst vprašanih te skladbe tudi priredi.¹⁸

17 V pričujočem prispevku so delni rezultati, ki podajajo splošne značilnosti godčevstva, le dodatna vrednost prispevku; upošteva pomen izkušnje ali zgodbe posameznika pri preučevanju določenega (etnomuzikološkega) pojava (več o tem gl. Rice 1987: 469–488).

18 Razumevanje glasbene priredbe je sicer subjektivno. Kot priredba se namreč šteje tudi to, da skladbo večje zasedbe prilagodijo tako, da jo lahko igrajo na posamezno glasbilo.

Da sta pomembna kakovost godca, repertoar, ki je aktualen in priljubljen med ljudmi, so omenjali že vsi navedeni raziskovalci ljudske glasbe in godčevstva. Maša Komavec je na primer ugotovila, da so bile del istrskega godčevskega repertoarja že od leta 1951 popevke sanremskega festivala, za popularizacijo glasbe Lojzeta Slaka pa je poskrbel primorski ansambel Ottavia Brajka (Komavec 2002: 129). Vendar pa v folkloristični misli sprejetost repertoarja med ljudmi ni tista prvina, ki bi vižo uvrščala v polje ponarodelega ali ljudskega, na kar je opozarjala Kumrova: »Ne moremo pa dati imena folklorne glasbe tisti popularni glasbi, ki jo je sicer družba sprejela, vendar ni doživela preobrazbe, ki bi ji dala folklorni značaj« (Kumer 1988: 15). Če je preobrazba tista, ki določa *folklorni značaj* godčevskega repertoarja, pa lahko stičišča med narodno-zabavno, drugo popularno glasbo in ljudsko iščemo in utemeljimo s konceptom ponarodelosti. (Slika 2)

Če definicijo ponarodelosti prenesemo na področje godčevske glasbe, ugotovimo, da gre pri ponarodevanju godčevskih viž za enak proces kot pri ponarodevanju pesmi. Podobno je ugotovila že Kumrova: »Avsenikove viže so začeli posnemati podeželski godci, nekateri zavestno, drugi nehote in tako so se pravzaprav vrnile tja, od koder so prišle, v ljudsko godčevsko izročilo« (Kumer 1978: 375). Viže, katerih avtor je znan, se pojavljajo v variantah in so del godčevskega repertoarja ljudskih godcev. Na proces ponarodevanja z vidika glasbenega prenosa vplivajo tudi najrazličnejši mediji (npr. radijski sprejemnik, računalnik), v zadnjih desetletjih pa je na voljo tudi vedno več notnega gradiva narodno-zabavnega in drugega popularnoglasbenega repertoarja. Učenje prek teh medijev je navadno repetitivno, kar hipotetično vpliva na to, da je tovrstna glasba podvržena manjšim spremembam kakor pri ustnem glasbenem prenosu.¹⁹ Dozdaj zbrani rezultati omenjene ankete podkrepijo predvidevanje, da se tudi danes večina godcev novega repertoarja, načina igranja ali igranja inštrumenta priuči z neposrednim prenosom glasbenega znanja, bodisi tako, da načrtno obiskujejo lokalnega godca in se od njega učijo ali pa samo opazujejo druge godce pri raznih javnih nastopih. Godci, sodelujoči v anketi, navajajo kot dodatne vire učenja še računalniške programe (npr. LTK harmonika, VSLN), notne zapise, zvočne posnetke in glasbeno šolanje.²⁰

Glasbenoanalitični prikaz ponarodevanja

Spodnji primer ponazarja spremembo pri glasbenem prenosu skladbe *Spomin* Kvinteta Avsenik (kasneje Ansambla bratov Avsenik) v ponarodelo različico. Avtorska skladba *Spomin* je objavljena v dveh različicah: prva je iz leta 1957 (Spletni vir 3) v inštrumentalni izvedbi in druga, ki se na različnih nosilcih zvočka pojavlja v različnih letih, v vokalno-inštrumentalni izvedbi (Spletni vir 4). V obeh primerih je inštrumentalni del, ki je del

19 Ustni prenos je sicer (predvsem) v godčevstvu neustrezn termin, vendar ga v tem primeru uporabljam kot uveljavljeni izraz, da poenostavim razumevanje povedanega. Slišni prenos je sicer ustrežnejši, vendar ne uveljavljen termin, in zajema tako glasbene prenose prek medijev kot tudi glasbeni prenos instrumentalne glasbe od izvajalca na prejemnika glasbenega sporočila (Kovačič 2012b: 74).

20 Poučevanje diatonične harmonike je namreč vključeno v program državnega glasbenega šolstva, harmoniko pa poučujejo tudi v številnih zasebnih glasbenih izobraževanjih (npr. Glasbena šola Avsenik). Zelo pogosto glasbeniki obiskujejo individualne ure učenja glasbila pri lokalnem godcu.

Slika 3: Transkripcija posnetka skladbe *Spomin* v izvedbi Ansambel bratov Avsenik.
Vir: Spletni vir 3, lastna transkripcija.

Slika 4: Transkripcija posnetka skladbe *Spomin* v izvedbi godca A. Z. iz Orešja na Štajerskem.
Vir: GNI DAT 32, lastna transkripcija.

glasbenoanalitičnega prikaza, enak, v drugih delih pa se skladbi razlikujeta po oblikovni strukturi in načinu inštrumentacije oziroma dodanem vokalu pri drugi različici.²¹ Ponarodelo različico je leta 1997, takrat šestdesetletni godec A. Z. iz Orešja na Bizeljskem, zaigral sodelavcem GNI.²²

Zaradi prostorske omejitve prispevka in lažje primerjave sta v obeh primerih prikazana le prvi (A) del skladbe in melodični segment glasbenega primera. Pri transkripciji avtorske skladbe (gl. sliko 3) je tako enoglasno izpisana glavna melodična linija (izjema je dvoglasje v sklepnih taktih, saj klarinet in trobenta igrata melodično linijo), ki si jo izmenjuje več glasbil (klavirska harmonika, trobenta in v manjši meri klarinet), pri transkripciji ponarodele različice pa prikazujem melodijo, zaigrano na melodijsko stran diatonične harmonike. *Spomin* je valček v tridobnem metrumu, v transkribiranem primeru je zaradi hitrega tempa doba osminka, čeprav je skladba v nekaterih aranžmajih pisana v tričetrtinskem taktovskem načinu (npr. Bui 1970). (Slika 3, 4) Izvirna skladba je namenjena igranju kvinteta z naslednjo inštrumentacijo: klavirska harmonika, trobenta, klarinet, kitara in bariton, ponarodelo različico pa je godec zaigral na diatonično

harmoniko v uglastitvi B–Es–As. Prva sprememba, ki je neizogibna, je, da je originalna inštrumentacija prirejena tako, da ustreza godčevskemu glasbilo – diatonični harmoniki. Glasbilo pogojuje tudi način igranja in prilagajanje glasbene strukture originalni skladbi, pri čemer pa godec ohranja bistvene značilnosti predloge. Spremenjena je tudi oblika celotne skladbe. Predloga je oblikovno sestavljena iz delov: A B A C C' A (različica z vokalom pa A B A' C C' A'), ponarodela različica pa iz delov A A' B A' C C.

Ponarodela različica je 37-taktna, izvirna 36-taktna. Uvodnemu, sicer štiriktaktnem delu namreč godec doda en takt, nato pa v obeh primerih sledijo štirje osemtakti deli. Godec delno sledi melodiji skladbe, saj ponekod večglasno strukturo posnema z dvojemnimi prijemi (npr. takti 6–9, 22–25, 33, 34, 36, 37), mestoma pa igra akordično spremljavo, in sicer tako, da v basovskem delu igra osnovno harmonsko stopnjo, v melodijskem delu pa druge akordične tone v pretežno šestnajstinskem ritmu (takti 3, 4, 17, 20, 25, 29, 32). Medtem ko ponekod ritmični vzorec poenostavi (takt 1), drugod melodijo ritmično in melodično okraši (takti 12–15). Tempo je v obeh primerih enak, slogovno pa godec pa pri igranju ponarodele različice ne prevzema narodno-zabavnega načina igranja. Vse viže, ki jih je godec igral ob istem terenskem snemanju, tako narodno-zabavne kot ljudske, so zaigrane na enak, svojevrsten način.

Sklepne misli

Na osnovno vprašanje pričujočega prispevka, ali ljudski godec danes še obstaja, nam odgovori pregled po dosedanjih virih, ki definirajo godca in odstirajo njegovo vlogo v življenju ljudi. Pre-

21 Ker je primer ponarodele viže povzet s terenskega snemanja, pri katerem nisem bila udeležena, kontekstualnega ozadja predstavljenega glasbenega primera ne poznam, saj tudi na posnetku ni predstavljen. Viža je ena izmed številnih, ki je bila zaigrana sodelavcem GNI pri zbiranju zvočnega gradiva. Godec (roj. 1937) je sicer povedal, da se je večine viž naučil od drugih godcev, vendar za ta primer ni znano, od kod ga je prevzel. Nekaj let je tudi član narodno-zabavnega ansambla.

22 V arhivu GNI drugih različic skladbe *Spomin* nisem našla, je pa nekaj primerov godčevskih različic na spletnem portalu *Youtube*.

tekli parametri, ki godca opredelijo kot ljudskega, lahko namreč ustrezajo tudi *sodobnemu amaterskemu godcu*. Godec tako igra na ljudska glasbila (ljudskost določa raba), funkcijsko sodi v središče prazničnega življenja ljudi (osebna praznovanja, svatbe, pustovanje ipd.), se vključuje v nove družabne dogodke (turistične prireditve, občinski prazniki ipd.), za svoje igranje je pogosto plačan, pri čemer je plačilo še vedno »stranski zaslužek« (Kumer 2004b: 147) in nikakor ne osnovni poklic (tj. značilno za nekatere komercialno uspešne popularnoglasbene in narodno-zabavne ansamble).²³

Najbolj problematična kategorija, na podlagi katere je *sodobni amaterski godec* pogosto izločen iz institucionalno določenih konceptov ljudskega, je repertoar. Ljudski godec »igra melodije iz ljudskega izročila« (Kumer 1983: 8) ali »melodije ljudske pesmi ali plesa« (Kumer 2004a: 680). Vendar pa je ljudski godec je v skladu s potrebami in s stiki z novo glasbo svoj 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. Pri tem pa zaradi individualnega pristopa k avtorski glasbi pridobiva nove oblike in značilnosti (zaradi načina igranja, glasbeno strukturnih in oblikovnih sprememb, nove inštrumentacije), te pa ga spet približajo polju ljudskega ali ponarodelega. 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. Ker ni več pričakovati, da bo godec ob spontanah družajih igral starejše plesne viže, kot so štajeriš, mrzulin, zibenšrit in podobno, s(mo)jo raziskovalci upravičeno veseli, ko ugotovimo, da v spominu kakega godca tovrstne viže in specifični načini igranja, ki so prepoznani kot 'nekontanimirani' z narodno-zabavnim slogom, še živijo. Težnja po ohranjanju določenega preteklega stanja v (ljudski) glasbi pripomore k temu, da določena znanja, veščine in repertoar ne gredo v pozabo. Vendar pa takšno postavljanje preteklosti na piedestal povzroča razkorak med prakso in institucionalnimi merili, pogledi in dosedanjimi raziskovalnimi interesi.

Tako nam ostaja dvoje: ali nekoliko posodobimo okvir pojmovanja ljudskega godca in vanj vključimo tudi *sodobnega amaterskega godca* ali pa ga prepustimo, da živi samo še v mitični podobi preteklosti – na že zdaj redkih arhivskih zvočnih posnetkih in v pripovedih ljudi, ki so tovrstnega godca še doživeli. Če se odločimo za slednje, potem zato, da ne bi izključili delovanja številnih »glasbenikov amaterjev, ki se nikoli ne približajo vrhu množičnogodbene produkcije« (Muršič 2002: 23), potrebujemo zanje nov izraz. Vendar pa pojem *sodobni amaterski godec*, ki ga uporabljam zaradi diferenciacije od drugih pojmov, zagotovo ne bo prenesel sprememb, ki nas čakajo v prihodnosti. Zato je v pričujočem primeru verjetno bolje, da stare izraze ohranjamo in posodabljammo le njihove opredelitve. Mejnost ali prepletenost glas-

benih pojavov in z njimi povezanih pojmov, kot so muzikantsvo, godčevstvo, narodno-zabavno, popularno, ljudsko, amatersko, profesionalno, ponarodelo, avtorsko ipd., bo zagotovo ostala.

Če pa želimo raziskovalne interese vseeno zamejiti v okvire ljudskega, lahko pri tem upoštevamo vsaj ponarodele narodno-zabavne in druge popularne viže, saj je »določena časovna oddaljenost« (Šivic 2008: 15), ki je bila v preteklosti potrebna za priznanje ponarodele pesmi v okvirih ljudskega, v veliko primerih že dosežena. In če le repertoar *sodobnega amaterskega godca* loči od ljudskega godca, kakor ga je opredeljevala folkloristika v preteklosti, potem z uvrstitvijo ponarodelih narodno-zabavnih in drugih popularnoglasbenih viž v ljudsko godčevsko izročilo razširimo svoje področje raziskav in vključimo v raziskovalne interese številne godce, ki tovrstni repertoar igrajo in prispevajo k njegovemu ponarodevanju.

Literatura

- BUI, Renato: *Erinnerung. Walzer von V. S. Avsenik*. München: A. Seith [Stäfa]: Edition Hablaton; [Oetwil am See]: Edition W. Wild, 1970.
- CVETKO, Igor: *Jest sem Vodovnik Juri. O slovenskem ljudskem pevcu, 1791–1858*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988.
- CVETKO, Igor (ur.): *Med godci in glasbili na Slovenskem. Razgledi*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, Znanstvenoraziskovalni center, 1991.
- CVETKO, Igor: *Vodovnik Juri. Pesmi iz koša*. Ljubljana: Zapik, 2001.
- CVETKO, Igor: Jurij Vodovnik kot avtor in pevec svojih pesmi. *Etnolog* 63, 2002, 39–47.
- GOLEŽ KAUČIČ, Marjetka. *Ljudsko in umetno. Dva obraza ustvarjalnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, 2003.
- HOFMAN, Ana: Folklor med preteklostjo in prihodnostjo. Partizanske pesmi in oblikovanje kanona jugoslovanske folklore. *Traditiones* 40/3, 2011, 99–112, DOI: 10.3986/Traditio2011400307.
- JUVANČIČ, Katarina: »Kje so tiste stezice?«. *Poskusi revitalizacije tradicionalnih godb v Veliki Britaniji in Sloveniji od 19. do 21. stoletja*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 2002 (diplomsko delo).
- JUVANČIČ, Katarina: Kdo je ubil ljudsko glasbo? *Odzven*, Ljubljana, SIGIC, 2013; <http://www.sigic.si/odzven/kdo-je-ubil-ljudsko-glasbo>, 1. 4. 2014.
- KLOBČAR, Marija: The folk song and its bearers as a relationship between two structures. V: John Eckhard in Tobias Widmaier (ur.), *From „Wunderhorn“ to the Internet: Perspectives on conceptions of “folk song” and the editing of traditional songs = Perspektiven des „Volkslied“-Begriffes und der Edition populärer Lieder*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010 (B.A.S.I.S.; 8), 58–73.
- KLOBČAR, Marija: Itinerant singers in Slovenia: Views on a distinct phenomenon. V: Thomas A. Mckean (ur.), *Songs of people on the move*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2012a (B.A.S.I.S.; 8), 3–15.
- KLOBČAR, Marija: Ritualism as a reflection of social transformation and the researcher's (lack of) power. *Traditiones* 41/1, 2012b, 159–174, DOI: 10.3986/Traditio2012410114.
- KOMAVEC, Maša: »Ti igraš za lepoto glasbe, ti ne igraš zati, ki igraš, ti moraš nardit lepe zvoke«. O harmoniki v severni Istri. V: Naila Ceribašič (ur.), *Istarski etnomuzikološki susreti 2000–2001*. Roč: KUD „Istarski željezničar“, 2002, 121–133.
- KOMAVEC, Maša: Ljudski godci. Nadaljevanje starih ali ustvarjanje novih tradicij. V: Naila Ceribašič (ur.), *Zaštita tradicijskog glazbovanja*. Roč: KUD „Istarski željezničar“, 2004, 75–88.
- KOVAČIČ, Mojca: In search of the “folk character” we would like to hear the dichotomy between folk, the profession, and the scholarship. *Traditiones* 41/1, 2012a, 77–90, DOI: 10.3986/Traditio2012410107.
- KOVAČIČ, Mojca: »Pa se sliš...«. *Priirkavanje v slovenskem in evropskem prostoru*. Ljubljana: Založba ZRC, 2012b (Folkloristika; 5).

²³ Širša javnost in mediji pa godca kot ljudskega pogosto opredeljujejo zaradi splošne priljubljenosti v lokalnem ali širšem okolju (npr. Lojze Slak), zaradi glasbila (tako so najpogosteje pojmovani kot ljudski godci tisti, ki igrajo diatonično harmoniko) in zaradi narave procesa učenja na glasbilo (npr. samouki).

- KOZOROG, Miha: Nekaj pripomb za več družbenega konteksta v slovenski folkloristiki. *Traditiones* 40/3, 2011, 27–50, DOI: 10.3986/Traditio2011400303.
- KUMER, Zmaga: Godčevstvo in sodobni instrumentalni ansambli na Slovenskem. V: Angelos Baš in Slavko Kremenšek (ur.), *Pogledi na etnologijo*. Ljubljana: Partizanska knjiga, FF, 1978 (Pogledi; 3), 365–378.
- KUMER, Zmaga: *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica, 1983.
- KUMER, Zmaga: *Etnomuzikologija. Razgled po znanosti o ljudski glasbi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 1988.
- KUMER, Zmaga: *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*. Ljubljana: ZRC SAZU, 1996.
- KUMER, Zmaga: *Slovenska ljudska pesem*. Ljubljana: Slovenska matica, 2002.
- KUMER, Zmaga: Viža. V: Angelos Baš (ur.), *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2004a, 680.
- KUMER, Zmaga: Godec. V: Angelos Baš (ur.), *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2004b, 147.
- KUNEJ, Rebeka: Staro na nov način. Ljudska plesna dediščina in folklorne skupine. *Etnolog* 20, 2010, 135–148.
- LEERSSEN, Joep: *The Cultivation of Culture: Towards a Definition of Romantic Nationalism in Europe*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2005.
- MURŠIČ, Rajko: *Center za dehumanizacijo. Etnološki oris rock skupine*. Pesnica: Frontier, ZKO, 1995.
- MURŠIČ, Rajko: *Trate vaše in naše mladosti. Zgodba o mladinskem in rock klubu*. Ceršak: Subkulturni azil, 2000.
- MURŠIČ, Rajko: Univerzalne vsebine Vodovnikovega pohorskega pesemskega koša na vstopu v 21. stoletje. *Etnolog* 63/12, 2002, 17–27.
- OMERZEL - TERLEP, Mira: Zvočna identiteta slovenskih ljudskih glasbil. V: Igor Cvetko (ur.), *Med godci in glasbili na Slovenskem. Razgledi*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, Znanstvenoraziskovalni center 1991, 7–26.
- PETTAN, Svanibor: Etnomuzikologija v Sloveniji in ZDA. Izhodišča za primerjavo. V: Rajko Muršič in Mojca Ramšak (ur.), *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj. Zbornik prireditelj s kongresa, Ljubljana, Cankarjev dom, 24.–27. oktober*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 1995 (Knjižnica Glasnika SED; 23), 118–123.
- PISK, Marjeta: Folklore studies and presentations of folk songs traditions of Slovenian-Friulan border area. *Traditiones* 38/1, 2009, 117–130, DOI: 10.3986/Traditio2009380108.
- PISK, Marjeta: Nationalizing the folksong tradition of Goriška brda. *Slavistična revija* 60, 2012, 499–516.
- PISK, Marjeta: Ponovno o oblikovanju in razvoju slovenske glasbene folkloristike. *Traditiones* 42/1, 2013, 109–123, DOI: 10.3986/Traditio2013420106.
- PISTRICK, Eckehard: Spatial Detachment-Emotional Detachment. Delocalizing and Instrumentalizing Local Musical Practice in the Postcommunist Regimes of Southeastern Europe. *Südosteuropäische Hefte* 1/2, 2012, 77–87.
- RICE, Timothy: Toward the remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 31/3, 1987, 469–488.
- SIVIC, Ivan: *Vsi najboljši muzikanti, I. del. Razvoj narodnozabavne glasbe od začetkov do leta 1973 = All the Best Musicians, Part I: The Development of Folk-Pop Music from its Beginnings to 1973*. Mengeš: ICO, 1998.
- SIVIC, Ivan: *Vsi najboljši muzikanti, II. del. Razvoj narodnozabavne glasbe od leta 1973–2003 = All the Best Musicians, Part II: The Development of Folk Pop Music form 1973 to 2003*. Mengeš: ICO, 2003.
- Sodobna ljudska glasba na Slovenskem I* [zvočni CD]. Ljubljana: Kulturno društvo Folk Slovenija, 1999.
- ŠIVIC, Urša: Vpliv institucionalnih meril na spreminjanje ljudskega petja. *Traditiones* 36/2, 2007, 27–41, DOI: 10.3986/Traditio2007360202.
- ŠIVIC, Urša: »Po jezeru bliz Triglavu«. *Ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, 2008.
- ŠIVIC, Urša: The double identity of traditional musicians: The case of Slovenian vocal-instrumental group from Loka-Rošnja. V: Elsie Ivancich Dunin in Mehmet Öcal Özbilgin, (ur.). *Proceedings of the second symposium held in İzmir, Turkey, 7-11 April 2010. Study group on music and dance in Southeastern Europe*. İzmir: International council for traditional music, Ege University State Turkish Music Conservatory, 2011, 101–106.
- TERSEGLAV, Marko: *Ljudsko pesništvo*. Ljubljana: DZS, 1987 (Literarni leksikon. Študije; 32).
- TERSEGLAV, Marko: Vodovnikovi sodobniki na Kranjskem. *Etnolog* 63, 2002, 29–38.
- TOMAŽIČ, Tanja: Ljudska glasba in šege. V: Igor Cvetko (ur.), *Med godci in glasbili na Slovenskem. Razgledi*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, Znanstvenoraziskovalni center 1991, 27–50.
- Trio Škorci* [zvočna kaset]. Ljubljana: ZRC SAZU, 1999 (Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta).
- VODUŠEK, Valens: Ali in kako definiramo »ljudsko« kulturo kot predmet etnologije. V: Robert Vrčon in Marko Terseglav (ur.), *Etnomuzikološki članki in razprave*. Ljubljana: Založba ZRC, 2003 [1968], 21–22.
- VODUŠEK, Valens: O sodobnih nalogah folkloristike. V: Robert Vrčon in Marko Terseglav (ur.), *Etnomuzikološki članki in razprave*. Ljubljana: Založba ZRC, 2003 [1977], 23–25.

Spletni viri

- Spletni vir 1: Folklorna dejavnost – Folklorne skupine. *Javni sklad RS za kulturne dejavnosti*; http://www.jskd.si/folklorna-dejavnost/uvod_folklor.html, 2. 4. 2014.
- Spletni vir 2: Folklorna dejavnost – Seminarji. *Javni sklad RS za kulturne dejavnosti*; http://www.jskd.si/folklorna-dejavnost/izobrazevanje/seminarji/godci_pevci/cerkvenjak_12/harmonika_crkvenjak_12.htm, 2. 4. 2014.
- Spletni vir 3: Kvintet Avsenik: Spomin/Ob Savi. *Youtube*, 9. 12. 2007; <http://www.youtube.com/watch?v=uuWnjVoaIUw>, 2. 4. 2014.
- Spletni vir 4: Ansambel bratov Avsenik: Spomin. *Youtube*, 19. 1. 2012; <http://www.youtube.com/watch?v=EdDWawn0Yrs>, 2. 4. 2014.

Arhivski vir

- GNI DAT 32 – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka terenskih trakov, DAT 32, Orešje, 20. 3. 1997.

“Where Are the Folk Musicians?”: Examination of Past Concepts and Possibilities for a New Definition of Folk Instrumental Music

After 1950, pop-folk music and other kinds of popular music in Slovenia started to strongly affect instrumental folk music. There have been considerable changes in the musical instruments played by the musicians, their manner of playing, repertoire, and the context in which folk musicians operate. Although these changes have been noticed by scholars of musical folklore the discipline did not investigate them in any detail. Since the pop-folk music was perceived primarily as an artistic and aesthetic devaluation of folklore its influence on instrumental folk music has not been investigated. Furthermore, expert evaluation of pop-folk musicians included primarily musicians from the ranks of more or less commercially successful pop-folk bands, thereby excluding a number of amateur musicians who have never been close to the pinnacle of mass music production.

The paper first gives an overview of previous research studies of instrumental folk music, and based on definitions adopted by musical folklore studies looks for the junctions between the folk musicians of the past and those of the present. It notes that the criteria that define a musician as a traditional folk musician correspond also to the so-called *modern amateur folk musician*. This musician plays folk instruments (defined as such by their use); his function is to be in the center of festive occasions such as birthdays, anniversaries, weddings, Carnival events, and the like; participates in new social events, for example tourist events and municipal festivals; and often receives payment for his work but the payment presents merely an additional income. Perhaps the element that seems to differ most from the standard definition of folk musician is the repertoire. Present-day musicians no longer play old dance tunes but have adapted their program to their audience or to dancers. However, these changes are by no means a novelty since folk musicians have always updated their repertoire. But they occur faster, are more noticeable, and comply with new, modern forms of musical transmission such as the radio, compact discs, and computer programs. A significant difference lies in the fact that the modern amateur musician generally does not reproduce the traditional repertory but adjusts it to his playing style, instrumentation, and changes in musical structure and form (illustrated by the examples of notations in the paper). All of these install the musician in the realm of folk music, or rather music that has been folklorized. From this perspective it is possible to perceive the *modern amateur folk musician* as part of a continuous tradition of folk instrumental music and definitely not as a breach with tradition, and even less as a new phenomenon.

