

# Pregled razvoja slovenske narodnozabavne glasbe

## Abstract

### **An Overview of Slovenian Folk-Pop Music Development**

Slovenian folk-pop music is perceived as one of the most important signifiers of Slovenian tradition. In truth, the genre is relatively contemporary and strongly connected to various processes of cultural and social modernization. The author analyzes the development of Slovenian folk-pop music and its relation to cultural, political, and media contexts. His analysis shows that the genre has moved closer to Anglo-American pop music in both music and content during the last few decades.

**Keywords:** Slovenian folk-pop music, tradition, Avsenik brothers, turbo-folk, modernization

*Peter Stanković (1970) is a Full Professor at the Department of Cultural Studies, University of Ljubljana, Slovenia. He is a coordinator of the Cultural Studies PhD programme and an associate editor of the Teorija in praksa journal. He is also a member of Ekran's editorial board. As a researcher, he has published several articles and books on film, popular culture, music, ethnic identities, sport, food cultures etc. (peter.stankovic@fdv.uni-lj.si).*

## Povzetek

Kljub temu, da slovenska narodnozabavna glasba velja za enega najpomembnejših označevalcev tradicije, gre za razmeroma sodoben žanr, ki je močno povezan z različnimi procesi družbene in kulturne modernizacije. Avtor v besedilu predstavi razvoj slovenske narodnozabavne glasbe ter njegove povezave z različnimi kulturnimi, političnimi in navsezadnje medijskimi konteksti, pri čemer ugotavlja, da se ta žanr v zadnjih desetletjih vedno bolj odločno spogleduje z različnimi glasbenimi in vsebinskimi značilnostmi angloameriškega popa.

**Ključne besede:** slovenska narodnozabavna glasba, tradicija, brata Avsenik, turbo-folk, modernizacija

*Dr. Peter Stanković (1970) je redni profesor za področje kulturologije na Fakulteti za družbene vede UL, kjer je med drugim skrbnik doktorskega študija kulturologije ter član uredništva revije Teorija in praksa. Je tudi član uredniškega sveta revije Ekran. Kot razis-*

kovalec je objavil vrsto znanstvenih člankov in monografij s področij filma, popularne kulture, glasbe, etničnih identitet, športa, kultur prehranjevanja ipd. (peter.stankovic@fdv.uni-lj.si).

## Uvod

Slovenska narodnozabavna glasba je kljub temu, da je v Sloveniji eden najpomembnejših označevalcev tradicije, razmeroma nov glasbeni žanr. Pojavila se je namreč šele na začetku petdesetih let 20. stoletja, ko sta brata Vilko in Slavko Avsenik lokalni (gorenjski) glasbeni idiom posodobila z novo kombinacijo inštrumentov in udarnejšim polka ritmom (glej Sivec, 1999: 34–39). Se je pa narodnozabavna glasba hitro prijela: že v nekaj letih je postala slovenski popularni standard, kar je do določene mere še vedno, čeprav se je njen družbeni status v preteklih desetletjih pogosto spreminjal.

Glede na izjemno priljubljenost slovenske narodnozabavne glasbe zadnjih približno sedemdesetih let je nenavadno, da o tem žanru ni bila opravljena niti ena resna raziskava (prim. Bibič, 2014: 13). Razlog je verjetno v tem, da se v Sloveniji raziskovalci<sup>1</sup> pri analizah osredotočajo zlasti na različne njim samim ljube glasbene žanre, v prvi vrsti na progresivno in alternativno glasbo (glej Stanković, 2014). S tem ni nič narobe, je pa kljub temu težko spregledati, da imamo posledično v Sloveniji različne robne glasbene žanre razmeroma dobro raziskane, o *mainstream* žanrih, ki jih posluša večina Slovencev in ki posledično najbolj vplivajo na slovenski vsakdan, pa ne vemo veliko.

V raziskavi *Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete* bomo torej poskusili ta primanjkljaj korigirati in se spoprijeti s slovensko narodnozabavno glasbo, pri čemer bo naše raziskovalno izhodišče v prvi vrsti kulturološko: zanimalo nas bo, kakšen je simbolni register slovenske narodnozabavne glasbe ter kako ta vpliva na konstrukcijo različnih popularnih in političnih identitet v slovenskem okolju.

Takšna raziskovalna usmeritev je pomembna iz vsaj dveh razlogov. Prvega smo že omenili: gre za preprosto dejstvo, da je narodnozabavna glasba na Slovenskem precej priljubljena, zaradi česar lahko domnevamo, da njene vsebine in pomenske asociacije močno vplivajo na posameznike iz tega prostora; oziroma, povedano z drugimi besedami: če želimo družboslovci razumeti sodobno slovensko družbo, moramo razumeti tudi (če že ne najprej) pomenske okvire, ki posameznike usmerjajo pri njihovih vsakdanjih praksah in odločitvah. Drugi razlog je povezan z razvojem slovenske narodnozabavne

<sup>1</sup> Splošni izrazi, ki so v besedilu uporabljeni v moški spolni slovnični obliki, so mišljeni kot nevtralni za moške in ženske.

glasbe. Kljub svoji relativni statičnosti se ta namreč razvija in spreminja. Ta podrobnost je za nas pomembna, ker lahko pomeni, da popularne predstave, ki jih imamo o tem žanru (»goveja« glasba za nizko izobražene ljudi s podeželja), danes morda ne držijo več, predvsem pa da o slovenski narodnozabavni glasbi morda ni dobro govoriti preveč počez, saj se lahko v tem okviru skrivajo zelo različni vsebinski poudarki, pomenske reference in ideološke povezave.

## Slovenska narodnozabavna klasika

Popularna glasba je pojem, ki ga je posledično težko opredeliti. Eden najbolj znanih raziskovalcev popularne glasbe Richard Middleton je zapisal, da bi bilo verjetno še najlažje, če bi sledili vzoru znamenite opredelitve ljudskih pesmi kot »vseh pesmi, ki obstajajo, saj še nikoli nisem slišal, da bi jih prepevali konji« (Middleton v Shuker, 1997: 6). Strogo gledano je namreč vsa glasba popularna, saj je vsaka skladba popularna vsaj pri kom (Shuker, 1997: 6). Težava s tako široko definicijo pojma je, da nima nikakršne analitične vrednosti. Shuker v tem smislu predlaga, da popularno glasbo opredelimo bolj specifično, pri čemer moramo upoštevati vsaj dve ravni. Prva je muzikološka: popularna glasba je mešanica različnih glasbenih tradicij, slogov in vplivov, ki jih povezuje močna ritmična komponenta in pretežno (vendar ne izključno) opiranje na električno ojačitev. Druga raven pa je socioekonomska: popularna glasba je zgolj tista glasba v nakazanem muzikološkem okviru, ki je narejena za množični, pretežno mladinski trg (Shuker, 1997: 10).

Ker je Slovenija na globalni kulturni periferiji oziroma polperiferiji (odvisno od definicije), je treba pri razpravi o slovenski popularni glasbi upoštevati tudi prostorski vidik. V popularni glasbi je namreč nekaj zelo izrazitih glasbenih središč (v prvi vrsti Združene države Amerike in Velika Britanija),<sup>2</sup> od koder prihaja večina najuspešnejših izvajalcev, na periferijah in polperiferijah pa jim zgolj bolj ali manj ustvarjalno sledimo. Ključno pri tem je, da popularna glasba (kot tudi popularna kultura nasploh) na periferijo in polperiferijo ne prihaja kar počez. Raziskave so pokazale, da jo prevzemajo zlasti višji sloji, ki imajo, prvič, dovolj denarja za medije, s pomočjo katerih jo je mogoče konzumirati (nekoč so to bili zlasti radijski sprejemniki in gramofoni, danes pa gre v prvi vrsti za računalnike in pametne telefone), in drugič, dovolj kulturnega kapitala, da jo lahko razumejo oziroma smiselno vključijo v svoje simbolne registre. Revnejši in slabše izobraženi sloji na drugi

<sup>2</sup> V zadnjem času pa se vsaj v azijskem kontekstu na to mesto prebijata tudi Japonska in Južna Koreja.

strani konzumirajo pretežno tradicionalno ali zgolj na površini modernizirano tradicionalno kulturo (Tunstall v Negus, 2009: 174). Vse to omenjamo tudi zato, ker bi slovensko narodnozabavno glasbo precej težko razumeli kot popularno glasbo v ožjem smislu definicije, kot jo je podal Roy Shuker (slovenska narodnozabavna glasba se ne opira nujno na električno ojačitev in ni pretežno usmerjena na mladinski trg). Od popularne glasbe se razlikuje tudi po svojem izrazitem zvočnem in vsebinskem tradicionalizmu (prim. Galič, 2012), tako da je verjetno primernejše, če jo prištejemo med zgoraj omenjene, zgolj na površini modernizirane tradicionalne glasbene žanre.

Da gre za zgolj na površini modernizirano glasbo, ki jo konzumirajo v prvi vrsti nižji in slabše izobraženi sloji, potrjuje raziskava o kulturnih okusih, ki jo je izvedla Breda Luthar. Rezultati so namreč pokazali, da narodnozabavno glasbo cenijo predvsem pripadniki t. i. domačijskega in pasivnega domačijskega tipa kulturnih okusov, za katera je značilna nizka umeščenost v družbeni, razredni in statusni hierarhiji (Luthar, 2012: 24–29). Za posameznike teh dveh tipov je poleg tega značilno, da so razmeroma slabo izobraženi, starejši, politično desno orientirani, prihajajo pretežno iz ruralnega okolja in se redko kulturno udeležujejo. Posamezniki, ki se po drugi strani v hierarhiji okusov umeščajo višje, še posebej pa tisti, ki so na samem vrhu (elita A v klasifikaciji kulturnih tipov, kot jo je definirala Breda Luthar), temu nasprotno do narodnozabavne glasbe izkazujejo izrazito distanco (Luthar, 2012: 23).

Kljub temu moramo biti pazljivi in se izogibati prehitrim splošitvam. Če ne drugega, se tudi zgolj na površini modernizirani glasbeni žanri razvijajo, zato bomo v nadaljevanju poskusili izpostaviti ključne mejnike tovrstnega razvoja na primeru slovenske narodnozabavne glasbe.

Slovenska narodnozabavna glasba izhaja iz slovenske ljudske glasbe. Tu so imeli posebno vlogo ljudski godci: amaterski glasbeniki, ki so igrali različne inštrumente (najpogosteje violino),<sup>3</sup> s katerimi so v prostem času oziroma ob posebnih priložnostih (plesih, praznovanjih, pomembnih življenjskih dogodkih ipd.) zabavali občinstvo (glej Godec, geslo na Wikipediji). Pomemben premik se je zgodil konec 19. stoletja, ko se je na področju današnje Slovenije pojavila harmonika (prvi patentirani inštrument s tem imenom je leta 1822 v Berlinu izdelal Christian Friedrich Ludwig Buschmann (glej Accordion History, geslo na Wikipediji), pri čemer se je v naših krajih udomačila predvsem t. i. diatonična harmonika (po domače: *frajtonarca*). Gre namreč za zelo ekspresiven in hkrati nadvse praktičen inštrument, ki je omogočal, da so se začeli glasbeno udeleževati tudi posamezniki brez

<sup>3</sup> Razširjene so bile tudi piščali, viole, kontrabasi ipd. V Beli krajini in nekaterih drugih obmejnih krajih so bile še posebej priljubljene tamburice (glej Rauch, 2016: 92).

posebnih glasbenih predznanj. Bratko Bibič v svoji knjigi *Harmonika za butalce* razlaga, da gre tu zlasti za različne organološke in konstrukcijske lastnosti harmonike, v prvi vrsti za zaprt sistem (po)vezav več tonov v posamične akordične *clustre*, ki so urejeni glede na temeljni harmonsko-tonalni dispozitiv t-d-sd, in temu komplementarne enotonske melodične linije (Bibič, 2014: 35). Pomembna je tudi podrobnost, da je harmonika razmeroma glasen inštrument, tako da je lahko godec z njo nadomestil ansamble ljudskih godcev z drugimi glasbili. V tem pogledu je bil harmonikar celo neke vrste prototip orkestra ali glasbene skupine v eni osebi (*one-man band*) (Bibič, 2014), pri čemer pa moramo nemudoma poudariti, da prehod na harmoniko ni bil povsem preprost ali linearen proces. Mnogi so ji namreč zaradi njene preprostosti nasprotovali, v elitnih krogih resne glasbe pa je sploh nikoli niso sprejeli.<sup>4</sup> V mestih je posledično ostala zlasti glasbilo ulice in plesnih lokalov (Bibič, 2014: 30), na podeželju pa se je še dolgo soočala z obsodbami prakticirajočih glasbenikov in čuvarjev tradicionalnih glasbenih idiomov (*ibid.*).

Ne glede na ta nasprotovanja pa se je harmonika v slovenski ljudski glasbi temeljito zasidrala. Zgovorna ponazoritev so prizori veselice v drugem slovenskem igranem celovečernem filmu *Triglavske strmine* (Ferdo Delak, 1932), kjer je harmonika v središču pozornosti. Ne povsem nepomembna podrobnost je tudi dejstvo, da je bila harmonika osrednji glasbeni inštrument slovenskih partizanov – očitno je bila takrat že tako razširjena, da se je tudi partizansko glasbeno življenje vrtelo predvsem okoli nje. Bratko Bibič v tej povezavi opozarja, da je bila harmonika celo eden najpomembnejših elementov partizanske ikonografije in sonografije (Bibič, 2014: 144). Kljub temu pa je treba poudariti, da se harmonika ni prijela v vseh slovenskih pokrajinah. Pomurje je na primer zgodovinsko vezano na posebno melodiko madžarske ljudske glasbe, ki je diatonična harmonika s svojimi vgrajenimi durovskimi lestvicami ne more ujeti. Tamkajšnji glasbeniki si torej s tem inštrumentom niso mogli pomagati, tako da so ostali pri citrah in drugih pri njih uveljavljenih inštrumentih.

Za prehod iz ljudske glasbe v to, kar danes imenujemo slovenska narodnozabavna glasba, sta najzaslužnejša brata Slavko in Vilko Avsenik, ki sta, kot že omenjeno, na začetku petdesetih let 20. stoletja lokalni glasbeni idiom posodobila z novo kombinacijo inštrumentov in udarnejšim polka ritmom. Avtor večine njunih skladb je bil Slavko, glasbeni samouk iz Begunj na Gorenjskem, ki je z igranjem diatonične harmonike na različnih veseli-

4 Izjema je bilo zgolj razmeroma kratko obdobje sredi 19. stoletja, ko se je v meščanskih domovih uveljavila kot inštrument za ženske. To je trajalo nekaj desetletij, potem pa je množična proizvodnja harmoniko pocenila in s tem približala nižjim slojem, zaradi česar je v meščanskih krogih hitro izgubila svojo privlačnost (glej Bibič, 2014: 36–40).

cah in podobnih prireditvah najprej zgolj dopolnjeval svoj redni zaslužek (kot mladenič je treniral za smučarskega skakalca, potem pa sta z ženo za nekaj časa prevzela domačo gostilno in se končno preselila v Ljubljano, kjer je Slavko delal kot pletilec v tovarni nogavic Tonosa). Ljudi, ki so ga poslušali, sta prevzela zlasti njegov naravni talent<sup>5</sup> in inovativen način igranja.<sup>6</sup> Leta 1953 se je Slavko udeležil avdicije na Radiu Ljubljana. Po uspešno prestanem preskusu je začel nastopati v redni tedenski oddaji, namenjeni domači glasbi, Četrtekov večer. Najprej je igral harmoniko kot solist, potem pa sta se mu pridružila še kitarist Lev Ponikvar in basist Jože Kelbl. Ko mu je začelo zmanjkovati skladb, je začel pisati nove, pri čemer je kmalu spoznal, da ima za skladanje veliko talenta. Nedolgo zatem je v zasedbo vključil še brata Vilka Ovsenika,<sup>7</sup> ki je bil šolan glasbenik in je v tem času igral klarinet v Adamičevem Plesnem orkestru RTV Ljubljana. Novo skupino sta brata poimenovala Gorenjski kvartet, v njej pa sta poleg Slavka na harmoniki in Vilka na klarinetu sodelovala še Franc Košir na trobenti in Franci Ogrizek na baritonu. Skladbe je pisal Slavko, Vilko pa jih je aranžiral, kar je ostala praksa vseh 37 let delovanja ansambla. Leta 1955 se je zasedbi na Slavkovo pobudo pridružil kitarist Lev Ponikvar.<sup>8</sup> Tako je nastal Gorenjski kvintet, ki je v tujini nastopal pod imenom Oberkrainer Quintett (podatki povzeti po Jercog, 2017; glej Ansambel bratov Avsenik, geslo na Wikipediji; Slavko Avsenik v Zorman, 2013).

Skladbe, ki jih je kvintet najprej predstavljal kar v živo na Radiu Ljubljana, so med poslušalci zbudile veliko navdušenja. Še posebej uspešna je bila *Na Golici* iz leta 1955,<sup>9</sup> ki je ostala tako priljubljena, da jo imajo mnogi za neuradno slovensko himno. Ansambel je požel veliko uspeha tudi v tujini, v

5 Slavkova žena Brigita je kasneje povedala, da je znal Slavko skladbe, ki jih je slišal po radiu, takoj ponoviti na klavirju. To jo je tako prevzelo, da se je nemudoma odpovedala lastnim glasbenim ambicijam (pred tem se je nekaj let učila igrati klavir) (Jercog, 2017: 28).

6 Slavko Avsenik je kasneje povedal, da je bila njegova inovacija pri igranju harmonike zlasti v tem, da je začel iz svoje harmonike izvabljeti tudi različne ritmične in harmonske poudarke. Ti so bili namreč pred tem običajno domena drugih spremljevalnih inštrumentov (Slavko Avsenik v Zorman, 2013).

7 Razlika med priimkoma obeh bratov izhaja iz spremenjenega načina zapisa priimka v času prve svetovne vojne: medtem ko je Vilko kasneje na očetovo željo svoj priimek spremenil v izvorno obliko, Ovsenik, je Slavko ostal pri Avsenik (ker mu je priimek, zapisan na ta način, zvenel lepše) (glej *Vilko Ovsenik*, geslo na Wikipediji).

8 Kitarista je Slavko dodal, da bi zasedba lahko igrala tudi takrat še vedno aktualne šlagerje (Slavko Avsenik v Zorman, 2013).

9 Skladbo je Gorenjski kvartet (takrat torej še brez kitare) prvič posnel že leta 1954 na RTV Ljubljana, vendar ta različica med občinstvom ni zelo znana. Veliko uspešnejša je bila izvedba iz leta 1955, ki jo je kvintet posnel v Celovcu in ki se od prve razlikuje po dodanima kitari in odmevu. Na nemškem trgu so skladbo predvajali z naslovom *Trompeten-Echo*. O njeni izjemni priljubljenosti priča tudi podrobnost, da je do danes doživela že več kot 600 predelav (glej *Na Golici*, geslo na Wikipediji).

prvi vrsti v Avstriji in Nemčiji. Povedna je denimo podrobnost, da je nemški ARD skladbo *Na Golici* leta 2003 razglasil za najpogosteje predvajano inštrumentalno skladbo na svetu. Zelo priljubljene so bile tudi skladbe *Tam kjer murke cveto*, *Na mostu*, *Večer na Robleku*, *Slovenija, od kod lepote tvoje* in *Planica, Planica*. Zaradi nastopov v tujini pod nemškim imenom je ansambel doživel celo vrsto ostrih kritik (Slavko Avsenik v Zorman, 2013), ki pa so danes že zdavnaj pozabljene. Izjemen uspeh bratov Avsenik je spodbudil nastanek številnih drugih podobnih zasedb. Med najpomembnejšimi so bile Ansambel Lojzeta Slaka, Beneški fantje, Štirje kovači, Veseli planšarji in Ansambel Franca Miheliča. Narodnozabavna glasba je vse od takrat ostala ena najprepoznavnejših značilnosti slovenske glasbene krajine, čeprav se je bolj izobražen in urban del populacije začel od nje kmalu distancirati. Razlog za to je bila verjetno zlasti poudarjeno rustikalna estetika, ki so jo gojili narodnozabavni ansambli, zaradi česar je ta zvrst glasbe postopoma postala sinonim za vase zagledan tradicionalizem in kulturno nazadnjaštvo. V tej povezavi se je za narodnozabavno glasbo začela uporabljati slabšalna oznaka »goveja glasba«. Naziv povezuje dva pomenska sklica: na eni strani vsaj navidezno neinteligentnost goveda, na drugi pa podrobnost, da se je narodnozabavna glasba dolgo vrtela zlasti v času nedeljskih kosil, ki se v Sloveniji po pravilu začenjajo z govejo juho.

Je pa treba biti pri omenjanju tradicionalizma slovenske narodnozabavne glasbe natančen. Gre za zanimivo in povedno podrobnost, da slovenska narodnozabavna glasba slovenske tradicije ne uprizarja kar počez. Tradicija, okoli katere se vrtijo njeni različni vizualni in besedilni označevalci, je namreč tradicija bolj ali manj ene same slovenske regije: Gorenjske. Glasbeniki tako ne glede na to, od kod prihajajo, preigravajo pretežno glasbene konvencije, ki sta jih iz gorenjske ljudske glasbe razvila Slavko in Vilko Avsenik, oblečeni so v gorenjske narodne noše (oziroma v njihove izpeljave),<sup>10</sup> opevajo lepote slovenske pokrajine, kot jih predstavljajo idilične podobe Gorenjske ipd. (prim. Galič, 2012).<sup>11</sup>

Razlogi za to, da slovenski narodnozabavni glasbeniki, tudi ko prihajajo iz

---

<sup>10</sup> V povezavi z začetki rabe gorenjske narodne noše je sicer zanimiva informacija, ki jo je Vilko Avsenik posredoval raziskovalcu slovenske narodnozabavne glasbe Ivanu Sivcu, namreč da so Avseniki začeli v domači narodni noši nastopati iz povsem praktičnih razlogov. Najprej naj bi namreč nastopali v temnih svečanih oblekah (kar je bila navada, ki so jo tisti člani kvarteta, ki so prej igrali v Adamičevem Plesnem orkestru, prinesli iz jazza oziroma resne glasbe), potem pa se je izkazalo, da te obleke za igranje na veselicah niso primerne, saj se hitro zmečkajo. Narodne noše so, nasprotno, trpežne, tako da je začela zasedba za nastope v živo kmalu uporabljati kar to oblačilo (Ivan Sivec v Zorman, 2013).

<sup>11</sup> Omembe vredna izjema so zgolj Beneški fantje, ki so nastopali oblečeni v narodne noše iz Benečije, prepevali v primorskem narečju, vizualni material snemali v svoji domači pokrajini ipd.

regij, ki so geografsko in kulturno precej oddaljene od Gorenjske, uprizarjajo zlasti gorenjsko tradicijo, so različni. Na praktični ravni gre za prepričanje, da je gorenjska noša pač najbolj zanesljiva izbira, saj občinstvo pričakuje, da bodo glasbeniki oblečeni na ta način (Galič, 2012). Takšno razmišljanje verjetno izhaja iz tega, da sta Slavko in Vilko Avsenik svoj izjemno vpliven narodnozabavni standard oblikovala prav iz gorenjskega glasbenega in kulturnega idioma, čeprav vendarle ni jasno, zakaj ne bi mogli glasbeniki iz drugih regij narediti nekaj podobnega iz lastnih lokalnih glasbenih in kulturnih tradicij. Ker se to ni zgodilo, lahko sklepamo, da so v igri drugi razlogi. Razmišljati bi bilo na primer mogoče (glej Stanković, 2004), da je standardizacija gorenjske ikonografije povezana tudi s procesi simbolnega distanciranja Slovenije od drugih delov nekdanje skupne države Jugoslavije. Tu gre za podrobnost, da je bila Gorenjska od vseh slovenskih regij s svojo prepoznavno naravno in kulturno krajino od drugih delov bivše Jugoslavije najbolj oddaljena, tako da so se Slovenci, ko so začeli poudarjati svojo drugačnost oziroma iskati utemeljitve za osamosvojitvev, pričeli identificirati zlasti s to regijo. Ne povsem nepomembna je tudi sorodnost gorenjske kulture in naravne krajine z alpskimi državami oziroma regijami (Avstrija, Švica, severna Italija in alpski del Francije), ki so bile v času socialistične Jugoslavije v pomembni meri razumljene kot aspirativni ideal. In končno, v nekdanji skupni državi se je Slovenija v športu uveljavila šele z uspehi svojih alpskih smučarjev, tako da se je slovenska nacionalna identiteta v desetletjih pred osamosvojitvijo tudi zato razvijala zlasti v tesni navezi z različnimi označevalci Gorenjske.

Še ena možna interpretacija standardizacije gorenjske ikonografije v slovenski narodnozabavni glasbi (ki pa ne izključuje zgoraj omenjenih) je povezana s posebno vlogo gorá, v prvi vrsti Triglava, v slovenskem nacionalnem imaginariju. O tem je podrobno pisal Boštjan Šaver (2005), ki je pokazal, kako se je slovenska nacionalna identiteta v 19. stoletju v pomembni meri oblikovala ravno skozi procese realnega (boj za planinske kočee) in simbolnega (opredelitev slovenstva z različnimi gorskimi označevalci) prisvajanja slovenskih gorá, zaradi česar je slovenska nacionalna mitologija vse do danes ostala prežeta z gorsko simboliko. Med bolj znanimi izrazi posebnega statusa slovenskih gorá v slovenskem nacionalnem imaginariju je dejstvo, da sta bila oba slovenska celovečerna igrana filma, ki sta bila posneta pred drugo svetovno vojno (*V kraljestvu Zlatoroga* (Janko Ravninar, 1931) in *Triglavske Strmine* (Ferdo Delak, 1932)), postavljena ravno v to okolje, in to na način, ki gore – in Gorenjsko – izrazito mitologizira. Tudi s tega zornega kota lahko torej vidimo, da raba gorenjske ikonografije v slovenski narodnozabavni glasbi ni naključna: ker Gorenjska na številnih ravneh označuje slovenskost kot celoto, prevzemanje gorenjskih označevalcev na-



rodnozabavnim glasbenikom, tudi ko ne prihajajo iz Gorenjske, omogoča, da se predstavljajo kot nosilci slovenske tradicije.

Je pa treba v povezavi z vprašanjem uprizarjanja tradicije pri slovenski narodnozabavni glasbi poudariti še pomembno podrobnost, da slovenska narodnozabavna glasba kljub temu, da črpa iz tradicije in da v Sloveniji danes to tradicijo tudi predstavlja, v resnici ni tradicionalna glasba. To bi sicer iz do zdaj povedanega že moralo biti jasno, vendar ne bo nič narobe, če to poudarimo še enkrat. Razlogi za to trditev so trije. Prvi je povsem načelen in se nanaša na dejstvo, da je ta glasbena zvrst nastala že globoko v modernem obdobju (petdeseta leta 20. stoletja), tako da lahko v praksi pomeni zgolj že omenjeno uprizarjanje tradicije in ne tradicije same. Drugi razlog je povezan s prav tako že omenjeno podrobnostjo, da je Slavko Avsenik s svojimi inovacijami slovensko oziroma, natančneje, gorenjsko ljudsko glasbo posodobil, tako da narodnozabavne glasbe tudi v tem pogledu ne moremo razumeti drugače kot zgolj neke vrste interpretacijo tradicije. In končno, tretjič, slovenska narodnozabavna glasba je nastala v tesni povezavi z izrazito modernimi (in ne tradicionalnimi) oblikami glasbene produkcije in distribucije (Avsenikovi nastopi na Radiu Ljubljana, snemanje plošč v sodobnih studiih, predvajanje posnete glasbe na radiu, mednarodne turneje, nastopi na velikih odrih z električnim ojačanjem inštrumentov ipd.). Na te povezave je opozoril tudi Rajko Muršič (1999: 228–229), ki je na osnovi povedanega in primerjave glasbenega življenja v vasi Trate in mestu Maribor postavil pod vprašaj uveljavljeno predstavo, da je narodnozabavna glasba pretežno podeželski žanr (Muršič, 1999: 229–230). To opozorilo ni povsem neutemeljeno, toda če na ta žanr pogledamo dovolj široko ter v enačbo pritegnemo še njegovo pretežno rustikalno estetiko in pretežno ruralno občinstvo, tako daleč verjetno vendarle ne moremo iti.<sup>12</sup> Ne glede na to pa moramo biti pri obravnavanih relacijah natančni in se zavedati, da slovenska narodnozabavna glasba kljub temu, da se sklicuje na slovensko tradicijo in da navsezadnje iz nje veliko črpa, ni slovenska tradicionalna oziroma ljudska glasba: gre za sodoben žanr, ki tradicijo zgolj uprizarja, o čemer priča ena od njegovih osrednjih značilnosti, in sicer idealiziranje te tradicije. Hočemo reči: življenje v preteklosti oziroma na vasi ni bilo (in še vedno ni) neokrjnena romantika, kar lahko vidimo tudi v podrobnosti, da so prave slovenske ljudske skladbe pogosto otožne. Ker slovenska narodnozabavna glasba ta

---

12 Še posebej, ker je treba pri omenjeni primerjavi Trat in Maribora upoštevati posredujoč dejavnik (spremenljivko) opazne odsotnosti urbane kulture v Mariboru. Razlog za to posebnost je zgodovinski: Maribor je bil do konca prve svetovne vojne pretežno nemško mesto (po popisu iz leta 1900 je 82,3 % mariborskih gospodinjstev govorilo nemško, 17,3 % pa slovensko), po izselitvi oziroma izgonu Nemcev po obeh svetovnih vojnah pa se je v njem naselilo slovensko prebivalstvo pretežno s podeželja.

vidik pretežno spregleduje in preteklost oziroma podeželje idealizira, ni tradicionalna glasba, ampak značilno nostalgichen obrat k tradiciji v obdobju socialistične (in kasneje postsocialistične) modernizacije, ko je ta tradicija v resnici začela izginjati. Slovensko narodnozabavno glasbo bi lahko v tem smislu morda še najustrezneje razumeli kot nostalgično, in to ne le v tistem očitnem pomenu tega pojma, tj. kot hrepenečega oziranja v preteklost, temveč v drugem pomenu, ko nostalgija pomeni tudi olepševanje preteklosti (za natančnejšo analizo različnih vidikov nostalgije glej Velikonja, 2008: 24–27; v povezavi z vprašanjem olepševanja preteklosti je sicer morda še najnazornejša definicija Herba Caena, ki je nostalgijo opredelil s preprosto formulo: »spomin minus bolečina« (Caen v Velikonja, 2008: 25)).

## Sodobna slovenska narodnozabavna glasba

Do prvih večjih sprememb je začelo prihajati v prvih letih po osamosvojitvi Slovenije. Tu so še posebej pomembno vlogo odigrale številne zasebne televizijske in radijske postaje, ki so se začele pojavljati v pogojih porajajočega se prostega trga. Če je namreč vladajoča kulturna politika v obdobju socializma narodnozabavno glasbo v skladu s svojimi razsvetlenskimi ambicijami na radiu in televiziji držala vsaj nekoliko ob strani,<sup>13</sup> so se novonastale zasebne radijske in televizijske postaje v devetdesetih letih 20. stoletja v boju za občinstvo začele obračati tudi ali celo predvsem k tej glasbeni zvrsti. Njihova predpostavka je očitno bila, da za narodnozabavno glasbo v Sloveniji kljub njenemu razmeroma nizkemu kulturnemu statusu vlada veliko zanimanje. Praksa je pokazala, da takšno razmišljanje ni bilo napačno, pri čemer pa ne smemo spregledati, da so omenjene zasebne radijske in televizijske postaje tovrstno zanimanje vsaj do določene mere šele proizvedle: najprej z bogato ponudbo narodnozabavnih skladb, potem pa tudi s tem, da so glasbenikom prvič v zgodovini te glasbene zvrsti ponudile dostopno platformo za naslavljanje razmeroma širokega kroga potencialnih poslušalcev. To je še posebej pomembno, saj je v takšnih okoliščinah igranje narodnozabavne glasbe postalo komercialno obetaven posel, kar je med drugim prispevalo k nastanku cele vrste novih skupin in ansamblov. Od radijskih postaj te vrste je brez dvoma najpomembnejši *Radio Veseljak*, ki je začel

<sup>13</sup> O tem med drugim priča podrobnost, da je bila ta zvrst glasbe od treh nacionalnih radijskih postaj prisotna zgolj na eni (RTV Ljubljana 1), pa še to vsaj do določene mere na pobudo poslušalcev (najbolj znamenito v oddaji *Naši poslušalci čestitajo in pozdravljajo*, ki je bila na sporedu v času nedeljskega kosila in v kateri so poslušalci s svojimi glasbenimi čestitkami v celoti krojili glasbeni program).

oddajati leta 1996. Med televizijskimi postajami lahko omenimo specializirane glasbene kanale *TV Golica*, *TV Petelin* in *TV Veseljak*, pri čemer ni nepomembno, da so narodnozabavno glasbo začele v svoj program umeščati tudi številne lokalne televizijske postaje (*RTS Maribor*, *TV Celje*, *VTV* in druge).

Leta 2007 se je k narodnozabavni glasbi obrnila tudi slovenska nacionalna televizija. Ne želimo trditi, da ta glasbena zvrst pred tem na TV Slovenija sploh ni bila prisotna. Za začetek velja poudariti, da je nacionalka prve oddaje z narodnozabavno glasbo pripravljala že med letoma 1966 in 1969. Šlo je za oddajo *Po domače*, ki se je po letu 1969 preimenovala v *Po domače z ansamblom ...* (pri čemer se je ime ansambla v naslovu spreminjalo glede na nastopajočo skupino).<sup>14</sup> Ti dve oddaji sta bili na sporedu ob nedeljah okoli poldneva, se pravi ravno v času tradicionalnega slovenskega nedeljskega kosila z govejo juho. Leta 1978 je sledila oddaja *Domači ansambli*. Na sporedu je bila ob sobotah in kasneje nedeljah popoldne, pripravljali pa so jo vse do leta 1993, ko je TV Slovenija spet zagnala oddajo *Po domače*. Ta je bila na sporedu vsako nedeljsko popoldne, in to vse do marca 2000. Sledila je oddaja *Vsakdanjik in praznik*, ki jo je vodila priljubljena domača glasbenica Natalija Verboten. Na sporedu je bila ob nedeljah zgodaj popoldne, ponavljali pa so jo ob ponedeljkih in petkih. Leta 2005 je namesto nje prišla v produkcijo oddaja *Pri Jožovcu z Natalijo*, ki jo je spet vodila Natalija Verboten. Na sporedu je bila ob nedeljah nekaj čez eno popoldne, oddajali pa so jo kar iz znamenite Avsenikove gostilne *Pr' Jožovc* v Begunjah. Ta produkcija je tekla do januarja 2007.

Ne glede na vztrajno prisotnost oddaj z narodnozabavno glasbo na TV Slovenija<sup>15</sup> moramo poudariti, da je šlo zlasti za razmeroma neatraktivne termine (v prvi vrsti zgodnje nedeljske popoldneve), kar je pomenilo, da ta glasbena zvrst na nacionalni televiziji ni bila privilegirana. Resnično pomemben premik se je zgodil šele marca 2007, ko je nacionalna televizija svojo novo oddajo z narodnozabavno glasbo, *Na zdravje!*, umestila v najprestižnejši (*prime time*) gledalski termin: petek zvečer<sup>16</sup> na TV Slovenija 1 (s ponovitvijo v nedeljo ob eni uri popoldne). Ta premik je imel v praksi pomembne simbolne (in realne) posledice: če je umeščanje narodnozabavne glasbe v različne dnevne termine pomenilo, da TV Slovenija slovensko narodnozabavno glasbo razume kot zgolj eno od različnih glasbenih zvrsti, ki zanimajo poslušalce, jo je njena umestitev v nacionalni televizijski *prime time* postavila za nič manj kot splošni slovenski glasbeni in kulturni standard. Po-

14 Za podatke o oddajah se zahvaljujemo Janu Skrušnyju, arhivarju na RTV Slovenija.

15 Poleg naštetih lahko vsaj na hitro omenimo še nekaj manjših, ki so bile na sporedu različna krajša obdobja: *Videomeh* (med letoma 1988 in 1993), *Venček narodnozabavnih* (od maja do avgusta 2001) in *10 domačih* (od junija 2015 do decembra 2018).

16 Ob pol devetih.

vedno je tudi, da je bila oddaja *Na zdravje!* dolga leta med najuspešnejšimi produkcijami RTV Slovenija in da je bil prenos pričakovanja novega leta na nacionalni televiziji večkrat organiziran kar v njenem okviru (glej Uredništvo RTV, 2013). Leta 2012 je RTV Slovenija oddajo *Na zdravje!* ukinila in kmalu zatem začela namesto nje v istem terminu predvajati oddajo *Slovenski pozdrav* – z bolj ali manj identičnim poudarkom na narodnozabavni glasbi.

Pri razpravi o teh premikih moramo upoštevati tudi politične kontekste. Gre za pomembno podrobnost, da je narodnozabavna glasba v slovenski nacionalni televizijski *prime time* prišla šele v obdobju vlade Janeza Janše oziroma kmalu zatem, ko je nov direktor RTV Slovenija postal njen podpornik Jože Možina. Ali je tu šlo za politično oportuno dobrikanje bolj tradicionalistično usmerjenemu delu slovenske populacije, ki je stabilna volilna baza Janševe stranke SDS, težko sodimo, je pa ne glede na morebitne motive dejstvo, da se je nacionalna televizija v tistem času z umestitvijo narodnozabavne glasbe v *prime time* in s hkratnim odrivanjem drugih glasbenih zvrsti, v prvi vrsti tistih bolj urbanih,<sup>17</sup> kulturno precej tradicionalizirala.

Ne glede na povečano prisotnost slovenske narodnozabavne glasbe v različnih medijih vse od slovenske osamosvojitve naprej do izrazitejših slogovnih premikov v tem glasbenem žanru vsaj nekaj časa še ni prišlo. Izjema je bila zgolj povečana pozornost, ki so jo začeli glasbeniki zaradi večjega pomena videospotov in televizijskih predvajanj posvečati videzu. V devetdesetih letih 20. stoletja se je tako močno povečalo število narodnozabavnih zasedb (sploh tistih mlajših), ki so nastopale v bolj sproščenih – če že ne izrazito *seksi* – različicah narodnih noš oziroma glasbenih uniform. Glasba nekaterih skupin se je začela približevati različnim značilnostim mainstreama popa, kar je brez dvoma eden od dejavnikov, ki so prispevali k postopni ponovni popularizaciji slovenske narodnozabavne glasbe tudi med tistimi deli občinstva, ki so se pred tem od tega žanra izrazito distancirali (na primer med mladimi, glej Stanković, 2015: 650). Še ena omemba vredna novost v devetdesetih letih je bil pojav prve narodnozabavne dekleške skupine (*girl group*). Gre za ansambel Vesele Štajerke, ki je nastal leta 1994. V kontekstu povedanega je zgovorno, da so tudi Vesele Štajerke narodne noše, v katerih so nastopale na začetku svoje glasbene kariere, hitro zamenjale s sodobnejšimi oblačili. Njihov prepoznavni znak so zlasti mini krila, se pa na tej ravni držijo vsaj enega narodnozabavnega standarda: uniformiranosti (dekleta so vedno oblečena identično).

Prvo večjo slogovno transformacijo je slovenska narodnozabavna glasba

---

17 Konec leta 2004 je RTV Slovenija ukinila oddajo *Videospotnice*, konec leta 2006 *Sobotno noč* in konec leta 2007 še oddajo *Brane Rončel izza odra* (ta oddaja je bila posvečena jazz glasbi). Leta 2018 je ukinila še *Aritmijo*, oddajo, ki je predstavljala sodobno alternativno glasbo.

doživela šele nekoliko kasneje, sredi prvega desetletja 21. stoletja, ko se je pojavil slovenski *turbofolk*. Ključni predstavniki tega žanra so bili Atomik Harmonik, ki so slovensko narodnozabavno glasbo pod očitnim vplivom srbskega turbofolka povezali z nekaterimi značilnostmi *EDM-a*<sup>18</sup> (v prvi vrsti je tu šlo za uporabo ritem mašin in poudarjenega *four on the floor* ritma (*dance beata*)). Prvi večji uspeh so Atomik Harmonik zabeležili na festivalu Melodije morja in sonca leta 2004, na katerem je njihova skladba *Brizgalna brizga* zasedla prvo mesto. Priljubljenim Atomik Harmonik so kmalu sledile še druge podobne in prav tako uspešne zasedbe (med najpomembnejšimi sta bili Turbo Angels in Skater). Glede na veliko odmevnost domačih turbofolk skupin lahko zaključimo, da je ta žanr slovensko narodnozabavno glasbo v veliki meri revitaliziral oziroma poskrbel, da se je začela vsaj do določene mere uveljavljati tudi med deli prej do tega žanra zelo zadržane urbane populacije.

Tu je sicer treba nemudoma poudariti, da Atomik Harmonik strogo gledano niso bili prvi »turbofolkerji«. Pomemben predhodnik tega žanra je bila namreč skupina *Agropop*, ki je že v osemdesetih letih z ironičnim povezovanjem pop glasbe in slovenske nacionalistične mitologije doživela izjemen uspeh (zdi se, da so poslušalci ironično komponento spregledali in Agropop razumeli kot resno pop skupino, ki gradi na posebnostih slovenske kulture). Po odličnih odzivih se je Agropop še bolj usmeril v smer »domovinskega popa«, kot so to zvrst glasbe poimenovali nekateri kritiki. Njihovo skladbo iz leta 1987 *Samo milijon nas je* je mogoče razumeti celo kot neuradni *soundtrack* slovenskega nacionalizma osemdesetih let. Med pomembnejšimi predhodniki slovenskega turbofolka je bila tudi pop skupina Čuki, ki je s skladbo *Ferrari polka* že leta 2001 nakazala celo vrsto slogovnih konvencij, ki so kmalu zatem postale standard v novem žanru. Še pred njimi so slogovne konvencije narodnozabavne glasbe s popom zelo uspešno (vsaj v komercialnem smislu) povezali skupina Lačni Franz s skladbo *Naša Lidija je pri vojakih* iz leta 1984, Ansambel Henček s skladbo *Polka, valček, rock & roll* iz leta 1985 in Marjan Smode s skladbo *Jožica, kje si bla* iz leta 1986.<sup>19</sup>

Med razlogi za izjemen – pa čeprav razmeroma kratkotrajen – uspeh slovenskega turbofolka je bila tudi podrobnost, da predstavniki te glasbene struje narodnozabavnega standarda niso posodobili zgolj v glasbenem smislu. Osvežili so namreč tudi vsebinske okvire: če se je slovenska narodnozabavna glasba vrtela zlasti okoli izražanja ljubezni do domače pokrajine

18 Electronic dance music.

19 *Jožica, kje si bla* je izšla na Smodetovem istoimenskem albumu. O uspešnosti albuma pove vse dejstvo, da je bil prodan v 127.000 izvodih, kar je bil takrat slovenski absolutni rekord. Pri tem je zanimivo, da je bila skladba tako uspešna kljub temu, da je na RTV Ljubljana niso hoteli vrteti (zaradi domnevno vulgarnega besedila) (glej *Jožica, kje si bla*, geslo na Wikipediji; Ir. K., 2018).

(oziroma domovine), matere, sladkega vinca in prikupnega dekleta (ali fanta), se je turbofolk osredotočil zgolj na slednje, pri čemer ni nepomembno, da so v tem novem glasbenem slogu abstraktno ljubezensko hrepenje, ki je bilo značilno za narodnozabavno glasbo, zamenjali razmeroma eksplicitni erotični motivi (da se tovrstna posodobitev od narodnozabavnega standarda ni oddaljila preveč, je zagotavljala zlasti ikonografija, saj je bil v turbofolku erotični spektakel artikuliran skoraj izključno v povezavi z dominantnimi slovenskimi označevalci rustikalne idile (seniki, gasilci, travniki, vaške gostilne, kisko mleko ipd.)). Glede na to, da so bili v narodnozabavni glasbi predmet ljubezenskega hrepenja poleg dekleta (ali fanta) tudi – če že ne predvsem – domovina, domačija, mati in pijača,<sup>20</sup> bi bilo vključevanje bolj eksplicitno erotičnih motivov, ki je bilo značilno za slovenski turbofolk, mogoče razumeti celo kot pomemben korak v smeri depatologizacije libidinalne organizacije slovenskih kulturnih vzorcev (da lirski subjekt namesto po predstavniku nasprotnega spola hrepeni po domačiji, materi ali pijači, verjetno ni povsem v redu). Vendar pa ta vsaj potencialno progresiven element ni bil realiziran, saj so izvajalci erotične vsebine zasnovali na način kar najbolj predvidljive reprodukcije patriarhalnih konstruktov in seksističnih klišejev. Konkretno gre tu za podrobnost, da je bila v slovenskem turbofolku erotizirana zgolj ženska, pri čemer je njena erotizacija v praksi pomenila navadno objektivizacijo (glej Stanković, 2007).

Po nekaj letih je slovenski turbofolk izzvenel. Med razlogi za to je bila verjetno tudi odsotnost kontinuitete velikih hitov, o čemer priča dejstvo, da ne Atomik Harmonik ne katera koli druga slovenska turbofolk skupina niso zmogli napisati skladbe, ki bi se po priljubljenosti vsaj od daleč približala že omenjeni uspešnici *Brizgalna brizga*. Kljub temu pa to izzvenevanje ni pomenilo enoznačnega vračanja slovenske narodnozabavne glasbene kulture v objem starejših slogovnih konvencij. Nekaj sodobnejših elementov je ostalo (med najizrazitejšimi so posodobljene oblačilne konvencije: od turbofolka naprej so med slovenskimi narodnozabavnimi glasbeniki običajne tudi kavbojke, superge, sončna očala, bele srajce, seksi kratka krila ipd.), predvsem pa se je glasba številnih, v prvi vrsti mlajših ansamblov začela

20 Ker o tem še ni potekala nobena sistematična razprava, lahko o motiviki slovenske narodnozabavne glasbe govorimo zgolj po občutku. Toda že hiter pogled na različne zbirke najbolj priljubljenih skladb žanra, ki so verjetno indikativne za to glasbeno zvrst nasploh, nam pokaže, da med skladbami v resnici prevladujejo zlasti omenjeni motivi. Na priljubljeni zgoščenki *Zlati izbor slovenske narodnozabavne glasbe – Različni izvajalci* (Založba Nika, 2014) je tako od 24 skladb 9 skladb posvečenih ljubezni, 2 Sloveniji, 5 domačiji oziroma domačim krajem, 2 staršem, 3 pijači oziroma pijačevanju, ena pa govori o sreči nasploh. Iz povedanega je poleg širine motivov mogoče razbrati tudi razmeroma visoko pogostost ljubezenske tematike, pri čemer pa moramo opozoriti na za nas pomembno podrobnost, da se okoli tega motiva vrtijo zlasti sodobnejše skladbe, medtem ko so v narodnozabavni »klasiki« bolj izraziti ostali omenjeni motivi.

še odločneje spogledovati z različnimi prvinami sodobnega popa. Ključen predstavnik te nove struje je že razmeroma dolgo skupina Modrijani, ki se na različne elemente popa sklicuje tako na glasbeni kot tudi ikonografski ravni. Pomembna prelomnica pri kombiniranju narodnozabavnih standardov z bolj sodobnimi popularnoglasbenimi trendi je bil nastop Ansambla Roka Žlindre in skupine Kalamari na tekmovanju za pesem Evrovizije leta 2010. Tu so namreč glasbeniki slovensko narodnozabavno glasbo povezali z rockom, čeprav se zdi, da pri tem niso bili pretirano uspešni (o tem pričata tako razmeroma slaba uvrstitev skladbe na tekmovanju<sup>21</sup> kot tudi dejstvo, da Roku Žlindri in njegovim v tej smeri ni sledila nobena pomembnejša skupina). Nekateri avtorji v tej povezavi opozarjajo, da je ena od posledic prevzemanja elementov Zahodnega popa (in včasih rocka) izginevanje tradicionalnega slovenskega melosa iz narodnozabavne glasbe. Za slovensko ljudsko glasbo, iz katere sta izhajala tudi Slavko in Vilko Avsenik, je bila namreč značilna poudarjeno durovska melodika z velikimi skoki med toni (na primer iz prime na seksto ipd.). To je bila izrazita posebnost slovenske oziroma, natančneje, gorenjske ali celo alpske glasbene kulture, danes pa so pod vplivom popa prevladale preprostejše, bolj linearne in navsezadnje pevsko manj zahtevne melodije z ostrimi ritmi (intervju Ožbalt).

Pregled zgodovine oziroma razvoja slovenske narodnozabavne glasbe kaže, da gre za glasbeni žanr, ki kljub temu, da v slovenskem okolju predstavlja enega najpomembnejših označevalcev tradicije, sploh ni tako zelo tradicionalen. Nastal je kot srečanje zelo partikularnega (gorenjskega) tradicionalnega glasbenega in kulturnega idioma s sodobno popularno glasbo (najprej v obliki jazza) ter procesi kulturne, ekonomske in družbene modernizacije, predvsem pa se je v desetletjih od nastanka intenzivno spreminjal, in to praviloma v skladu s tipično modernimi (in ne tradicionalnimi) tržnimi zakonitostmi. V zadnjem desetletju ali dveh opažamo izrazito približevanje glasbenim in vsebinskim prvinam sodobnega angloameriškega popa. Ta proces ni neobičajen, kljub temu pa je mogoče pričakovati, da bo iz njega izšla cela vrsta novih hibridnih glasbenih oblik, ki bodo še vsaj nekaj časa močno zaznamovale slovensko kulturno krajino.

## Literatura in drugi viri

*Accordion History*, geslo na Wikipediji Dostopno na: <https://en.wikipedia.org/wiki/Accordion#History> (31. maj 2021).

<sup>21</sup> Ansambel Žlindra & Kalamari je nastopil v 2. polfinalu. Tu je s skladbo *Narodnozabavni rock* zasedel predzadnje mesto in se ni uvrstil v finale.

- Ansambel bratov Avsenik*, geslo na Wikipediji. Dostopno na: [https://sl.wikipedia.org/wiki/Ansambel\\_bratov\\_Avsenik](https://sl.wikipedia.org/wiki/Ansambel_bratov_Avsenik) (31. maj 2021).
- Bibič, Bratko (2014): *Harmonika za butalce*. Ljubljana: Beletrina.
- Galič, Jože (2012): Narodnozabavna glasba – je res »goveja«? *Slovenski glasbenoinformacijski center (SIGIC)*, 9. marec. Dostopno na: <http://www.sigic.si/narodnozabavna-glasba-je-res-goveja.html> (31. maj 2021).
- Godec*, geslo na Wikipediji. Dostopno na: <https://sl.wikipedia.org/wiki/Godec> (31. maj 2021).
- Ir. K. (2018): Marijan Smode: Moral bi se ločiti že prej. *Ž24.SI*, 10. avgust. Dostopno na: <https://www.zurnal24.si/magazin/vip/marijan-smode-moral-bi-se-lociti-ze-prej-314103> (31. maj 2021).
- Jercog, Aleks (2017): *Slavko Avsenik: Življenje za glasbo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jožica, kje si bla*, geslo na Wikipediji. Dostopno na: [https://sl.wikipedia.org/wiki/Jo%C5%BEica,\\_kje\\_si\\_bla](https://sl.wikipedia.org/wiki/Jo%C5%BEica,_kje_si_bla) (31. maj 2021).
- Luthar, Breda (2012): Popularna kultura in razredne distinkcije v Sloveniji: Simbolne meje v egalitarni družbi. *Družboslovne razprave XXVIII(71)*: 13–37.
- Muršič, Rajko (1999): The Rock Scene in the Village of Trate and the Ethnopop Show "Marjanca" in the Town of Maribor: On the Complexity of Musical Identifications. V *Urban Symbolism and Rites: Proceedings of the International Symposium Organised by the IUAES Commission on Urban Anthropology*, B. Jezernik (ur.), 221–232. Ljubljana: FF, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
- Na Golici*, geslo na Wikipediji. Dostopno na: [https://sl.wikipedia.org/wiki/Na\\_Golici](https://sl.wikipedia.org/wiki/Na_Golici) (31. maj 2021).
- Negus, Keith (2009): *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge in Oxford: Polity Press in Blackwell Publishing Ltd.
- Ožbalt, Andrej, učitelj klavirja in korepetitor na Waldorfski šoli v Ljubljani. Intervju 14. januarja 2020 opravil Peter Stanković.
- Rauch, Tomaž (2016): Slovenska ljudska glasba: takšna in drugačna. *Center za slovenščino kot drugi in tuji jezik, FF UL*. Dostopno na: [https://centerslo.si/wp-content/uploads/2016/06/52\\_Rauch.pdf](https://centerslo.si/wp-content/uploads/2016/06/52_Rauch.pdf) (31. maj 2021).
- Shuker, Roy (1997): *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- Sivec, Ivan (1999): *Brata Avsenik. Evropski glasbeni fenomen iz Begunj na Gorenjskem*. Mengeš: ICO.
- Stanković, Peter (2004): Sport, Nationalism and the Shifting Meanings of Soccer in Slovenia. *European Journal of Cultural Studies* 7(2) 237–253.



- Stankovič, Peter (2007): Pašniki, seniki, domačije, kozolci: Nova narodnozabavna glasba je odkrila seksualnost. Je to dobro ali slabo? *Dnevnikov objektiv*, 7. julij, str. 25.
- Stankovič, Peter (2014): When Alternative Ends Up as Mainstream: Slovene Popular Music as Cultural Heritage. *International Journal of Heritage Studies* 20(3): 297–315.
- Stankovič, Peter (2015): Rustic Obsessions: The Role of Slovenian Folk Pop in the Slovenian National Imaginary. *International Journal of Cultural Studies* 18(6): 645–660.
- Šaver, Boštjan (2005): *Nazaj v planinski raj. Alpska kultura slovenstva in mitologija Triglava*. Ljubljana: FDV.
- Uredništvo RTV (2013): Na zdravje! se poslavlja. *MMC RTV*, 17. maj. Dostopno na: <https://www.rtv slo.si/sporocila-za-javnost/na-zdravje-se-poslavlja/308924> (31. maj 2021).
- Velikonja, Mitja (2008): *Titostalgija: Študija nostalgije po Josipu Brozu*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Vilko Ovsenik*, geslo na Wikipediji. Dostopno na: [https://sl.wikipedia.org/wiki/Vilko\\_Ovsenik](https://sl.wikipedia.org/wiki/Vilko_Ovsenik) (31. maj 2021).
- Zorman, Anže (2013): Rojstvo narodnozabavne glasbe iz duha bratov Avsenik, radijska oddaja. *Glasbeno drobovje na Radiu Študent*, 25. december. Dostopno na: [https://radiostudent.si/glasba/glasbeno-drobovje/rojstvo-narodnozabavne-glasbe-iz-duha-bratov-avszenik?fbclid=IwAR2B8MZBSdUPt\\_UFrNOzNHPxsP\\_JSfjyOyMF7X7oktN08B2ehW4V7IYd8Wo](https://radiostudent.si/glasba/glasbeno-drobovje/rojstvo-narodnozabavne-glasbe-iz-duha-bratov-avszenik?fbclid=IwAR2B8MZBSdUPt_UFrNOzNHPxsP_JSfjyOyMF7X7oktN08B2ehW4V7IYd8Wo) (31. maj 2021).