Padci in vzponi

Primož Kuret
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Po kataklizmi, ki jo je povzročila prva svetovna vojna, je nastala v Evropi tudi v umetnostih nova situacija. Bilanca je bila strahovita: 13 milijonov mrtvih, 11 milijonov invalidov, 50 milijonov vojakov, 6 milijard izstrelkov, 30 milijard kubičnih metrov plina.¹ Vojna je bila velika zareza, kontinuiteta je bila pretrgana. Danes govorimo, da je bil čas pred letom 1914 čas velikih utopij, za njim pa čas njihovega zdravljenja. Veliki imperiji so razpadli, med njimi ni obstajala več Avstro-Ogrska, katere del smo bili tudi Slovenci. Nastale so nove države, med njimi tudi država Slovencev, Hrvatov in Srbov, pozneje Jugoslavija, kjer je zavládalo novo navdušenje, vendar se je le-ta kmalu izkazala kot utopija, ki v političnem življenju ni imela realne podlage. Zanašanje na Ameriko in na načelo predsednika Wilsona o etničnih mejah za Slovence ni veljalo. Med kupčkanjem velesil smo izgubili tretjino Slovenije in Rapalska pogodba je leta 1920 dodelila četrtino slovenskega naroda Italiji. Na severni meji je samo odločen poseg generala Rudolfa Maistra rešil Maribor. Po koroškem plebiscitu pa smo leta 1920 izgubili še Koroško. V novi državi razmere niso bile ugodne, razmahnil se je kapitalizem. Nadaljevalo se je izseljevanje, vprašanje beguncev iz po Italiji zasedenih slovenskih ozemelj je ostala nerešeno. Pesnik Srečko Kosovel je leta 1925 zapisal, da je bil to čas najbolj sramotnih kupčij z narodom, zatajenih mnenj, splošne depresije. Ko je bilo vse, kar je dišalo po novem, tako rekoč pregnano iz uradne slovenske kulturne dužbe in sta bili otopelost, brezduš-

1 Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 134.

nost tako rekoč zaščiteni po zakonu za zaščito države, je prišel v slovenske dežele blaženi mrtvaški mir.² Velika gospodarska kriza, ki je sledila, je še stopnjevala občutek brezizhodnosti.

Kljub vsemu temu pa je v novi državi slovenski jezik dobil mesto na vseh šolah do univerze, ni bilo več nemškega političnega pritiska na Štajerskem, dobili smo Prekmurje. Kljub grožnjam po unitarizmu, diktaturi kralja Aleksandra, je ostala živa ideja in želja po rešitvi narodnega vprašanja na Slovenskem. Mora vojnih let je počasi izginjala, začele so nastajati nove spodbude. Evropa pa tudi Slovenci so hoteli nadomestiti zamujeno med vojno.

Glasbeno življenje je bilo razgibano, pojavili so se novi mediji, nove glasbene prireditve (SIMC), novo vrenje pa kažejo zlasti gibanja med dunajsko šolo Arnolda Schönberga in neoklasicizmom Igorja Stravinskega. Nase so opozorili Francozi z Milhaudom in Honeggerjem. Na umetnost so vplivali novi izumi tehnike, čezoceanski poleti, boksarski dvoboji, upori delavcev, hotelske avle in tovarne. Črnski jazzovski glasbeniki so prinesli v Evropo nove ritme. Leto 1928 je še posebej zanimivo, saj je prineslo Schönbergove *Variacije op. 31*, Brechtovo in Weillovo *Opero za tri groše*, Ravelov *Bolero*, balet Stravinskega *Apollon Musagette*, Honeggerjev *Rugby*, Gershwinovega *Amerikanca v Parizu*.

Na Slovenskem je odmevala leta 1929 premiera Kogojeve opere *Črne maske* po libretu Leonida Andrejeva. V tem času je nastala Osterčeva opera *Krog s kredo* (po Klabundu) pa tudi njegove enodejanke *Iz komične opere* in nekaj kasneje še druge. Slovenska umetnost je postala očitno zanimiva tudi za tuje kulture. Tako je berlinska revija *Der Sturm* v posebni številki izdala članke o »mladi slovenski umetnosti«.³ V njej je med drugim tudi prispevek Marija Kogoja z naslovom *Ueber die neue Musik*, kjer med drugim zapiše,

»die neue Kunst wird im Namen ihrer apostolischen Sendung die Diktatur des Geistes übernehmen, die Menschen aufrütteln und sie neu leben lehren. Stark leben, weise leben über die Zeit leben«.

Kogoj je bil v dvajsetih letih najprodornejša glasbena osebnost na Slovenskem in edini enakovredni protigralec vodilnim možem Glasbene matice, tako s svojim glasbenim opusom kot s svojimi članki o glasbi. Tako se je priključil tudi skupini okrog revije *Trije labodi*. Kajti predvsem literaturna tistega časa je pod vplivi futurizma in nedavne preteklosti iskala nova

2 Lino Legiša, *Zgodovina slovenskega slovstva* VI, 158.

3 *Der Sturm* 19(10) (januar 1929, Berlin).

pota. Bila je polna vojnih podob v poeziji Antona Podbevška, Vladimirja Premruja in Franceta Oniča. Pri Premruju vdrejo v pesem tulež parnikov, letalni stroji, telo padajočega letalca, vizijski prizori o titanih, ki vtiskajo v prsi brušena bodala, da kaplje škropijo po drevju in podobno.⁴ Pri pesniku Srečku Kosovelu se je povojna Evropa spremenila v ekstazo smrti, vse se pogreza v morje rdeče krvi. Vendar Kosovel protestira zoper smrt, je ne mistificira, in se proti njej bojuje. Futurizem je bil kljub hrupnemu nastopu bolj ali manj epizoden pojav v slovenski umetnosti, predvsem v poeziji. V glasbi skoraj neopazen. Zato pa je o novih pojavih v glasbi zavzeto spregovoril v svojih člankih Stanko Vurnik in se zanje zavzel. Skrbno je spremljal tudi vse, kar je novega nastalo doma, in se zavzemal za bolj polno in bogato glasbeno življenje doma: za stalno filharmonijo, za muzikološko stolicu na univerzi, bogatejše koncertno življenje in spremljanje vsega, kar se je novega dogajalo po svetu. Ostro in sarkastično je zapisal:

»Kakšne duhovne probleme rešuje Evropa/,/ nas še nikoli ni brigalo; kadar so bili že rešeni, smo rezultat sprejeli in dobili moderno pet let potem, ko je isto Evropa že vrgla ad acta. S takšno moderno ne moremo več na mednarodno poprišče, zakaj svet hoče od nas kaj novega, česar še sam ni videl, prežvečil in odvgel. Žal, vedno smo tako za Evropo neaktualni in nam je to v vsestransko škodo ... O že poznam vse ugovore! Kaj nas briga Evropa, mi smo Slovenci in nacionalisti in sovražimo import! Kaj nam Stravinski, on je vendar Rus! Pa zraven nemara še jud, in Schönberg – hvala lepa! Nam Slovencem vse to ne pristoja. Smo močne osebnosti in nočemo naprej, tičimo v svoji lupini in beremo časopise o vsem tem in se temu smejemo. Bistvo tega nacionalizma v muzikantstvu pri nas je čisto zgolj lenoba in komodnost, veliko pa je zraven nesodobne vzgoje in omejenosti. Mi moramo pomagati novi kolektivni kulturi na noge, nikakor s kopiranjem Rusov in judov, nego z novo duhovno orientacijo, izpovedano v slovenskem jeziku in z našimi močmi!«⁵

Obenem je Vurnik skrbno zasledoval vse, kar se je dogajalo v glasbi po svetu in doma. Tako je prvi kritično ocenil in podrobno analiziral Kogojeve Črne maske in ga uvrstil med Schrekerja in Berga. Ocenil je Osterca in Bravničarja, pri čemer je Osterca uvrstil v naprednejšo smer čiste glasbe,

4 Pot skozi noč: Izbor iz slovenske futuristične in ekspresionistične lirike, ur. Franc Zadravec, 116.

5 Stanko Vurnik, Slovensko glasbeno življenje v l. 1928, 62.

»kateri sledi v najnovejšem času novi realizem, odrešenje od more evropskega materialističnega viška v začetku našega stoletja«. ⁶

Slovenska operna produkcija je v tem času ponovno oživila in Vurniku je šlo za hitrejši in kvalitetnejši razvoj ter rast slovenske glasbe, za njeno aktualnost in odmevnost na sodobne duhovne in umetniške probleme. Ko je ob koncu dvajsetih let začela izhajati glasbena revija *Nova muzika* – urednik je bil Emil Adamič – se je v njej že v prvi številki oglasil Slavko Osterc, ki je udarno napovedal novo obdobje slovenske glasbe in se s tem pridružil Stanku Vurniku, ki pa je žal že kmalu nato umrl (1932). V tem času pa je Osterc že utrdil svoje mesto v slovenski glasbi. Še vedno je pomembno posegal v slovensko glasbo Anton Lajovic, ki je v tem času zastopal zlasti avtonomnost slovenske kulture nasproti jugoslovanskemu unitarizmu in sploh pogosto posegal v aktualno politično dogajanje. Lajovic je ob tem dogajanju čedalje manj komponiral. Zato pa se je začela uveljavljati nova skupina skladateljev. Prevladujoči osebnosti sta bila Lucijan Marija Škerjanc in Slavko Osterc, dva nasprotna pola v glasbi. Zlasti Osterc je po vrnitvi iz Prage, kjer je študiral in spoznal Hábo, postal znanilec in zagovornik njegovih idej v Jugoslaviji. Ob njiju so se uveljavili Matija Bravničar, Blaž Arnič, Danilo Švara, Vilko Ukmar, Srečko Koporc, Karol Pahor, Marjan Kozina in drugi. Med seboj različni. Nekateri so se šolali v tujini (npr. Švara v Frankfurtu pri Seklesu, Arnič na Dunaju, Varšavi in Parizu, Ukmar na Dunaju, Koporc in Kozina na Dunaju in v Pragi, Osterc v Pragi, Škerjanc v Pragi, na Dunaju, Baslu in v Parizu). Vsem pa je bila skupna skrb za slovensko glasbo, kljub težavam, ki jih je povzročila huda gospodarska kriza v začetku tridesetih let. Skupino danes imenujemo »prva slovenska glasbena avantgarda«, ki se ji je kmalu pridružila naslednja generacija. Izšla je v glavnem iz Osterčeve šole, med njimi so se uveljavili Pavel Šivic, Marijan Lipovšek, Demetrij Žebre, Franc Šturm, Karol Pahor in pozneje še Primož Ramovš, Uroš Krek in Zvonimir Ciglič.

Osterc se je trudil, da ostane v stiku z razvojem glasbe v svetu ter da nanjo reagira. Njegova prizadevanja so se kazala predvsem v okviru SIMC (Societe internationale de la musique contemporaine). Družba je organizirala festivale in Osterc je dosegel, da so se pojavljala na njih ne samo njegova dela, ampak tudi dela drugih jugoslovanskih skladateljev. Leta 1932 je celo prevzel vodstvo jugoslovanske sekcije SIMC in 1936 postal član mednarodne žirije za pariški festival. Obenem je skrbel tudi za izvedbe doma. Tako je njegova sodelovanje s SIMC koristilo ne le njegovi lastni mednarodni uveljavitvi, ampak tudi uveljavitvi drugih jugoslovanskih skladateljev

6 Stanko Vurnik, *Nova slovenska opera*, 207, 246, 279.

v tujini. Obenem si je prizadeval za izmenjalne koncerte s češko, avstrijsko in madžarsko sekcijo ter bil v stiku s številnimi pomembnimi tujimi glasbeniki kot so npr., Alois Hába, Alfredo Casella, Luigi Dallapiccola, Arthur Honegger, Pančo Vladigerov, Josef Suk pa tudi s številnimi dirigenti in intrumentalisti. Na ta način je veliko njegovih skladb doživelo prve izvedbe v tujini, kjer so bile v glavnem pozitivno ocenjene. S tem je rasel njegov ugled pa tudi zanimanje zanj in za slovensko glasbo.

Pomembno vlogo je imel v tem času Lucijan Marija Škerjanc, in sicer kot skladatelj, dirigent, pianist, pedagog in glasbeni kritik. Čeprav je konec dvajsetih let še eksperimentiral z modernimi sredstvi, je vendar ostal zvest svoji lirčni naravi, smislu za zvočne barve in oblikovno dognanost. Čeprav je vztrajal na tradiciji, pa ji je dal novo podobo in svoje osebnostne značilnosti. V marsičem se je ločil od Osterca, njuni umetnostni nazori so bili pač različni. S svojim zgledom in velikim znanjem je pomembno vplival na vrsto glasbenih generacij v Jugoslaviji, ki so pri njem študirale.

Trideseta leta pomenijo za slovensko glasbo težnjo po uveljavljanju navzven in doma in njeno željo po preseganju stanja na vseh področjih ustvarjalnosti in poustvarjalnosti. Posebej pa je pomembno, da se je Osterčevimi pobudami začela prvič v večji meri uveljavljati v tujini, da so slovensko glasbo izvajali na tujih koncertnih odrih in da je zavest o slovenski glasbi začela prodirati v svet. Politične razmere so ta polet omejevale, začetek vojne leta 1941 pa je z vsemi svojimi posledicami usodno zarezal v razvoj slovenske glasbe. Nastale so povsem drugačne razmere in prilike, ki so zahtevale povsem drugačen odnos do glasbe in od glasbenikov.

Bibliografija

- Kogoj, Marij. Ueber die neue Musik, *Der Sturm* 19(10) (Sonderheft, januar 1929), Berlin.
- Kuret, Primož. *Umetnik in družba*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1988.
- Legiša, Lino, ur. *Zgodovina slovenskega slovstva VI*. Ljubljana: Slovenska matica, 1969.
- Piascator, Erwin. Das politische Theater (1929). V Jost Hermand, Frank Trommler. *Die Kultur der Weimarer Republik*. München, 1928.
- Vurnik, Stanko. Slovensko glasbeno življenje v l. 1928, *Dom in svet* XXXXII (1929).
- Vurnik, Stanko. Nova slovenska opera, *Dom in svet* XXXXII (1929).
- Zadravec, Franc, ur. Pot skozi noč: Izbor iz slovenske futuristične in ekspresionistične lirike. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1966.