Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnima vojnama

Jernej Weiss

Univerza v Ljubljani / Univerza v Mariboru

Pričujoča znanstvena monografija se posveča raziskavam slogovne in kompozicijsko-tehnične raznolikosti obdobja med obema svetovnima vojnama in vzpostavljanjem kavzalnega odnosa med slogovnimi specifikami posameznih zgodovinskih segmentov in družbenimi spremembami v t. i. »novi« Evropi po prvi svetovni vojni. Le ta je ne le povsem na novo začrtala evropske meje, temveč vplivala tudi na postopno preoblikovanje nacionalnih ideologij ter miselnih okvirov večine tedanjega prebivalstva. Slovenci smo po veliki vojni v novi kulturno-politični realnosti Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev prekinili državljanske vezi z Dunajem ali kot duhovito zapiše eden boljših poznavalcev življenja v Habsburški monarhiji, Igor Grdina, popkovnica s prestolnico ob lepi modri Donavi je bila poslej dokončno prerezana.

Seveda so nekatere slogovne in estetske premene na domala vseh umetniških področjih že več desetletij poprej preroško napovedovale začetek prve velike svetovne morije. Sicer pa je prav 20. stoletje v duhovnozgodovinskem pogledu večinoma prekinjalo z osnovnimi potezami, ki so zaznamovale 19. stoletje, v nekaterih pogledih pa je določene značilnosti še stopnjevalo. To v prvi vrsti velja za poudarjen subjektivizem in željo po inovaciji. Prav zahteva po novem je postala eden izmed osrednjih estetskih postulatov modernizma 20. stoletja. Posledično je za omenjeno obdobje značilen ne samo odklik od tradicionalnih izrazil, ki so v pretežni meri še vedno zaznamovala 19. stoletje, temveč hitro menjavanje oziroma

vpeljevanje številnih novih kompozicijskih tehnik. Odslej si je torej domala vsak ustvarjalec – v kolikor je bil prepričan o takrat zdi se edinem zares pomembnem kazalcu »modernega« o napredku – skušal postavljati lastna kompozicijska pravila.

In vendar bi se lahko istočasno vprašali, ali niso vse novosti, če jih podrobneje opazujemo, večidel stare stvari, katerim posamezniki občasno zgolj nadanejo nova oblačila oziroma jih postavijo v drug kontekst? Kot primer bi, recimo, lahko navedli Schönberga – kot enega največjih novotarjev v prvi polovici 20. stoletja – ki je iskal novo predvsem v predrugачenem kontekstu, prek gledanja na staro z drugega zornega kota, kar med drugim izčrpno izpričuje njegov članek *Brahms the Progressive*.

Za novo glasbo se zdi tako pomembno, denimo za Schönbergovo skladateljsko poetiko osnovno, prevrednotenje vrednot – kar pomeni, da je »konservativni revolucionar« opazoval »pravila« komponiranja iz druge izhodiščne točke in jih pravzaprav izpeljal iz starih postulatov. Kar je bilo resnično novo je torej nastalo zaradi premene odnosov med vertikalo in horizontalo ter zavoljo spremenjenih zahtev strukturiranja obeh temeljnih principov gradnje.

Poraja se torej upravičen dvom v smiselno polarizacijo med »staro« in »novo« glasbo, ki je posebej dobila na veljavi tedaj, ko je Adorno leta 1949 razvil »filozofijo nove glasbe«, slednja pa je kot ideološko-nacionalni konstrukt iz intelektualne zgodovine bolj ali manj nekritično prevzela koncept »razvoja« nasproti »restavraciji«. Če torej v dosedaj prevladujoči historio-grafski tradiciji, ki jo je po Bekkerjevi definiciji Nove glasbe najbolj zaznamovala prav postadornovska miselnost, obstajajo izrazitejša vrednostno pogojene ločnice med »tradicionalno« in »novo« glasbo, bo zdi se glede na najnovejše in vedno soglasnejše poglede različnih teoretikov na dosedanjo interpretacijo zgodovine in filozofije glasbe 20. stoletja, potrebno njene postulate temeljito prevetrili in jih morebiti postaviti na drugačna izhodišča.

Nenazadnje se zdijo novosti vselej odvisne od kontekstov v katerih nastajajo oziroma izbire parametrov s katerimi jih definiramo. Slovenskega skladatelja Slavka Osterca bi tako v širšem evropskem prostoru težko uvrstili med osrednje novotarje prve polovice 20. stoletja, tovrstne vloge pa mu kljub vsemu verjetno ne bi mogli odreči v kontekstu slovenske glasbe. Tako prihaja do svojevrstnega paradoksa, ki ga poraja vprašanje ali je bila denimo v začetku 20. let v očeh Osterčevih slovenskih sodobnikov njegova glasba nova zgolj zato ker si tedaj na Slovenskem nihče drug ni upal zagovarjati ali znal oziroma hotel zapisati disonančnega stavka? Istočasno pa

bi se lahko vprašali ali ne gre pri recepciji medvojne slovenske glasbe, ki jo večkrat primerjamo s težko primerljivimi »vrhovi« sočasne evropske glasbene dediščine, za domala pretiran občutek zaostajanja, posnemanja in dohitevanja, če vemo, da so se naši skladatelji v 20. stoletju šolali po vsej Evropi in pri nekaterih najvplivnejših evropskih avantgardistih?

Razloge za specifično, regionalno obarvano prevzemanje slogovne raznovrstnosti in posameznih kompozicijskih tehnik je v okviru nekaterih najnovejših raziskovalnih izsledkov ARRS projekta *Slogovna in kompozicijsko-tehnična raznolikost slovenske glasbe od leta 1918 do sodobnosti v luči družbenih sprememb* v pričujoči publikaciji skušalo podati nekaj osrednjih slovenskih in tujih muzikologov ter tako nakazati smernice za nadaljnje raziskave slovenske glasbe med obema svetovnima vojnama. Gotovo je to področje, ki je bilo doslej pri nas manj raziskano, tudi zaradi posledic prej omenjene »adornovske« miselnosti na naših tleh. Tako se zdi pomemben del poti raziskovanja specifik obdobja med obema vojnama z vsemi svojimi zanimivimi odtenki še pred nami.