

UDK 78.036(497.12)

Ivan Klemenčič
LjubljanaZGODOVINSKA AVANTGARDA V SLOVENSKI
GLASBI

V razvoju slovenskega naroda in prav tako umetnosti prihaja v razmerju do tega naprednega evropskega toka do posebnih razmer, ki jih pogojuje nacionalno gibanje od srede 19. stoletja. Oblikovanje narodnostne zavesti - takrat primarnega in najvitalnejšega interesa slovenskega naroda - sproži potrebo po identifikaciji narodovega telesa s programom Zedinjene Slovenije ter seveda prizadevanje po pridobitvi ponovne samostojnosti, ideje, ki se je sprva uresničila v smislu kulturne avtonomije znotraj avstroogrške monarhije, po prvi vojni pa v novih obetih razvojnih možnosti, kmalu vtirjenih v okvire jugoslovanskega centralizma in poznejše diktature, z ekonomskim izkoriščanjem ter s srbsko ideologijo zanikovanja in stapljanja jugoslovanskih narodov. Če ugotavljamo na glasbenoumetnostnem področju nekaterih drugih srednjeevropskih narodov po narodnostni prebui kontinuitetno z visoko umetniško ravnijo, pomeni v slovenskih razmerah nacionalno zavestno oblikovanje glasbene kulture cezuro in tako-rekoč delo znova, tako v institucionalnem kot v umetniškousvarjalnem smislu. Slovenska glasba se od srede stoletja le polagoma preoblikuje iz utilitarnih in budniških izhodišč ter iz čitalniških organizacijskih okvirov v čisto umetnost romantike, zlasti zgodnje in polagoma poznejših različic. Za takratno glasbeno umetnost, ki je v srednjem veku in od Gallusa sèm tekla vzporedno z razvojem evropske glasbe in znotraj nje, prihaja zdaj do razmeroma precejšnjega slogovnega zaostanka nemara kar tričetrt stoletja. Tako se ob njegovem relativnem zmanjšanju šele v obdobju strnitve slovenskih ustvarjalcev okoli Novih akordov znova razvojno in z umetniško kvaliteto vključuje v evropsko glasbo. V tem obdobju razvijajočega se slovenskega meščanstva velja pred prvo vojno za moderno umetnost, ki jo podpira urednik Gojmir Krek, nova romantika, mora v tveganju šele utemeljiti svoj obstanek v družbi, medtem ko se impresionizem, vidnejši takoj po prvi vojni, pred vojno komaj nakazuje. Ali je v takšnih okoliščinah realno in možno pričakovati revolucioniranje duha tudi v slovenski kulturni in estetski zgodovini ter posebej v glasbi, in če do kakršnihkoli sprememb že prihaja, v kakšni obliki lahko nastopajo? Zlasti se odpira vprašanje, s čim naj se morebitno novo glasbenoestetsko izrazi, če vemo, da Krek kljub vsej razgledanosti kot eksponent meščanske družbe in tudi zato prav radikalnost porajajočega se ekspresionizma povsem odklanja: „Vendar pa ne gre zamenjevati pojma moderne glasbe z najnovejšo glasbeno

¹ Prim. k temu tudi J. Kos, Josip Vidmar in slovenska zgodovinska avantgarda, Sodobnost 33/1985, št. 10 in A. Flaker, Poetika osporavanja, Zagreb 1982.

šolo, zlasti dunajsko, katere glavni zastopnik je Arnold Schönberg. Ta struja ne pozna nobenih zakonov več in se drži načela, da mora biti vse lepo, karkoli umetnik čuti, in sicer ravno zato, ker tako čuti. Poštenosti teh ljudi ne sumničim, toda njihovih kompozicij odobravati ne morem, ker menim, da umetnosti brez zakonov ni. Dokler bom jaz urejal Nove akorde, je gotovo, da v to strujo ne bodo zašli.”²

Čeprav je Krek z objavo nekaj skladb v smeri zgodnjega ekspresionizma delno presegel svoj koncept, je nedvomno začutil izdatnost spremembe v odklonjenem novem kot napad na temeljne estetske in duhovne vrednote družbe. Danes se razvojne oblike ekspresionizma nedvomno potrjujejo tudi deloma kljub evoluciji iz romantike kot takrat in pozneje med vojnama ter sprva po drugi vojni najradikalnejša prizadevanja v glasbi, kot slog, ki je podiral red in vrednote meščanske in že tudi novoveške miselnosti in umetnosti sploh, temelječe na izkustvenem svetu, da bi soustvarjal nove, pa tudi tisti, ki je lahko sploh izvedel estetski preskok v abstrakcijo atonalnosti. Če se v nekaj letih pred vojno v slovenski glasbi šele nakazuje, se razmahne v dveh generacijah, prvi do začetka dvajsetih let s krogom Marija Kogoja in v tridesetih letih in že prej v tisti s Slavkom Osercem.³ Čeprav ne tako radikalen, pomeni tudi ob znatnem zmanjšanju zaoznanja slovenske glasbe za evropsko na nemara desetletje in še posebno glede na prejšnji razvoj komaj predstavljen dosežek dveh mladih skladateljskih skupin, ki prevzameta tudi izpostavljeno vlogo spodbujevalca razvoja.

Gibanje mladih po prvi vojni na Slovenskem, nedavno znova označeno kot avantgardno,⁴ je bilo s sodelovanjem zlasti literarnih, likovnih in glasbenih ustvarjalcev kljub skupni orientaciji v tem najnovejšem slogovnem izhodišču razumljivo človeško in duhovno dovolj heterogeno, kar velja že za njegovo pobudno jedro. V njem je bil ob Mariju Kogoju in Antonu Podbevšku literarni kritik Josip Vidmar resda aktivni sopotnik te skupine, a po lastni poznejši izjavi ne avantgardist,⁵ ki že po nazorski konstituciji takrat in pozneje zaradi nadčasovnega pojmovanja umetnosti ni sprejemal revolucioniranja duha.⁶ Čeprav tudi ne ideolog skupine, je prav on formuliral njeno temeljno estetsko izhodišče s trditvijo, da je „smoter umetnosti ... izločevanje in nadvladovanje materialnih komponent, ki se nahajajo v nji, in da je „jedro umetnine ... duhovni doživljaj ... “⁷ V zvezi s Kogojevo glasbo je prispeval še označitev druge sestavine, ki določeneje usmerja to duhovnost v ekspresivni, če že ne izrecno disharmonični odnos do sveta: „.... [Kogoj] je zapustil artistsko takomenovano ‘lepoto’. Mesto te nam daje v svojih delih ono lepoto, ki je obenem tudi resnica, in ki je edina vsebina realizirane človeške duševnosti - umetnosti”.⁸ Nemara presenetljivo prav Podbevšek h gibanju okrog njihove revije Trije labodje ni objavil svojih ali skupnih nazorskih stališč, temmanj razvidnih iz manifestov, ki jih to gibanje ni poznalo. Med trojico najbolj usmerjen v vidni manifestativni način izražanja avantgardne opozicije in bojevitosti do obstoječega je imel kot osebnost in pesnik titanist privrženec in občudovalec, čeprav je te mlajše, tako Kosovela, kmalu razočaral s svojimi voditeljskimi sposobnostmi. S tem se je nemara družilo dejstvo, da po glasni avantgardistični, ekspresionistično-futuristični

² Krekova izjava Iz. Cankarju v Obiskih 1911, v: Iz. Cankar, Leposlovje - eseji - kritike, 1. knjiga, Ljubljana 1968, 171-72.

³ Prim. I. Klemenčič, Slovenski glasbeni ekspresionizem, diss., Ljubljana 1985.

⁴ Na simpoziju Slovenska zgodovinska avantgarda 1910-1930 6. in 7. decembra 1985 v Ljubljani in v referatih, objavljenih v Sodobnosti 33/1985, št. 1. do 3.

⁵ J. Vidmar v prispevku na simpoziju Slovenska zgodovinska avantgarda 1910-1930, Sodobnost 33/1985, št. 3, 302.

⁶ J. Kos, op. cit., 966-67.

⁷ J. Vidmar, Pomen umetnosti in država, Trije labodje 1/1922, št. 1, 22.

⁸ J. Vidmar, Marij Kogoj, Slovenec 48/1920, št. 250, 31.X.

pesniški zbirki *Človek z bombami* (izdana 1925), ki je nastala do začetka gibanja jeseni 1920, ni več ustvarjal, ali vsaj ne za javnost. Tako je nasprotno le Marij Kogoj izhajal iz svojega kontinuiranega umetništva, nazorsko jassen v široki publicistični in posebej kritiški dejavnosti začeniši od prihoda z dunajskega študija pri Fr. Schrekerju in A. Schönbergu⁹ 1918 v Ljubljano. Čeprav z Vidmarjem vabljen na prevratne umetniške prireditve mlade novomeške generacije s takratnim duhovnim vodjem Podbevškom septembra 1920, ki so se novembra v nekoliko razširjeni obliki ponovile v Ljubljani, se je takoj identificiral z gibanjem in mu nudil vso oporo vključno s pobudo za nastanek Kluba mladih in naslednje leto za izdajanje kratkotrajnega glasila gibanja *Trije labodje*,¹⁰ kamor je prispeval svoje skladbe.

Kljub revolucionarni usmerjenosti, tj. zavzetosti tudi za korenite estetske spremembe in bojeviti opoziciji do starega v glasbi sploh in posebej v slovenski, o revolucioniranju duha tudi pri Kogoju ne moremo govoriti. Ko izraža svoje še medvojne nazore, trdeč da je umetnost „proslava večne trajnosti in popolnosti“,¹¹ pojmuje umetnost kot nadčasovno vrednoto, ki ji revolucioniranje duha ni potrebno: „So [umetniki], ki jih stoletja in tisočletja niso mogla ovreči. Ako ti ne ostanejo za vedno, bodo ostala dela onih, ki jih ne premaga nobena doba, dela onih, ki bodo strli čas.“¹² Skladatelj ostaja na subjektivni ravni avtonomnosti ekspresionizma, ko se že pred začetkom gibanja, 1918., zavzema za slovensko glasbo nove nazore o nujnosti glasbenega razvoja: „Vsak umetnik ima svojo pot, vsi pa imajo eno: priti k sebi. S tem, da najdejo sebe, najdejo umetnosti novo postavo, novo smer, ... postavljeno na razvaline obstoječega.“¹³ Kogojovo nasprotovanje staremu, njegovo navdušeno sprejemanje optimizma Busonijevih pogledov v *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (1907) in Schönbergovih neposredno ter zlasti iz njegove *Hermonielehre* (1911), se kaže v smeri duhovnega in nemimetičnega. Zato mu je glasbena umetnost, ki „sili v vedno večjo poglobitev“ in „hoče izločiti zunanji svet od notranjega, osredotočiti človeka v notranjščino njegove duše“, najbližje, ker se je že osvobodila narave, kar „mora priti za vse umetnosti, preden bodo mogle priti do svojega vrhunca“.¹⁴ Toda njegovo temeljno občutje sveta, ki mu ostaja izrazno slej ko prej zvest, se ustavlja pred nepredmetnostjo atonalnosti; svobodno tonalnost resda pozneje in občasno presega z atonalnimi odmiki v operi *Črne maske*, od koder pa se začenja usmerjati v pozno fazo ekspresionizma s svobodnim konstruktivizmom, razhajajoč se tako kompozicijsko še bolj z vzornikom Schönbergom in njegovim pozneje razvitim abstraktnim konstruktivizmom dodekafonije. Zvestoba samemu sebi odloča tudi pri njegovem teoretičnem delu, harmoniji, s katero je v začetku 1919 nekaj pred Hauerjem in drugimi teoretiki ter pred Schönbergom z akordnimi permutacijami reševal vprašanje organizacij atonalne glasbe,¹⁵ ne da bi ga zaenkrat zaradi popolnega zanikanja konkretnega sveta sprejel v svojo kompozicijsko prakso.

V svojem takratnem opusu je tako Kogoj značilno razpet med lepotnim romantike in resničnim ekspresionizma. Avantgardno anticipira leto pred dunajskim študijem, 1913, ko v izpovedno naravnanim samospevu *Stopil sem na tihe njive* uporablja ob

⁹ Prim. I. Klemenčič, op. cit., 17.

¹⁰ Op. cit., 29. Prva številka je izšla decembra 1921 z letnico 1922, druga in zadnja z letnico 1922 maja istega leta.

¹¹ M. Kogoj, O umetnosti, posebno glasbeni, *Dom in svet* 31/1918, št. 1/2, 26.

¹² M. Kogoj, op. cit., 28.

¹³ Op. cit., 27.

¹⁴ Op. cit., št. 3/4, 93.

¹⁵ I. Klemenčič, op. cit., 27-28.

romantični radikalno izraznost zgodnjega ekspresionizma s kvartno, kvintno in celotonsko harmoniko, s stalno uporabo kromatike ter z deformacijo in disharmonijo izraza vse do krika. Ob študiju na Dunaju in sprva po vojni je v razvejanosti polimelodike ter v harmonski barvitosti delno, a razločno čutiti krasilne vplive secesije, kakor mu je še tudi blizu konkretno duhovni harmonični izraz simbolizma. Bolj duhovno kot poudarjeno disharmonično usmerjen v svoji zahtevni izraznosti hkrati stopnjuje subjektivizem v visoki predatonalni ekspresionizmu. Med skrajne primerke te smeri sodi še na Dunaju zasnovana klavirska Skica iz zbirke Piano ali med zbori tehtni Requiem s pesimistično občuteno usodo povojnega človeka, prek katerega plove brezčuten in krut čas, ter še drugi zbori, samospevi in klavirske skladbe tega prvega povojnega obdobja. Tako je značilno, da skladatelja z radikalnostjo atonalnosti v nekaj delih takrat presega njegov učenec, slogovno sicer nestanovitni Srečko Koporc, pa tudi še napredno zavzeti Matija Bravničar, ki mu je bil Kogoj prav tako mentor.

Ob tem ne gre prezreti prodorne voditeljske vloge Kogoja v konici glasbenega razvoja na Slovenskem in kakor se spontano uveljavlja v gibanju mlade generacije sploh.¹⁶ Tudi med drugim s pobudo za predstavitev Bravničarja na intimnih glasbenih večerih v okviru Kluba mladih ter za koncert Bravničar—Kogoj, ki ga imamo maja 1925 za zadnji mejnik prizadevanj te generacije, samoumevno in samozavestno sprejema moralno odgovornost. Ne gre mu za šokiranje javnosti z nadčasovno pojmovano umetnostjo, toda zaveda se nujnosti njene poglobljene izpovednosti in s tem njene napredne novosti in od tod dalje vloge opozicije v takratni družbi. Zato je pripravljen sprejemati nase tudi „sovražnost nasproti raznim reformatorjem in njih visokim zahtevam, ki so jih stavili na človeško družbo“,¹⁷ kar se potrjuje nedolgo pozneje.¹⁸ V postavljenem razmerju mu je jasno, da „mnóžica ščiti šibke, ne da bi jim pomagala, da postanejo močni. Če bi postali močni, bi se kmalu postavila proti njim ... Njen bog je okostenele vsakdanjost in vseobča udobnost ...“ „Vsaka večja umetnost namreč vsakdanjost obsoja in biča; zato se vsakdanjiki tako srdito bore zoper njo.“¹⁹

Čeprav nove glasbe slovenska javnost ni v celoti zavrnila, je nedvomno ni sprejela za svojo. Vendar je bilo pomembno in nujno že seznanjanje, širjenje prostora novemu, zaradi česar se v drugi polovici dvajsetih let nemara najpomembnejše delo slovenskega ekspresionizma, Črne maske, že lažje uveljavlja in ga javnost ne zavrne. Seveda je bilo treba premakniti samo staro miselnost, spremeniti zavest družbe, še ne povsem odpravljeno čitalniško pojmovanje glasbe, provincialno majhnost ter neambicioznost, pa tudi miselnost zapoznelega nacionalizma v okvirih Glasbene matice, z eksponentom, ideologom in skladateljem Antonom Lajovcem. Zato je moral priti Kogoj v boj za avtonomno umetnost, ki šele omogoča njeno revolucioniranje, v konflikt s takšnimi nazori, opozarjajoč na še danes veljavno pojmovanje o bratstvu evropskih kultur, na njihovo nacionalno individualnost ter obenem na medsebojno vplivanje in prežemanje ter na občečloveškost.

Ob takšnem osrednjem nazorsko-moralnem prevrednotenju prihaja pri Kogoju nekako v letih 1924-25 do novih premikov z nastavki socialne miselnosti, ki se zatem potrdi v razhodu z Vidmarjem zaradi sprejemanja socialne tendence v umetnosti - kakor

¹⁶ Prim. tudi izjavo J. Vidmarja, Sodobnost 33/1985, št. 3, 302, ki meni, da ga „je prepričal Kogoj edini od vseh ustvarjalcev“ takratne avantgarde in da je imel „vodilno vlogo med nami tremi“, tj. ob Vidmarju in Podbevšku.

¹⁷ M. Kogoj, op. cit., 32/1919, št. 3/6, 110.

¹⁸ Prim. tudi B. Loparnik, Kogojev preboj in možnosti glasbene avantgarde, Sodobnost 33/1985, št. 1 in I. Klemenčič, op. cit., 47-51.

¹⁹ M. Kogoj, ib.

sta se ne dosti prej razšla še enako misleča Vidmar in Kogoj s Podbevškom zaradi njegove socialistične orientacije - čeprav ti nazori ne odmevajo več v Kogojevem ustvarjanju. Poglavitni na začetku dvajsetih let ostaja estetski in nazorsko-moralni premik. Do prevrednotenja torej prihaja, čeprav ne na ravni in pod vplivi revolucioniranja duha, marveč z vzpostavitvijo temeljnega razmerja med avantgardnim in starim. Gre za funkcijo avantgardnega v slovenskih razmerah, ki naj razširi možnosti nove glasbe in izsili njen prodor v meščanski družbi, za spopad med idealiziranim lepotnim svetom romantike in prvim preskokom v novo duhovno in disharmonično občutje sveta. Izkaže se, da dovoljuje v glasbi takratno razmerje sil na Slovenskem največ solidnost, univerzalnost nadčasovne umetnosti, veljavne torej še danes. Kakor se Kogoj že zgodaj zaveda, da „novo čustvo ... hoče novega izraza, kakor nov izraz najde novih sredstev za novo občutje“,²⁰ gleda tudi pozneje na zadnji razvoj in programatično iz svojega zornega kota: „Najmlajša [generacija] gre za tem, da se popolnoma osvobodi vsakega vpliva komponistov, ki so se bili uveljavili pred njo. Nje naloga ja sčistiti atmosfero, odpraviti iz muzike vsako zvijačnost, vsako prizadevanje vplivati na človeka z zvočnimi coprnijami in efekti, izvršiti popolno očiščenje in ustvariti objektivne vrednote, ki bi bile vedno zmožne delovati na notranjost človeka; ustvariti dobi subtilna dela moči in zdravja ter napraviti enkrat za vselej konec impresionizmu in romanticizmu; izgnati iz muzike vsako sentimentalnost in dobiti zdrav, močan izraz zdravemu, močnemu čustvu.“²¹ Ob tem zglednem univerzalizmu nadčasovnega je pravičen tudi pri presoji svojega mesta v slovenski glasbi: „V izrazitem boju proti reakcionarnim tradicijam starejših je nastalo med mlajšimi evolucionarno-revolucionarno gibanje tudi v Sloveniji (Kogoj)...“²² Danes bi pomenila takšna izjava, da priznava Kogoj svoji glasbi in nazorom delno avantgardno vlogo, zavedajoč se, da kljub revolucionarni usmerjenosti ni v celoti prestopil praga evropskega modernizma. Tako obenem dobro označuje naravo vsega takratnega naprednega, čeprav v primerjavi z Evropo duhovno in estetsko ne tako radikalnega gibanja na Slovenskem.

Zaradi zahtevnosti in izdatnosti estetsko-nazorske spremembe je bilo utemeljeno delo še ene avantgardne generacije, čeprav je ta nastopajoča v tridesetih letih le delno mlajša od tiste v dvajsetih letih. Šele ta generacija izvrši dokončno estetsko prevrednotenje in načelno sprejme preskok v popolno nemimetičnost glasbe, pri čemer jo razumljivo času ustrezno nekoliko razvidnejše spremlja uveljavljanje socialno-politične misli. Tudi njena osrednja osebnost, praški in Hábov študent Slavko Osterc - ter ob njem njegov in Hábov učenec Fran Šturm - izhaja kot Kogoj iz močnih osebnih, čeprav ne vedno enako globokih izpovednih pobud, ter iz temeljnega nasprotja z obstoječim v družbi in njeno duhovno usmerjenostjo. Vodi ga domala fanatično prepričanje o nujnosti napredne usmerjenosti, združeno s prav fizičnim neprenašanjem čustvenosti in izpovednosti romantične glasbe. Po njegovih znanih nazorih tudi pri njem ne moremo govoriti o prepričanosti v potrebo revolucioniranja duha umetnosti, toda kot celotno osebnost ga označuje nepopustljiva, ostra in tudi agresivna opozicija staremu, preživelemu sočasnemu. Med leti 1920-25 še romantiku mu naslednji dve leti študija v Pragi pomenita radikalen estetski skok, usmerjajoč ga v subjektivnost in še precej v introvertiranost že deloma atonalnega ekspresionizma. Nemirnega, kritično iščočega ustvarjalca žene iz želje po ohranjanju napredne usmerjenosti po intenzivnem vmesnem obdobju utemeljitve neobaroka in nove stvarnosti na Slovenskem med

²⁰ M. Kogoj, op. cit., 114.

²¹ M. Kogoj, Smer glasbe v zadnjem desetletju, Ljubljanski zvon 43/1923, št. 6, 324.

²² Op. cit., 325.

1929-33/34 v energično odvrnitev od prejšnjega vzora Stravinskega ter v ponovno sprejetje ekspresivne smeri nove dunajske in praške šole: „Odkrito govoreč trdim, da je danes edini nekompromisni skladatelj Schönberg, tesno ob njem je Alois Hába in - če bi danes živel - tudi Alban Berg. Še lahko navedemo A. Weberna, H. Apostela, mogoče kakšnega emigranta iz Nemčije - in to je vse. ... Vse drugo je delno kompromis“, kamor Osterc brez zadržkov uvršča Stravinskega, Prokofjeva, Šostakoviča, Mosolova, Milhauda, Hindemitha, folklorne skladatelje, tehniko ostinata, kolorit, sekvence, operni sentiment, uporabo jazza ipd.²³ Od 1933 pomeni to prepričanje nov zagon, zdaj v ekspresionizmu pozne faze s postopki svobodnega atonalnega konstruktivizma ter z nekaj poskusi v smeri dvanajsttonske glasbe.²⁴ To je estetska radikalizacija poznega ekspresionizma v čistoglasbeni racionalizem in formalno lepoto klavirskih Arabesk z izpraznjeno tragično vsebino ter zatem še radikalizacija v temeljni disharmonično-duhovni odnos do sveta v vrsti del od klavirske Toccate ali Sonate za saksofon in klavir do baletne pantomime Iluzije ter četrtonskih skladb. Z resnobno ironičnimi Pravljicami za klavir se v protestu proti vojni pridružuje Osterčev pacifizem, z njim pa protimeščanska naperjenost, politično levičarstvo in tudi prosovjetska usmerjenost. Šturm, ki se je takoj po odhodu od Osterca na začetku študija pri Hábi od 1934 preusmeril iz neobaroka v atonalni ekspresionizem, eksplicitno tudi politično podkrepljeno utemeljuje svoj slogovni preobrat: „Kot vidiš iz opazk, sem stališče proti tej vrsti glasbe v smeri Bach-Hindemith precej spremenil. Zdi se mi, da je ta smer, ki je sicer predstavljala (na vseh poljih) nekako renesanso v smislu srednjeveškega kolektivizma, praktično že pogorela, ko se je videlo, da se pustijo Nemci od bedastega Hitlerja in fašizma terorizirati. Kje je bil kar naenkrat ves ta kolektiv, ali se je v resnici kaj branil, ali ni pravočasno videl, da gre celo življenje mesto v ta idealni in mistični način življenja, v čisto grob fašizem? Značilno je tudi to, kaj je odgovoril Martinů nekemu žurnalistu ob priliki premiere „Iger o Mariji“ v Brnu na vprašanje, ali misli reševati v tem delu religiozno vprašanje: da ne, da hoče samo postaviti na sceno srednjeveški misterij in nič več. Torej sama forma in nič več...“²⁵ Od Osterca še nekoliko radikalnejši in atonalno doslednejši, z zmerno subjektivnostjo in kontroliranim čustvom, je sprejemal atematizem v Hábovem prvotnem antropozofsko kolektivističnem duhu, ki pomeni med vojnami zadnjo razvojno stopnjo po Schönbergovem teozofskem individualizmu. Kljub hotenju doseči aktivnejši odnos do sveta so ga antropozofski nazori vendarle znova vračali k vprašanju človeka in introvertiranosti, kar kažejo ne le zgodnje, marveč tudi poznejše skladbe vse do godalnega kvarteta, ki ga je z uporabo vedno novih serij izvirno atematično dodekafoniziral. Štrum je tako značilen ekspresionistični umetnik, ki je takrat tudi z morebitno željo po politični revolucionarnosti ostajal na ravni osebnega človeškega. Mimo njega in omenjenih političnih nastavkov poteka z vidika estetskega prevrednotenja kajpada še ustvarjanje nekaterih drugih Osterčevih učencev, sprva radikalno atonalnega Karola Pahorja, delno pozneje Pavla Šivica, zlasti sprva na začetku tridesetih let avantgardno iščočega frankfurtskega Szeklesovega študenta Danila Švare, medtem ko Demetriј Žebre po začetkih ni nadaljeval z ekspresionizmom, Marijan Lipovšek in drugi iz Osterčevega kroga pa ga takrat ali sploh pozneje v svoji neobaročni in neoklasicistični usmerjenosti niso sprejemali. Da Osterčeva fronta estetsko vendarle ni bila enotna, se je zavedal tudi Šturm, ki se mu ni zdelo realno oblikovati samostojno avantgardno skupino z Ivanom Pučnikom in Žebretom.

²³ Iz Osterčevega poročila o ljubljanskem glasbenem življenju v Zvuku (Beograd), 4/1936, št. 1, 24.

²⁴ Prim. I. Klemenčič, op. cit., 113 ss.

²⁵ Šturmovo pismo Sl. Ostercu 26.III.1935 iz Prage, zdaj v rokopisni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

V takšnih okoliščinah in ob stalnih stikih s praško avantgardo okoli Hábe se je razvilo avantgardno gibanje tridesetih let na Slovenskem. Osterc je že takoj po praškem študiju konstruktivno svetoval tistim, ki dotlej nisto stremeli „za novim izrazom v vseh panogah“, kot je njegova skupina, „naj pridejo za nami. ... Niso nam napoti. Ako smo mi njim, naj začnejo z ofenzivo, t.j. s pozitivnim delom, ne pa z razdiranjem in negiranjem. Zaenkrat smo pa v ofenzivi mi in je brez boja ne damo iz rok.“²⁶ Osterčeva samozavest in bojevitost je le vzpostavljala ravnotežje sil in omogočala informacijo, kljub nasprotovanju, ki se ni poglelo niti sprva po drugi vojni. Kot dokazuje „IV intimni koncert z avantgardističnim praško-ljubljanskim programom“, ki ga je izvajal Osterčev prijatelj, praški pianist Karel Reiner 7. maja 1934 v Ljubljani, so bili začetki resda še bolj potisnjeni v geto same avantgarde. Toda ob Osterčevem agilnem delovanju so dobili poleg seznanjenosti doma kmalu dovolj široko mednarodno razsežnost, še posebno z njegovo vključitvijo v SIMC (Société internationale de musique contemporaine), delovanjem v njegovi jugoslovanski sekciji in še zlasti zavzeto ter ob mnogih stikih v centrali v Londonu. To je pomenilo kajpada predstavitve in tudi prve izvedbe v prvi vrsti Osterčevih skladb v glasbenih središčih po Evropi in drugje ne le v okvirih SIMC, bodisi na koncertih ali z radijskimi prenosi. Značilna vzporednica tega razvoja, ki je bil za nacionalno prebujo sredi prejšnjega stoletja nepredstavljiv, kot je bil že ustvarjalni razmah za dvajseta leta, je potrditev evropske ravni in slovenskega značaja glasbe, ki je je v tujini ob vsej možni kritičnosti deležen posebno Osterc. Čeprav se je povezanost njegove skupine ob izpraznitvi avantgardnega naboja v drugi polovici tridesetih let naravno rahljala v deloma že tako razločne individualne poti ustvarjalcev, konstruktivnost njenega umetniškega pomena tako kljub delni časovni zamejenosti ostaja.

Končna faza Osterčevega estetskega in moralnega prevrednotenja, katerega začetnik je Kogoj, pomeni torej z odločnim načelnim premikom v območje nepredmetnega novo identifikacijo nacionalne bitnosti hkrati z evropsko širino in razgledom. Kakor tudi ta internacionalna razvojna stopnja ne poteka v radikalnem podrejanju umetnosti revolucioniranju duha, se podobno kot v intermedialni avantgardi desetletje prej vzpostavi manj radikalno in prav tako za pobudnike še možno razmerje sil med prevratno naprednostjo nadčasovne umetnosti ter estetsko novejšim in starim. Gre torej za napredno zastavljeno vlogo obeh skupin, ki z uveljavljanjem novega, čeprav v temelju, se pravi večidel estetsko in kompozicijskotehnično ne v maksimalni, najbolj zaostreni obliki širita prostor za razvoj slovenske glasbe. S priborjeno možnostjo svobodnega umetniškega utemeljevanja ter z nekaj pomembnimi ustvarjalci zagotavljata temu razvoju relativno visoko umetniško obstojnost. Zato sta avantgardni gibanji dvajsetih in tridesetih let na Slovenskem lahko neposredna idejna in moralna opora močni mladi generaciji šestdesetih let v ljubljanski skupini Pro musica viva. Tudi zanjo je ekspresionizem gonilna sila prevrednotenja ter novega zahtevnega prodora v konstruktivizem duhovno-disharmoničnega, je nosilec nadaljnega razvoja, ki je možen v tako razviti obliki serializma in začetkov totalne organizacije med drugim zaradi doseženega obeh zgodovinskih avantgard.

²⁶ S. Osterc, Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost, Nova muzika 1/1928, št. 1, 3.

SUMMARY

*To start with, the study examines the underlying causes for the emergence of avant-gardes, which were unforeseen till the first decades of the 20th century. They were triggered off at that time by the revolutionary changes and reconstruction of fundamental categories relating to the world, society, man, and above all art. In relation to these progressive tendencies throughout Europe, Slovene music was particularly conditioned by the Slovene nationalist movement starting in the middle of the 19th century. It was maintained that art should be utilitarian, designed primarily in order to assist the formation of the national conscience; this meant a caesure in natural development and a need to start all over again, both as regards musical institutions and creativity. After Slovene music had started to catch up with music development in Europe in the 20th century, it lived to see the emergence of two avant-garde movements between the two wars, the first one, inter-artistic (started in 1920), with the composer Marij Kogoj and his circle as the main protagonists, and the second, international (shortly after the beginning of the 1930's), with Slavko Osterc and his students of composition (especially Franc Štrum), as well as with connections with Prague (particularly with Alois Hába), and a prominent share in the Société internationale de musique contemporaine. On account of the peculiar circumstances conditioned by the art doctrine of the nationalist movement, the two avant-gardes were not as radical as one would expect them to be. They only just had to win for themselves the possibility to create autonomous art which, in turn, made possible revolutionizing of the spirit, bringing art into service of this new spirit. In this way, the supertemporal character of expressionism turned into an instrument for the aesthetic revaluation. The first avant-garde group insisted on juxtaposing the aesthetic beauty of romanticism as one of the values of the bourgeois society with the „truthfulness“ of expressionism, partly still in its pre-atonal high stage. Thus it was only the second avant-garde group that managed to accomplish total aesthetic revaluation by way of a theoretical switch-over to the non-mimetic atonality. Together with publicistic activity, especially through criticism and polemical writing (e.g. in the short-lived magazine called Trije labodje, published by the first group), this brought about intellectual and moral revaluation, along with rudiments of socio-political revaluation (manifested not only with the second group). By dint of winning the privilege of a free artistic expression (particularly owing to some of their principal protagonists), the two movements have stood to impart a relatively high artistic value of durable character to this tendency in music, giving in this way conceptual as well as moral support to the Slovene avant-garde movement of the 1960's. **

*Note: English translation of the complete text of the study was published as a paper in the anthology of the Colloquium „Soobstoj avantgard — Coexistence among the Avant-gardes“, vol. I., Ljubljana 1986.