

UDK 78.036(497.12):141.82

Cvetka Bevc
LjubljanaKATAKLIZMA AVANTGARDE MED
SOCREALISTIČNIM NORMATIVIZMOM
IN NACIONALNO BITNOSTJO SLOVENSKE GLASBE

*Poleg oblasti nad vojno in lakoto je bila oblast nad
zvokom ena od treh bistvenih oblasti bogov.*

Jacques Attali

Ko je leta 1565 francoski zgodovinar Pasquier v Recherches de la France metaforično uporabil pojem avantgarde, gotovo ni slutil, da si ga bo tristo let kasneje s polno svobodo prisvojil vsakdo, ki bo „na prazne površine nanašal barvo ali na papirju izpisoval črke ali note...”¹ Kot antinomija dandanašnji vesplošni uporabnosti pojma avantgarda v trenutku prepredanja v tradicijo in izzvenevanju lastnega presežka — še vedno išče svojo refleksijo. Tako se v preseku avantgardnih teorij prepozna glasbena nit vsaj prve polovice 20. stoletja, če se že ne v svoji sublimaciji razodeva tudi v drugem, neoavantgardnem valu. Pa naj pri tem ostanemo pred pojavno radikalizacijo glasbene avantgarde ali tavtološkim udejanjanjem glasbeno avantgardnega okruška z vezanostjo na družbene funkcije glasbe same.

Če pritrjujemo dejstvu, da je v Evropi avantgarda dobila posebno historično funkcijo v začetku dvajsetega stoletja,² in priznavamo, da pojem zgodovinske avantgarde zaobsega vso raznolikost umetniških pojavov, ki so nastali med leti 1910 in 1930, potem glede na historični kontekst nastanka³ upravičeno povezujemo položaj avantgardne umetnosti in s tem glasbe z njeno družbeno funkcionalnostjo. Zato se namen-skost pričujočega sestavka po eni strani opravičuje v tem, da skuša zajeti preboj slovenske glasbe ravno v trenutkih afirmativnih vzpostavitev, po drugi strani pa v prepletenosti družbeno pogojenih stanj tvega podreti vizijo, v kateri glasba sredi racionalne-

¹ H. Enzensberger: Aporije avantgarde, Nemačka, Nemačka između ostalog, Beograd 1980, str. 43.

² Tudi mednarodni simpozij v Ljubljani leta 1986 je potrdil obdobje t.i. „zgodovinskih umetniških avantgard” v časovnem razponu od začetka stoletja do 1930.

³ Zgodovinska avantgarda se je porodila v hladni pustoti novega sveta in se začela oblikovati v vrtincu nestabilne in fragmentarne dejanskosti. Avantgardna poetika je do te stvarnosti zavzemala neprekinjeno polemično relacijo. Ravno soočanje z realnostjo stanja in dogajanj v njegovem okviru je sprožilo stanje maksimalne napetosti, ki se je sprostilo v eksploziji avantgardnih afirmativnih gibanj.

ga sveta zaseda mesto reprezentanta „brezfunkcionalnosti“,⁴ ki naj ji ga dodeljuje nje-
na avtonomna larpurlartistična zavest.

Ko z avantgardnim kodeksom skušamo osvetliti slovensko umetniško dogajanje
prve polovice 20. stoletja, se že v prvem približku izkaže, da se sicer prepozna
„prevratniški pojav“, ki pa mu nacionalno obeležje ni opredelilo le umetniško-duhovni
specifikum, temveč je pridalo posebno noto tako avantgardističnemu razkoraku kot
sorealistični zaznamovanosti. V luči programa umetniške avantgarde, kjer se je po-
jem nacionalnega izkazoval za regresivno vrednoto s smetišča zgodovine, zveni ta
trditev nemara paradoksalno, a slovenski glasbeni avantgardi je topilo ost ravno ana-
hrono razmerje nacionalna ideologija in glasba. Le-to je v obdobju socialističnega rea-
lizma, ki izvirno izhaja iz dialektike avantgardnih pojavov, slovensko glasbo soočilo z
izgubo pozicij estetskega prevrednotenja. V tem historičnem sosledju se nam nehote
ponuja primerljivost triade, kjer se zgodovinsko avantgardo in z njo slovensko glasbe-
no „prekucustvo“ postavlja v središče nekega razvojnega procesa, lastni domači tra-
diciji prida negatorski značaj, a socialistični realizem zazna kot neko vrsto sinteze, ki
se oplaja tako z dediščino avantgarde kot z zavezanostjo umetnosti, nacionalno poli-
tični ideologiji in obnovi tradicije.

Vprašanje, ki se nam torej kot prvo zastavlja, je vprašanje zaznamovanosti slo-
venske glasbe z avantgardnimi obeležji. Ali se tudi v tem glasbenem dogajanju potrjuje
pravilnik pojavnosti avantgarde v gibanju, javnih manifestacijah, skupinskem delova-
nju, manifestih, revijah itd.? Je bilo moč vzpostaviti specifični avantgardni puč kljub
temu, da v okviru tovrstnih glasbenih prizadevanj težko govorimo o obstoju tipičnih
avantgardnih grup,⁵ ki bi izrastle iz nepomirljivega sovraštva do tradicije in ki bi se pri-
čenjale v običajni manifestni obliki?

Slovenska glasbena avantgarda je doživela razcvet v delovanju dveh generacij.
Prva se je formirala s krogom Marija Kogoja, druga je svoj razmah dosegla desetletje
kasneje s Slavkom Ostercem kot središčno osebnostjo. Obe skupini se vklapljata v hi-
storični kontekst zgodovinskih umetniških avantgard; zanimivo ob tem pa je, da je v
času literarnih početkov novih vrenj iz leta 1914⁶ izšel kot prvo seme slovenskega
glasbenega ekspresionizma Kogojev Trenutek. Nedvomno lahko v tem skladateljskem
liku razpoznamo aktivističnega nosilca — Josip Vidmar ga je kasneje označil z beseda-
mi: „Vodilno vlogo med nami tremi je imel Kogoj, ki ni bil samo pomemben muzik, tem-
več je bil tudi intelektualna potencia izredne moči in prepričevalnosti“. ⁷ Ne glede na to,

⁴ M. Dolar: Strel sredi koncerta, spremna študija k slovenskemu prevodu Adornovega Uvoda
v sociologijo glasbe, Ljubljana 1986, str. 303.

⁵ Evropski glasbeni prostor je odstopal v značilni pojavnosti avantgardnih grup kar v vrsti pri-
merov. To velja tako za znamenito francosko Šestorico kot za Ecole d'Arcueil in Praško
grupo z Aloisom Hábo. Slednji je svoja teoretska izhodišča obdelal v vrsti programov, a
kljub impozantnemu geslu „Prepovedi ne obstajajo“ v glasbeni realizaciji pokazal vrsto od-
klonov. Kot učitelj v kompozicijskem razredu v obliki svojega delovanja ustreza tradicional-
ni obliki šole. Podobno velja na Novo dunajsko šolo. Živahna publicistična dejavnost njenih
predstavnikov se prej navezuje na nivo teoretičnih razprav kot avantgardnih manifestov.
Skupine v ruski glasbi pa so svojo dejavnost večinoma izpolnjevale v programskih izjavah,
ki pa niso bile argumentirane tudi na ustvarjalnem področju.

⁶ Gre za odmeven nastop novomeških gimnazijcev pod vodstvom Antona Podbevška.

⁷ J. Vidmar: Pričevanja na simpoziju Slovenska zgodovinska avantgarda, Sodobnost, Ljub-
ljana 1985, str. 302.

⁸ B. Loparnik: Kogojev preboj in možnosti slovenske zgodovinske avantgarde, Sodobnost,
Ljubljana 1985, str. 98.

do kolikšne mere lahko Kogoju pripišemo atribut idejnega vodje, velja pripomniti, da se njegov prestop iz „tradicionalnega risa glasbene, zlasti skladateljske aglomeracije“⁸ na eni strani približuje intermedialnim značilnostim umetniške avantgarde, po drugi pa se njegova intermedialna prizadevanja, iniciatorstvo Kluba mladih in zavezanost Labodikovanju utemljujejo na nujnosti uresničitve avantgardnih tendenc. Vsekakor se vrsti njegovih programskih izjav lahko pripiše pomen manifesta, ki ga pogojujeta samozavedanje in samozadostnost avantgarde v njeni prvi fazi.

Kogoj je v vrsti izjav zahteval, da je treba narediti „enkrat za vselej konec impresionizmu in romanticizmu“,⁹ ter se tako približal tistim intencam avantgarde, ki jih je Apollinaire definiral kot antitradicijo.¹⁰ Lastna domača tradicija, s katero se je Kogoj soočal in kateri se je zoperstavil, je bila vezana na miselnost zakasnelega nacionalizma. Njegov izziv v boju do novega glasbeno duhovnega specifikuma dobi s tem širše razsežnosti. Ne le zaradi dejstva, da je imel v okviru kozmopolitskih intencij avantgarde pojem nacionalnega na način 19. stoletja konzervativen pomen, temveč tudi zaradi samega razvoja slovenske glasbe, ki je ravno s pojavom glasbenih avantgard skušala dohiteti aktualni zgodovinski trenutek.

Da imamo v tem času opravka z miselnostjo zakasnelega nacionalizma, produktivno neizživetega v dobi popreje, nas kljub vsemu preseneča. Zlasti če vemo, da je večina evropskih narodov po narodnostni prebui nadaljevala lasten glasbeni razvoj v smeri izoblikovanja nacionalnih idiomov z zvrhano mero umetniške razpoznavnosti. Se uganka razreši v tem, da se je pri nas nacionalna zavest izoblikovala na podlagi kulturne afirmacije? Tako kot se je „slovenski pesnik zavezal nacionalno političnim temam in jeziku kot nacionalnemu fetišu“,¹¹ je glasba z letom 1848 stopila v službo nacionalnega gibanja. V čitalnicah kot tipičnemu simptomu slovenske romantike je glasba doživela svojevrsten razcvet zaradi imanentne zmožnosti nosilca nacionalnih simbolov in postala s tem *conditio sine qua non* nacionalne utemeljitve. Umetniški koncept „razumljive angažiranosti“, ki je postal znova tako zelo aktualen stoletje kasneje, in moč nacionalno politične ideologije, ter potreba po njeni uveljavitvi sta povzročili prevlado ideološke funkcije glasbe nad estetsko, odcep kakovosti od estetske funkcije in s tem „znotraj glasbeno nazadovanje“. ¹² Kako se je zaradi hegemonije ideološko političnega momenta produktivna sila nacionalnega sprevrgla v regresiven potencial, nas prepriča velik del slovenske glasbene bere preteklega stoletja, kjer se je „identiteta doživljajske izvirnosti popačila z malomeščanskim estetskim kodeksom zborovskih harmonizacij in vokalne lepotnosti“. ¹³ Nova umetniška situacija se je začela izoblikovati šele tedaj, ko se je „nacionalni boj iz umetnosti začel pomikati tja, kamor običajno sodi, v politične organizacije, specializirane institucije, stranke, liste, torej od besed k dejanjem“. ¹⁴ S tem se je glasba odcepila od izrazitega nacionalnega angažmaja in se vrnila v lastni umetniški geto. Toda kategorije nacionalnega, ki so se v evropskem glasbenem prostoru do kraja razvile v 19. stoletju, so se v slovenskem glasbenem dogajanju premaknile globoko v 20. stoletje. Zatorej je bila „avantura umetnosti“, ki je prišla v „dolino

⁹ D. Cvetko: Anton Lajovic, Ljubljana 1987, str. 45.

¹⁰ Prim. R. Poggioli: Teorija avantgardne umetnosti, Beograd 1975, str. 133.

¹¹ J. Vrečko: Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem, Ljubljana 1986, str. 10.

¹² T. W. Adorno: Uvod v sociologijo glasbe, Ljubljana 1980, str. 216.

¹³ B. Loparnik: op. cit., str. 101.

¹⁴ Cit. po: J. Vrečko: op. cit., str. 10. (D. Rupel: Besede in dejanja, Koper 1981, str. 9–10.)

šentflorjansko s Podbevški, Kralji in Kogoji v napadu na narodne svetinje", ¹⁵ v spopadu s sopotno generacijo, ki se je prebujala iz pojmovanja umetnosti in nacionalne ideologije.

Osrednja institucija, ki je uravnavala vse glasbeno življenje na Slovenskem, je v času Kogojevega delovanja predstavljala Glasbena matica. Z vizijo slovenske glasbe, ki naj ne bi zaostajala za evropsko je odprtih rok sprejemala modernistične tendence Antona Lajovica ali Emila Adamiča, tolerirala Kogoj v smislu naprednih usmeritev Novih akordov vse do pomladi leta 1920, a pred izrazito radikalnimi poskusi obstala. Sam Gojmir Krek je odklonil porajajoči se ekspresionizem z besedami: „Vendar pa ne gre zamenjevati pojma moderne glasbe z najnovejšo glasbeno 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. Dokler bom jaz urejal Nove akorde, je gotovo, da v to strujo ne bomo zavijali". ¹⁶

V tej konstelaciji se nehote obračamo k teoriji Petra Bürgerja o evropskih avantgardah, katere velja po njem pojmovati kot napad na institucijo umetnosti. ¹⁷ Če povzamemo njegovo misel, da je institucija umetnosti razumljena kot institucionalizirana umetniška avtonomija, ki svoj najvišji izraz najde v esteticizmu in se zamislimo nad kritiko, ki je leta 1919 doletela slovensko produkcijo preteklega časa, namreč, da je bila „na jako primitivni stopnji“ ¹⁸ in „da je skoraj vsem našim skladateljem manjkalo ustrezne tehnike znanja“, ¹⁹ se naša razsvetlitev približa tisti, ki pravi, da se proti koncu preteklega stoletja zaradi funkcionalne povezanosti z nacionalnim, ki je bila tedaj že povsem depasirana, ni mogel izoblikovati dovolj učinkovit koncept estetske literature. ²⁰ Je mar skozi pogled avantgardne teorije preuranjeno označiti Glasbena matica — uravnilovko slovenskega glasbenega življenja, ki je „v svojih rokah imela vpliv na glasbeno delo celotnega slovensko-etničnega prostora, v vseh glasbenih vprašanjih je bila vrhovni razsodnik“ ²¹ — kot svojevrstno „institucijo umetnosti“, ki v logosu svojega delovanja ni udeležena izključno estetskega momenta? Njena intenca je vendarle pomenila smer izgrajevanja nacionalne idiomatike in s tem prispevek tistega, česar ni izživela izkušnja romantičnega preporoda. Kajti romantična izraznost se je sicer res utrdila že pred nastopom novega stoletja, toda romantični preboj se je zaradi posledic kulturno-agitatorske sile nacionalnega in nastavkov slovenskega izvajalskega korpusa na zborovstvu, odvijal pretežno na vokalnem področju. Stilna zakasnelost takratnega skromnega instrumentalnega opusa ni zadostovala, da bi se v udejanjenju čiste estetske funkcije ustvarilo prizorišče strateškega poligona avantgardne glasbe.

V glasbi se namreč izpostavitve avtonomnega položaja umetnosti glede na izvor primarno glasbene zamisli najavtentičneje razpozna v emancipaciji instrumentalne

¹⁵ J. Vrečko: Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda, Umetnost ob koncu tisočletja, Ljubljana 1986, str. 35.

¹⁶ Cit. po: I. Klemenčič: Zgodovinska avantgarda v slovenski glasbi, MZ XXII, Ljubljana 1986, str. 21—22. (Krekova izjava iz: Cankarju v Obiskih, v: Iz. Cankar, Leposlovje-eseji-kritike, 1. knjiga, Ljubljana 1986, str. 171—172.)

¹⁷ Prim. J. Strehovec: Oblika kot problem, Ljubljana 1985, str. 252—253.

¹⁸ Cit. po: D. Cvetko: Anton Lajovic, Ljubljana 1987, str. 85. (L. M. Škerjanc, Lik skladatelja Antona Lajovca, Naša sodobnost VIII, str. 1118.)

¹⁹ Ibid., str. 85.

²⁰ Prim., J. Vrečko: op. cit., str. 40.

²¹ D. Cvetko: op. cit., str. 55.

identitete strukture, ki se izvrši s prevzemom avtarktičnega sija samozadostnega obstoja v osamosvojitvi instrumentalne forme, kjer razvijanje in oblikovanje glasbenega gradiva sledita le čisto glasbenim zakonitostim in izraznim tendencam.²² To emfatično hotenje po avtonomnosti glasbenega ustvarjanja se je zarisovalo od baročne paradigme dalje s prehodom v meščansko družbo, kjer je glasba v pretrganosti od obremenjujočih spon z ritualnim gestusom svoje latentno esteticistično hotenje sprevrgla v avtohtono.

Ni nam težko potrditi, da se slovenska glasba, ne navsezadnje zavoljo kulturne sile nacionalnega, do skrajno vzpostavljenega momenta esteticizma, ki bi že prvi avantgardni generaciji omogočil izvorni estetski prelom, ne privede. Kot priča tistemu, česar ni bilo, posluži leta 1928 nastali Ravnikov *Valse mélancholique* kot „mračno naravnano odmev na elegantne meščanske čase, ki pa se na Slovenskem niso nikoli uresničili“.²³ Tako se izkaže, da se sicer Kogojev estetski imperativ z „ideološko neobremenjenim razpoznavanjem muzičnega jedra slovenske biti, z ekspresionističnim posegom k iracionalnim globinam jaza brez romantičnega okvira nacionalne šole“,^{23a} približuje ekspresionistični poetiki evropskega dometa, a v soočenosti z lastno domačo tradicijo se nujno zaveže drugačnemu evolucijskemu toku. Njegova razpetost med lepotnim idealom romantike in resničnim ekspresionizmom pa kaže na slovenski avantgardistični es muss sein: sintezo romantike in avantgarde. S tem Kogoj kljub vstopu v preddverje visokega predatonalnega stanja ne izpelje totalnega prevrednotenja tonske snovi. Naloga potrditve teh postavk ekspresionističnih izhodišč in dokončne estetske preobrazbe je ležala na drugi skladateljski generaciji.

Če smo tako v soočenju z avantgardno teorijo za paradigmatški zgled začetka prevratniških vrenj izbrali Kogoja in pri tem obstali pred ravniavo tavitološkega udejanjanja glasbene biti, se za model estetskega prevrednotenja izkaže lik Slavka Osterca še kako primeren. Ne le zato, ker v njegovi široko razvejani dejavnosti razpoznamo pravega aktivističnega nosilca, ali zato, ker je kot član ISMC omogočil afirmacijo in vzporeditev slovenske glasbe v mednarodnem okviru. Gre za njegov izvorni estetski prelom, za odmik od dediščine romantike, ki je segel preko utemeljevanja neobaroka in nove stvarnosti vse do potenciranja v ekspresionizmu nove dunajske in praške šole. Mu torej upravičeno pritiče oznaka glasbene avantgarde, saj ga je že v obdobju socialističnega realizma pri nas doletela označitev: „z vso osebnostjo je postavil naše ustvarjanje v avantgardno umetnost...“²⁴ Odgovor se zaplete ob neenotnosti njegove estetske fronte in z dejstvom, da se je vidiku estetskega prevrednotenja približala cela vrsta njegovih učencev od Karla Pahorja, Pavla Šivica, preko Danila Švare, Demetrija Žebreta in Franca Šturma.

Kako se je potemtakem v glasbeni esenci realiziralo tisto, kar se v avantgardni poetiki poimenuje kot oponiranje vseh umetniških postopkov in tehnik, ki jih velja pojmovati kot revolt zoper harmoničnost in zaključenost tradicionalnih oblik in ki se izka-

²² Šele z ločitvijo od spremljajočega korelata ali celo inicialnega pomena besedne umetnosti se je glasba lahko predala ezoterični kombinatoriki kompozicijsko tehničnih postopkov v službi čistega tonskega izražanja. Iskanja izgubljene funkcionalne povezanosti z besedno umetnostjo pa so se bolj v programskih intencijah glasbene romantike odrazila v „zvezdnem“ jeziku ruskih avantgardistov, kjer se glasba z vso svojo kozmološko razsežnostjo vrača do skrivnostnega jezika Helade, kot v primeru Vladimirja Hlebnjikova.

²³ A. Rijavec: Janko Ravnik, Slovenska glasbena dela, Ljubljana 1979, str. 254.

^{23a} B. Loparnik: op. cit., str. 98.

²⁴ M. Lipovšek: Slavko Osterc, Slovenska glasbena revija, Ljubljana, I. letnik, str. 42.

žejo za relevantne v sami estetski preobrazbi? In končno, mar se tudi v glasbi odčitava primarna družbena funkcija avantgardnih struktur estetskega prevrednotenja?²⁵

V glasbi se avantgardna preobrazba zastavlja v svetu ekspresionistične disharmonije in se potrjuje v nadaljnjem prestopu v atonalnost.²⁶ Glede na to, da „nič na glasbi nima veljave, kar ne bi bilo družbeno resnično“²⁷ in „če nobena družbena vsebina nima veljave, kolikor se ne objektivizira estetsko“,²⁸ potrdimo Flakerjevi teoriji ne le na primerih iz evropskega glasbenega zaledja, temveč iščemo takšno estetsko preobrazbo tudi v primeru Osterca in njegovega kroga.

Schönberg je zapisal v program praizvedbe svojih prvih atonalnih del: „zavedam se, da sem prebil pregraje minule estetike“. Če jih je Kogoj le poskušal prebiti, je radikalizacija poznega ekspresionizma Osterca ali Šturma v kompozicijsko tehnični radikalnosti v „celoti legalizirala radikalno disharmonijo in abstrakcijo totalnosti, ter redukcijo čiste vsebine v čisto glasbeni potek ali celo kristalizacijo same oblike“.²⁹ V svoji svojskosti estetsko prevrednotena in mednarodno priznana je Osterčeva generacija odločilno zaznamovala dogajanje, ki mu gre naslov Slovenski glasbeni ekspresionizem.³⁰

V zadnji fazi slovenske glasbene avantgarde se je kot najbolj izstopajoča pojava izkazal Franc Šturm. Že od svoje začetne radikalne usmeritve, s kompozicijami v četrttinski tehniki in kot ideolog sodobnih glasbenih pogledov se je razvijal v „osebnost, ki bi utegnila v vrstah slovenskih glasbenih modernistov odigrati osrednjo vlogo“.³¹ Ni naključje, da smo se ob zastavitvi estetskega prevrednotenja ustavili ravno ob njem. V začetku vojne se je zatekel v pisanje za vsakdanjo rabo in se tako spopadel z vprašanjem izoblikovanja socialno učinkovite funkcije umetniške govorice. Za avantgardnega ustvarjalca nič kaj nenavadna gesta. Umetniška avantgarda v svojem širšem kontekstu ni obstala samo pri izhodiščni funkciji estetskega prevrednotenja. V skladu s tem ni zaman nastopil Majakovski s provokativno izjavo „rad gledam, kako umirajo otroci“,³² in tako nakazal tiste avantgardne intencije, v katerih se estetska provokacija povezuje z etično. V času okoli prve svetovne vojne in oktobrske revolucije se je namreč osnovna funkcija estetskega prevrednotenja povezala s funkcijami moralnega, etičnega, socialnega prevrednotenja, pogosto celo v smislu politične revolucionarnosti.³³

²⁵ Aleksander Flaker izstavlja kot primarno družbeno funkcijo avantgardnih tekstov estetsko prevrednotenje, na katero se kasneje vežejo tudi družbene funkcije moralnega, etičnega in socialnega prevrednotenja. Svojo teorijo je lucidno razdelal v knjigi *Poetika osporavanja* (Zagreb, 1982) na primeru estetsko funkcionalnih tekstov ruske avantgarde.

²⁶ Novo stališče do glasbenega materiala je nujno povzročilo preoblikovanje celotnega dogajanja v zvočnem prostoru. Samo glasbeno gradivo je zahtevalo formiranje nekega novega zakona. Subjektivno-anarhična črta se je s konstituiranjem kromatskega totala v dvanajsttinski tehniki spremenila v objektivno-konstruktivistično, ki se vklaplja v širši kontekst konstruktivističnega razdobja umetniške avantgarde.

²⁷ T. W. Adorno: op. cit., str. 254.

²⁸ Ibid., str. 254.

²⁹ I. Klemenčič: *Slovenski glasbeni ekspresionizem — od začetka do druge vojne*, doktorska dizertacija, Ljubljana 1985, str. 154.

³⁰ Prim., ibid., str. 154.

³¹ A. Rijavec: *Franc Šturm, Slovenska glasbena dela*, Ljubljana 1979, str. 330.

³² A. Flaker: *Poetika osporavanja*, Zagreb 1982, str. 327.

³³ Prim., ibid., str. 28–29.

Če je bilo že nastajanje samega pojma avantgarde pogojeno s teorijo in prakso naprednih političnih gibanj in če je bilo nekje do tridesetih let eno izmed najaktualnejših vprašanj v umetniškem svetu vprašanje soodnosa umetniške in socialne revolucije, lahko upravičeno predvidevamo, da je tudi glasba zastala pred vprašanjem neposredne funkcionalizacije avantgardnih struktur. Kako je moč zaznati etične, moralne in socialne implikacije v vezanosti glasbe na tekstovno podlago, nam ne govorita zgovorno le Bergov Wozzeck ali Osterčev Cvetoči bezeg. Toda avantgardni boj je potekal na področju instrumentalne glasbe, kjer še bolj izstopa bistvo glasbe kot umetnosti, ki se pogojuje v zvočnem materialu in se tako predvsem zaradi narave objekta, s katerim se ukvarja, osredotoča na abstraktnejši vidik opazovanja. Glasba kot abstraktna umetnost par excellence, s pogojenostjo v zvočnem materialu je pred funkcijami moralnega, socialnega in političnega prevrednotenja obstala. Še več. V kontekstu revolucionarnega preporoda se je soočila z izgubo pridobljenih pozicij estetskega prevrednotenja. O tem nas ne prepričujejo le raziskave ruske avantgarde, ki se je v drugi fazi funkcionalizirala v splošnem revolucionarnem gibanju, saj se je „ta programatično-sintetična faza“ s prevzemom propagandnih in agitacijskih nalog ruskih futuristov in konstruktivistov izkazala kot „predpriprava za preobrazbo v kolektivno in s tem utilitarno dejavnost kasnejšega socialističnega realizma“. ³⁴ O takšnem razpletu nam zgovorno priča tudi nadaljnji razvoj slovenskega glasbenega dogajanja.

„Pri nas radi ugotavljamo, da imamo vse premalo množičnih pesmi o delu, obnovi in gospodarski izgradnji države, pesmi, ki imajo danes v dobi petletnega plana isto naloge, kot so jo v času borbe izpolnjevale partizanske, ki so pele o borbi in izražajo navdušenje...“, ³⁵ beremo leta 1945 v Književni prilogi Naših zborov. Podobnost pamfleta z izjavami iz časa nove sovjetske državnosti ni naključna. V skladu s procesom nasilne ideologizacije se v glasbenem dogajanju na Slovenskem razpozna obdobje socialističnega realizma, ki je svoj klimaks kot normativna estetika — čeprav uradno ne deklarirana — doživela v letih po drugi svetovni vojni in kot stilsko dominanta obeležila celotno umetniško dogajanje. Od ustanovitve Društva za kulturno sodelovanje s Sovjetsko zvezo (1945) so se iskanja ustvarjalnih rešitev nove alternativne umetniške vzpostavitve vrtela v začaranem krogu potrjevanja nacionalne bitnosti, formalno diktiranega osredotočenja na sovjetsko umetnost in „poetičnih trenutkov“ vojne vihre. Sprostitev je sledila v začetku petdesetih let. Slovenska glasbena revija, ki je predstavljala latentno pobudo za začetek odpiranja novih glasbenih poti, pa je bila utemeljena že leto dni pred znamenitim Krležinim govorom na Ljubljanskem kongresu „O svobodi umetniškega ustvarjanja“, na katerem je med drugim dejal: „Mi še vedno mandarinsko administriramo okoli nekakšne mrhovine in kult mrtvih stvari se opravljajo še dalje v imenu književnosti in leposlovja, kjer doživljamo danes tudi to, da nam nagačene ptice v imenu nekakšnih fiktivnih estetskih načel dokazujejo, da izvajamo v imenu neke politične propagande policijsko prevaro, ki onemogoča svobodo umetniškega ustvarjanja“. ³⁶ Tretja faza socialističnega realizma pa se sprevrača v zgodovinsko reminiscenco, ki ni izgubila svojega pomena in aktualnosti vse do danes.

Kakorkoli je revolucionarna funkcionalizacija ruske avantgarde v času rdečega oktobra vplivala na razvijanje konstruktivnih elementov, priključila v primeru ruskih futuristov in konstruktivistov estetskemu prevrednotenju še socialno in politično, v umet-

³⁴ Cit. po: J. Vrečko, op. cit., str. 54. (D. Bajt: Ruski literarni avantgardizem, Ljubljana 1985, str. 54.)

³⁵ R. Ajlec: O glasbeni samodejavnosti in glasbeno prosvetnem delu na mladinski progi, Glasbeno književna priloga NZ, Leto II., str. 14.

³⁶ M. Krleža: O svobodi umetniškega ustvarjanja, Slovenski poročevalec, 7. oktober 1952.

niškem dogajanju na slovenskih tleh tega ni doživela, niti se ni soočila s konfliktom med funkcijo avantgardnega prevrednotenja in enopomensko pragmatizacijo. Razlog za tako stanje velja tudi v glasbi iskati v dejstvu, da se avantgarda pred drugo svetovno vojno ni družbeno funkcionalizirala v umetniškem zastoju med NOB in v prenehanju delovanja dveh najmočnejših predstavnikov glasbene avantgarde Marija Kogoja in Slavka Osterca.

S tem, ko se je glasba znova povezala s političnim in nacionalnim momentom, upravičeno pričakujemo cezuro „pomladi narodov“. Zanimivo ob tem je le, da se je do čitalniške dejavnosti po letu 1945 zavzemalo kritično stališče. Tako kot se okornost in nedozorelost glasbenega oblikovanja v zgodnjih delih Emila Adamiča pripisuje čitalniški tradiciji,³⁷ se širše razume, da je glasba v dobi narodnostnega prebujanja zasledovala politične, ne pa umetniške cilje.³⁸

V skladu z vso to obremenjenostjo se je pozornost usmerila k zborovskim kompozicijam romantike in zmerne moderne, vzoru v ustvarjalnosti Emila Adamiča in Antona Lajovica, ljudski tvornosti in množični pesmi. Ta usmeritev radikalizacije v smislu Stalinove izjave „Nobenih ljudskih pesmi, temveč pesmi za ljudstvo!“ vendarle ni dosegla. Toda naslonitev na nacionalno dediščino je izgubljala svojo prebojno moč v vročih polemikah „o idejni poglobljenosti glasbene tvornosti“.³⁹

Skušal se je obnavljati nekdanji ideal Gojmira Kreka „... slovenska glasbena prvina v tehnično dovršeni, kleni obliki in novoromantični realistični način izražanja“.⁴⁰ Aktualne potrebe so zahtevale „v narodu zasidranih zborovskih tvorcev, ki bi znali v naši narodni pesmi skriti izraz preliti v muziko“,⁴¹ in glasbeno ustvarjanje se je vračalo „na našo glasbeno tradicijo, kjer je bilo z velikim trudom ustvarjenega toliko slovenskega in samoniklega“.⁴²

Podobno kot v zborovski ustvarjalnosti, je tudi na področju simfoničnega snovanja, komorne in operne glasbe odseval „duh novega časa“ v delni naslonitvi na sovjetske vzore. Toda kljub temu se etiketiranje celotne ustvarjalnosti z oznako socrealizem v letih 1945–48, ki jih je zaznamovalo tesno politično in kulturno sodelovanje med SZ in Jugoslavijo izkaže za neustrezno. Vrsti simfoničnih pesnitev Blaža Arniča, Simfoniji Marijana Kozine in operam, kot so Veronika Deseniška Danila Švare ali Kozirov Ekvinokcij, bi vendarle ustrezala stilna oznaka romantičnega realizma.

V ključnih glasbenih časopisih iz tega obdobja, Naših zborih, v Glasilu društva slovenskih skladateljev in v kritikah iz Slovenskega poročevalca še vedno ostaja zapisano „vprašanje, ki zanima vse naše glasbene ustvarjalnosti, vprašanje idejne usmeritve, o kateri bi bilo slej ko prej potrebno govoriti in s tem rešiti zamotano in delikatno problematiko sodobnega umetniškega ustvarjanja“.⁴³

Odgovor se je ponudil že leta 1948, ko se je v vrsti koncertov predstavila nova skladateljska generacija, ki je z imeni Janeza Matičiča, Zvonimirja Cigliča, Uroša Kreka in Aleksandra Lajovica pričela odkrivati „ideološko neobremenjene“ poti glasbenega ustvarjanja.

37 V. Ukmar: Naša zborovska storitev, Naši zbori, leto VIII, str. 9.

38 K. Pahor: Referat o tretji republikanski reviji SKUD, Naši zbori, Ljubljana 1949, str. 7.

39 R. Hrovatin: Občni zbor društva skladateljev Slovenije, Glasbeno književna priloga Naših zborov, Ljubljana 1947, str. 10.

40 V. Ukmar: op. cit., str. 3.

41 A. Groebming: V deseto leto, Naši zbori, Ljubljana 1955, str. 3.

42 K. Pahor: Kriza v naši zborovski ustvarjalnosti, Naši zbori, Ljubljana 1952, str. 7.

43 D. Cvetko: II. letošnji simfonični koncert radijskega orkestra, Slovenski poročevalec, 26. X. 1947, št. 253.

Avantgarda gibanja, ki so še vrsto let po svojem zatonu ostala etiketirana kot novodobna „individualistična strujanja kozmopolitskega značaja“, so sčasoma tudi v slovenski javnosti izgubila negativni predznak in ostala kot „idejna in moralna podpora močni mladi generaciji šestdesetih let v ljubljanski skupini Pro musica viva“. ⁴⁴

Do kolikšne mere ostaja slovenska glasbena ustvarjalnost umetniško razpoznavna ob nacionalnem momentu, avantgardnem prevrednotenju in dotiku z normativno estetiko, lahko potrdi šele podrobnejša analiza, ki v tem trenutku presega meje zastavljenega problema.

SUMMARY

The notion of the avant-garde can now that it has acquired its historical function be seen in its true relation to the varied state of affairs in art in the 1900–1930 period. In the course of getting integrated into tradition, avant-garde, although its surplus power has by now began to fade away, still awaits to be shown its true identity. The musical specificity of the first half of the 20th century is now being proved in the light of the avant-garde theories. An outstanding fact in the survey of the Slovene artistic development of the period is that it was the national character which determined not only the artistic intellectual specificity of the avant-garde clash, but also dulled the break-through force of the musical avant-garde. In the context of the political revival, and in a process of gradual functionalization, Slovene music has been forced to renounce its powers of aesthetic re-evaluation, and, in accordance with the process of forceful ideologization during the period of Social Realism, kept finding its identity in seeking reliance upon the traditional and national idioms.

⁴⁴ I. Klemenčič: op. cit., str. 27.