

Franc Križnar

Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju (1941–1945)

Že med obema vojnama je bil na Slovenskem uveljavljen glasbeni ekspresionizem. Obvladovala sta ga velikana takratne in današnje slovenske glasbe Marij Kogoj in Slavko Osterc. Druga svetovna vojna, ki je zajela našo deželo v začetku aprila 1941, s tem da so bile njene vihre napovedane že veliko prej, pa s slogovno glasbeno regresijo to navedeno kontinuiteto prekine le od zunaj.

In kakšno je bilo torej stanje na celotnem slovenskem ozemlju takoj po okupaciji – po 6. aprilu 1941, ne le v enotah partizanske vojske, še posebej glede na glasbeno življenje?

Ljubljano, ki je bila gospodarsko, politično in kulturno središče vseh pokrajin, so zavzeli Italijani. Le-te so po 8. septembru 1943 zamenjali Nemci, ki so odšli šele z osvoboditvijo Ljubljane, 9. maja 1945. V Ljubljani so še naprej delovale slovenske šole, delovali pa sta tudi operno in dramsko gledališče. Nekaj tega šolstva in pa nemške operne predstave so ves čas okupacije potekale tudi v mariborskem mestnem gledališču in pa v preostalih krajih na Slovenskem: v Celju, Kranju, Novem mestu, na Ptuju idr. Izhajali so časniki, delovale pa so tudi nekatere založbe. Novi gospodarji, zdaj eni – Italijani, zdaj drugi – Nemci, so prirejali koncerte, gostovanja, ... Glasbeno življenje na Slovenskem med narodnoosvobodilnim bojem skoraj ni bilo prekinjeno. Tako je bil do neke mere odnos novih oblastnikov do slovenske Drame in Opere skoraj prizanesljiv. Kljub temu, da se je morala odvijati takratna svobodna slovenska kultura in glasbena ustvarjalnost izključno v skladu z načeli Osvobodilne fronte, je ves vojni čas po eni strani potekala taka – »deklarativna« glasbena ustvarjalnost. Obstajala, razvijala in intenzivno pa je še naprej živela tudi glasba, nasprotna kulturnemu molku, nasprotna načelom Osvobodilne fronte, paktirana z okupatorji in celo nasprotna, »desna«, domobranska, fašistična, »klerikalna«, cerkvena glasba. Uradno deklarirana partizanska glasbena umetnost pa je še dodatno postala močno orožje v borbi proti fašistični ideologiji, nacionalizmu, šovinizmu in drugim negativnim političnim, družbenim, etičnim in nravstvenim normam. Vojna leta, kakor jih je preživljala naša ožja domovina Slovenija pod trojno zasedbo in tukaj ob Italijanih, Nemcih in Madžarih, so torej krojila usodo slovenskim kulturnim delavcem, torej tudi glasbenikom: poustvarjalcem-izvajalcem in ustvarjalcem-skladateljem. Najbolj pa je vse navedeno nasilje divjalo nad tistimi, ki so se postavili v bojno vrsto upornega slovenstva.

Glasbeno (po)ustvarjanje ni pomenilo »kulturnega molka« v celoti, celo nasprotno, prav na račun našega osvobodilnega boja je od leta 1941 do 1945 slovenska glasba doživela na področjih vokalno-instrumentalne glasbene produkcije – samospevov, komorne glasbe, simfoničnih del in operne (re)produkcije – bujen razcvet. Hkrati pa je bila s celotnim glasbenim opusom v obdobju 1941–45 poudarjena izjemna vrednost in izrazita prednost slovenskega partizanskega gibanja pred podobnimi glasbenimi in glasbeno-scenskimi poizkusi v preostalih evropskih odporiških gibanjih. V vsem glasbenem delovanju na Slovenskem v obdobju narodnoosvobodilnega boja pa je bilo tudi nekaj »sakralnega, bila je to nekaka manifestacija slovenskega naroda na uradno 'tuji' zemlji«.

Med narodnoosvobodilnim bojem na Slovenskem je več kot 70 slovenskih glasbenih ustvarjalcev, glasbenikov in skladateljev, napisalo več kot 500 izvirnih del, od teh skoraj 300 vokalnih, zborovskih in 80 vokalno-instrumentalnih miniatur, samospevov. Poleg izvirnih del, med katerimi ne manjkajo niti scenska niti simfonična dela, pa lahko temu enormnemu opusu dodamo

še skoraj 200 priredb, harmonizacij, največ seveda za različne zborovske sestave. V ta okvir pa žal v večini primerov ne štejemo opusa t.i. »desno« usmerjenih slovenskih skladateljev. Njihova kompozicijska vnema seveda povsem razumljivo tudi v tem času ni zastala. Še posebej velja to za krog skladateljev cerkvene glasbe, ki se je največ zbiral okrog Cecilijanskega društva in Cerkevne glasbenika v Ljubljani. Oba sta delovala ves vojni čas. V krogu t.i. partizanskih skladateljev in skladb pa je bilo ves vojni čas obdelanih in obravnavanih čez 300 glasbenih in literarnih tem in besedil vodilnih slovenskih literatov, poetov.

Ta nova partizanska umetna glasba je pristno doživetje, v njej se melodične, ritmične, harmonske, oblikovne in barvne ali instrumentacijske prvine amalgamirajo z besedili in to v primeru, da gre za vokalna ali vokalno-instrumentalna glasbena dela. Tem značilnostim pa se ne izognejo niti čista instrumentalna ali absolutna glasbena dela.

V tem času nastane na Slovenskem veliko število enoglasnih partizanskih skladb, množičnih zborov. Partizanska pesem v samospelih in zborovskih skladbah je po oblikovni in vsebinski strani enostavna, podobna – enostavna je tudi njena harmonska zgradba, saj je bil njen osnovni namen osvojiti množice. Zato so te pesmi večinoma enoglasne, melodično in ritmično neproblematične, harmonsko enostavne in v duhu ljudske melodike. Pesniki – avtorji besedil in glasbeniki – skladatelji so torej znali prisluhniti potrebam in času ter dati borcem in ljudstvu take pesmi, ki so jih le-ti lahko takoj sprejeli. Tudi to daje skladateljem ob že ugotovljenih kompozicijsko-tehničnih elementih največjo vrednost in jih prav zato uvršča med prave in resnične umetnike in njihova dela med umetnine.

V **prvem podobdobju** partizanskega boja na Slovenskem, v letih **1941–43** so bile tudi skladbe poklicnih in akademsko izobraženih skladateljev enostavne, tudi zaradi sestava in izvajalske ravni poustvarjalcev: solistov, zborov, orkestrrov itd. Ker pa prav ta dela niso terjala velikega znanja v kompozicijsko-tehničnem pogledu, se med njihove avtorje uvrščajo tudi glasbeno nešolani ustvarjalci. Tako so že ugotovljene značilnosti v zgradbah partizanskih napevov enake naši ljudski in ponarodeli pesmi. Zato je prva partizanska pesem preprosta in dokaj enostavna ter izvajalsko nezahtevna. Ni redek primer, da je bila partizanska pesem bolj ali manj spretna priredba ljudske pesmi z novo partizansko tematiko ali pa na tak ljudski napev spesnena nova literarna pesem. Včasih je taka pesem, ki je potem osnova novi partizanski pesmi, prenesena celo z drugih celin in prilagojena našim razmeram. Zopet drugič je le-ta vzeta sovražniku iz ust in mu vrnjena z najostrejšo ostjo najrazličnejših priredb kot so prevodi in kontaminacije.

V **zadnjem – drugem podobdobju** našega narodnoosvobodilnega boja, v letih **1943–45**, je ta nova umetna partizanska pesem že povsem umetna skladba, ustrežna vsem pesniškim in kompozicijsko-tehničnim predpisom, vendarle še vedno v obliki in vsebini kar najbližja narodni pesmi, saj se po vseh znanih vsebinskih-literarnih in oblikovnih ter glasbeno priznanih analitičnih elementih in slogu ne oddaljuje od strukture narodne pesmi. Prav to pa je partizanski pesmi pripomoglo do njene splošne razširitve ali kar do njene prave popularnosti. Zato se tudi ni čuditi, da so nekatere od izvirnih umetnih partizanskih pesmi ponarodele.

Za prve takte najbolj popularnega partizanskega opernega dela *Partizanke Ane*, ki jo je skladatelj Rado Simoniti vsaj začel komponirati še v vojnem času, dokončal pa jo je precej kasneje po osvoboditvi (1966), je napisal libreto Smiljan Samec v maju-juniju 1944 na otoku Visu. Ta enodejanska opera, takrat je nosila še naslov po libretu S. Samca *V nove zarje – Veliko življenje malega naroda*, je imela že vse elemente te scenske glasbeno-gledališke oblike: sole-arije, duete-dvospeve, pevske ansamble-zbore in orkester.

Slovenska glasba iz časov narodnoosvobodilnega boja ne kaže nobenega novega glasbenega stila, temveč pomeni le podaljšek in prilagoditev že med obema vojnoma obstoječim glasbenim stilom na Slovenskem: nove in pozne romantike, impresionizma in novega oziroma socrealizma. Običajnim estetskim merilom pa sta nasprotna vsebina in sporočilo. Prav cilji narodnoosvobodilnega boja so »narekovali« kompozicijska sredstva, njih tehniko in slog. Prav to pa je tudi v začetni fazi NOB na Slovenskem, kljub ugotovljenim številkam opusov ter izkazanim kvaliteta, v marsičem odstopalo od tedanjih zahodnoevropskih glasbenih hotenj in rezultatov. Ne smemo pozabiti, da je v tistem času delovala cela vrsta najbolj vidnih glasbenih modernistov 20. stol.,

pravi cvetober zahodnoevropske glasbe; marsikdo od njih v sicer precej boljših, da ne zapišemo, odličnih ustvarjalnih razmerah, pa najsi gre pri tem za vzhodnoevropske ali pa res čisto prave zahodnoevropske skladatelje. Marsikdo od njih zaradi emigracije v oddaljeno Ameriko niti ni čutil vseh teh tegob druge svetovne vojne; spet drugi pa se je dušil v vsej vojni vihri: Sergej Prokofjev, Aram Hačaturjan, Dmitrij Šostakovič, Sergej Rahmaninov; Benjamin Britten, Jean Sibelius, Jean Françaix, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Frank Martin, Arnold Schönberg, Anton von Webern; Bela Bartok, Zoltan Kodaly, Paul Hindemith, Igor Stravinski, Richard Strauss, Gian Francesco Malipiero, Luigi Dallapiccola in Goffredo Petrassi. Klasika sodobne glasbe 20. stol. je torej živela in ustvarjala naprej, ne glede na vihar v zaslužnjeni Evropi.

Tudi pri nas so se razmere v drugem delu NOB, v letih 1943–45, v slovenski glasbi spremenile. Približale so se tedanjim modernim zahodnoevropskim glasbenim usmeritvam. Med NOB pa so bile izvajane predvsem borbene in mobilizacijske pesmi, se pravi pesmi, ki so presegle osebne vrednote in doživetja posameznih skladateljev. Tako se je tudi vsebina slovenske umetne partizanske glasbe ukvarjala predvsem z elementarnim vprašanjem človeškega obstoja in slovenske kolektivne eksistence. V tem umetnostnem kontekstu prav gotovo lahko upoštevamo čedalje bolj samostojne **množične pesmi** kot pomembne posebnosti slovenske glasbe v primerjavi z drugimi zahodnoevropskimi odporniškimi gibanji. Z njo so se ukvarjali skoraj vsi slovenski skladatelji, ki so komponirali med drugo vojno, razen seveda t.i. idejnih »desno« usmerjenih. Pa še tem so se pridružili skladatelji cerkvenega kroga z nadaljevanjem ustvarjanja **enoglasne cerkvene pesmi**. Besedila za enoglasne množične pesmi so aktualna in najpogostejše opevajo obnovo in graditev nove domovine po osvoboditvi. Povsem razumljivo pa je tudi, da je morala biti ta enoglasna in množična pesem, namenjena vokalni izvedbi, popularna, dostopna najširšim množicam in zato primerno glasbeno in predvsem kompozicijsko-tehnično preprosto oblikovana. Vsi napevi, melodije teh pesmi, so podrejeni besedilom in prav v tem je težišče sporočilnosti ter pomena in vrednosti njihovih glasbenih kompozicij. Množični pesmi se je posvetila večina aktivnih slovenskih glasbenih ustvarjalcev NOB-a. Partizanske pesmi za **moške zборе** pa se spet razlikujejo od druge vokalne produkcije. Te so od pesmi za mešane zборе drugačne po izrazu udarne vojaške koračnice. Večinoma so to moški zbori v zvrsti ljudske in ponarodele borbene pesmi, med budniškimi in puntarskimi-uporniškimi pesmimi ter v delavski in revolucionarni in drugi protifašistični pesmi, ki je prišla k nam iz Oktobrske revolucije ter španske državljanske vojne.

V okviru zborovske glasbene produkcije je nastalo v času NOB na Slovenskem več kot 50 različnih skladb za **mladinske in otroške zборе**. Tako kot samospjev, se tudi slovenska mladinska partizanska pesem vrašča v razvoj slovenske glasbene ustvarjalnosti in torej pomeni nadaljevanje našega predvojnega glasbenega izročila na tem področju. Ugotovimo lahko celo malce preoptimistično, da se prav »Osterčeva predvojna kompozicijska šola« nadaljuje v NOB zlasti še na področju mladinske in otroške glasbene literature. Vsebinsko – literarno pa se je pesem za mladinske in otroške zборе kar najbolj navezovala na socialno liriko, največje skladateljske uspehe pa so v tem imeli skladatelji **Dragotin Cvetko** (1911–1993), **Maks(o) Pirnik** (1902–1993) in **Franč Šturm** (1912–1943). Prav v tej glasbeni obliki, v mladinskih in otroških zborih, je bila torej ustvarjena organska vez, kontinuirani prehod slovenske glasbene ustvarjalnosti in njene stilne usmeritve iz medvojnega časa, 1918–1941, preko druge svetovne vojne, 1941–1945 in v slovensko glasbo po letu 1945.

Delne paralele pa se kažejo med slovensko glasbo v NOB ter glasbenim delom na Slovenskem v obdobju protestantizma in z glasbo v 19. stoletju. Razvojno je sicer ta vojni čas pomenil določeno oviro, ker je bila že pred drugo svetovno vojno na Slovenskem začeta modernistična glasbena usmeritev pretrgana in ker je potekala vzporedno s takratno zahodnoevropsko in svetovno glasbeno produkcijo in reprodukcijo. Močno so bili poudarjeni idejni temelji, saj so bila glasbena prizadevanja med drugo svetovno vojno nujno povezana z izhodišči novih družbeno-ekonomskih in socialnih dogajanj. Ti idejni temelji pa so imeli za podlago poudarjanje vokala. Ta je pomenil organsko vez med glasbo in besedo, med glasbeno in literarno umetnostjo. Kot je bilo za protestantizem značilno množično in enoglasno cerkveno petje, le-to je vplivalo na izboljšanje

splošnega glasbenega znanja najširših množic, socialnih slojev, vernikov, za 19. stoletje pa budnice, ki so utrjevale narodno zavest Slovencev, so bile to v NOB množične zborovske enoglasne partizanske pesmi.

Na prikazani glasbeni opus je vplivala predvsem glasbena reprodukcija, izvajalci. Za kvalitativni kriterij glasbene reprodukcije slovenskega narodnoosvobodilnega boja pa umetnostna vodila niso bila primarna. Vsa prizadevanja, ki so bila bolj ali manj enostranska, pa so bila zato široko zastavljena in sistematična. To enostranskost je mogoče pripisati zgolj utilitarističnemu kriteriju, ki je bil za celotno umetniško produkcijo tega časa primaren. Prvi poskus oblikovanja slovenskega nacionalnega izraza ter iskanja je bil že mimo, zato pa se je slovenska glasba v NOB oprla na elemente ljudske glasbene tematike, ki je bila ljudskemu občutju še vedno najbližja. Glasbenega obdobja NOB na Slovenskem pa ni mogoče primerjati niti z bivšim jugoslovanskim, južnoslovanskim in evropskim in niti ne z dandanašnjimi osvobodilnimi gibanji po svetu. Glasba, ki je nastala na Slovenskem še zlasti v drugem podobdobju druge svetovne vojne, je bila takrat za zasužnjeno Evropo nekaj redkega. Nacionalno, idejno in vsebinsko-politično angažirana glasba v NOB na Slovenskem je bila del vseh umetnostnih hotenj tega časa, kot sta bili po svoje tudi cerkveno-protestantsko angažirana, množična enoglasna cerkvena pesem v 16. stoletju in nacionalno obarvana, angažirana ter množična budnica v 19. stoletju. »Angažirana pesem slovenskega naroda pa je bila več kot pesem, bila je sporočilo zgodovinskega trenutka«. V tej angažirani glasbeni umetnosti sta bila najpomembnejša bojevniški etos in etos globoke domovinske ljubezni. Idejni kriterij vrednotenja slovenske glasbe v NOB pa se ne ujema vedno z estetsko-umetnostnim kriterijem. Ker pa je bila tudi glasba v NOB namenjena določenemu oziroma narodnemu poslanstvu in zato tudi nikakor ni bila sama sebi namen, je bila zato prav gotovo do skrajnosti angažirana; ni pa nujno, da bi vedno ustrezala estetskim kriterijem. Z nenehno in vedno večjo krepitvijo narodne zavesti so se zato utilitarističnemu kriteriju v glasbi umetnostni kriteriji pridruževali šele v drugi razvojni fazi NOB na Slovenskem.

Tako še dandanes kvalitetnejše skladbe zlasti iz tega drugega podobdobja, iz let 1943–1945, zdrže tudi umetniško kritiko, kajti utilitaristični komponenti se prav v teh delih pridruži še umetnostna komponenta: v zborih **Cirila Cvetka** (roj. 1920), **Dragotina Cvetka**, **Radovana Gobca** (1909–1995), **Draga Korošca** (1911–1991), **Marjana Kozine** (1907–1966; *Obroč*), **Janeza Kuharja** (1911–1997), **Sveta Marolta-Špika** (1919–1944), **Karla Pahorja** (1896–1974), **Maksa Pirnika**, **Rada Simonitija** (1914–1981) in **Pavla Šivica** (1908–1995); v samospelih Cirila in Dragotina Cvetka, Marjana Kozine (*Kovaška, Našo barako zamelo je*), Janeza Kuharja, Karla Pahorja (*Lirična koračnica, Ne bo me strlo*), Maksa Pirnika, Rada Simonitija (*Na Krasu*), Pavla Šivica (*Morda*) in Franca Šturma; v solističnih in komornih skladbah Karla Pahorja (*Slovenska suita*), **Bojana Adamiča** (1912–1995) in Pavla Šivica (*Sence*); v orkestralnih skladbah Bojana Adamiča, **Blaža Arniča** (1901–1970; *Simfonija št. 5 – »Simfonične vihre«*, op. 22), **Filipa Bernarda** (1896–1984), **Antona Lavrina** (1908–1965) in **Demetrija Žebreeta** (1912–1970; *Svobodi naproti*).

Zaradi vsega tega slovenska glasba v NOB še danes pomeni ne le materialno in zgolj zgodovinsko dejstvo ter dokumente določenega časa in prostora, ki so sicer vsi po vrsti nadvse dragoceni za našo glasbeno zgodovino, ampak je ta glasba po svoji vsebinski vrednosti vedno bolj živ soelement obnove slovenske glasbe. Glasba, ki jo to obdobje zadnje – druge svetovne vojne na Slovenskem opredeljuje s samostojnimi in z običajnimi kriteriji, še vedno obravnava za dandanašnje razmere izključno preteklo, zgodovinsko tematiko, odmaknjeno od nas zdaj že za več kot pol stoletja.

Literatura:

- Križnar F., *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju*, Razprave Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete, Ljubljana 1992.
- Križnar F., *Glasba na Slovenskem in druga svetovna vojna – Skica za študijo* (v: Borec, 49/1997, št. 555–556, str. 61–117).

Summary

Slovene Music during the National Liberation War (1941–1945)

Franc Križnar

The article deals with the historical (concerning both form and contents) development of Slovene music during World War II (1941–1945). The five-year period is divided into two parts (1941–43 and 1943–1945). Underlined are the important qualitative and quantitative differences of music works from both periods, followed by citations of important turning-points, manifestations, composers, and their work. The author concludes his article with a suggestion which, although based on historic facts, might be too optimistic, namely stating that during the five-year period more than 70 Slovene composers created over 500 original compositions, nearly 300 of which were vocal compositions – choruses and 80 solo songs – and 200 arrangements as well. The following composers reflected a connection between the Slavko Osterc pre-war school of composition and Slovene music after 1945: Bojan Adamič, Blaž Arnič, Filip Bernard, Ciril Cvetko, Dragotin Cvetko, Radovan Gobec, Drago Korošec, Marjan Kozina, Janez Kuhar, Anton Lavrin, Sveto Marolt-Špik, Karol Pahor, Maks(o) Pirnik, Rado Simoniti, Pavel Šivic, Franc Šturm, and Demetrij Žebre.

KRONIKA

časopis za slovensko krajevno zgodovino

Sekcija za krajevno zgodovino Zveze zgodovinskih društev Slovenije že vse od leta 1953 izdaja svoje glasilo »**Kronika**«. Revija je ilustrirana in poleg poljudno-znanstvenih prispevkov iz slovenske zgodovine pogosto objavlja tudi razprave in članke, ki po svoji problematiki presegajo ozke lokalne okvire. »Kronika« ima namen popularizirati zgodovino in zato poroča o delu zgodovinskih ustanov in objavlja ocene novih knjig, pomembnih za slovensko zgodovinopisje.

»Kroniko« lahko naročite na sedežu Zveze zgodovinskih društev Slovenije, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2/I. Po izredno ugodnih cenah je na razpolago tudi večina starejših letnikov revije.

V seriji »**Knjižnica Kronike**« so izšle naslednje publikacije:

Milko Kos, **SREDNJEVEŠKA LJUBLJANA**, topografski opis mesta in okolice (1955), 96 strani

Igor Vrišer, **RAZVOJ PREBIVALSTVA NA OBMOČJU LJUBLJANE** (1956), 72 strani

Vlado Valenčič, **SLADKORNA INDUSTRIJA V LJUBLJANI** (1957), 68 strani

Sergij Vilfan – Josip Černivec, **ZGODOVINA LJUBLJANSKE MESTNE HIŠE** (1958), 128 strani

Peter Vodopivec, **LUKA KNAPELJ IN ŠTIPENDISTI NJEGOVE USTANOVE** (1971), 104 strani