

## PROBLEMI MUZIKOLOŠKE STROKE NA SLOVENSKEM V PRVI POLOVICI 20. STOLETJA

Potreba po glasbeni znanosti na Slovenskem je bila prvič javno izrečena leta 1926. Sprožen je bil postopek za ustanovitev muzikološke stolice na ljubljanski Univerzi, ostal pa je neuresničen skoraj do sredine 20. stoletja. Vendar seže zgodovinski začetek te znanosti že v prejšnje stoletje. S knjižnimi prilogami glasbenih revij se je zlasti po letu 1910 razmahnila problematika glasbene stroke; izvirala je iz idejnih in glasbenonazorskih nasprotij ter ostrih razlik med pristaši reakcionarnega oz. sodobnega mišljenja.

The need for musicological studies in the Slovene lands was publicly expressed for the first time in 1926. While the official procedures for the establishment of the musicological department at the University of Ljubljana was begun then, the project did not materialize until mid-20th century. However, the historical beginning of musicology goes back to the 19th century. After 1910, book supplements to musicological journals helped musicological topics to grow and broaden; they originated in conflicts in ideology and musicological views as well as in sharp discord between the adherents of reactionary and modern views.

V primerjavi z drugimi humanističnimi disciplinami je imela muzikologija, kakor danes razumemo vedo o glasbi z osnovnimi štirimi podskupinami (zgodovino glasbe, glasbeno estetiko, sociologijo in psihologijo glasbe), v času, ko je v Ljubljani zaživela Univerza, nekoliko drugačne pozicijske točke. Križanje utilitarističnega namena s potrebo (ali predstavo) o resnični glasbenoestetski identifikaciji Slovencev je zanetilo v drugi polovici 19. stoletja toliko nesporazumov in protislovij, da so terjala sama po sebi sprotne odgovore. Če že ne odgovorov, pa vsaj tavajočo imitacijo naših prejšnjih, deloma tudi drugih slovanskih izkušenj o vcepljanju glasbe (to je pomenilo petja slovenskih pesmi) v narodovo psihologijo kot nacionalnem in ideološkem sredstvu par excellence. Analiza slovenskih glasbenih okoliščin po marčni revoluciji tudi retrogradno ne daje občutka, da smo zamudili snovanje nacionalne šole. Mnogo dalj od čitalništva tedaj nista segli ne duhovna pripravljenost slovenskega glasbeništva ne širše zaledje narodnega preporoda – in tu se srečamo s prvim protislovjem. Poznavanje tedanje glasbene ustvarjalnosti in vdenje o glasbi nasploh je bilo po zaslugi nemške Filharmonične družbe in glasbenega gledališča v Ljubljani močnejše od domače pripravljenosti zanj, da bi se bil mogel domoljubni zanos povezati v prvi fazi z estetsko višjo tvornostjo.

Ljubljana je veljala za glasbeno razvito mesto na ravni drugih povincialnih središč avstroogrske monarhije. Imela je stalno operno gledališče, redne simfonične in komorne koncerte v izvedbi in režiji Filharmonične družbe z lastno glasbeno šolo. Ob tem je morala Glasbena matica, prva slovenska glasbena ustanova, ustanovljena 1872, s svojimi močmi začeti od temeljev. V nemškem zgledu je imela le nazoren primer o prestižni ideološki, umetnostni in socialni funkciji glasbe, kakor jo je v Ljubljani krmarilo in nadziralo dunajsko vodstvo.

Z redkimi poklicnimi glasbeniki in protinemško usmerjeno češko emigracijo je Glasbena matica najprej ustanovila svojo šolo, poskrbela za učbenike in lastno

založbo, v kateri je tiskala dela slovenskih skladateljev. S precej srečno roko je oblikovala načrt, kako bo s profesionalnim glasbenim delom pritegnila pozornost in sčasoma povsem izrinila Filharmonično družbo. Opreti se je mogla ob začetku le na tisto, kar je imela, to je na pobudniško tradicijo množičnega petja, podedovala pa je z njo tudi dobršen del čitalniške miselnosti. Sprva ji je gotovo koristila zaradi socio-loško pogojene nuje, tako da ji je v trenutku uspelo zaobjeti zavedne Slovence z vseh koncev dežele, pozneje pa je preraslo malikovanje pevske uspešnosti v njeno usodo. Odvrčalo je v drugi plan temeljno idejo te ustanove, da bo osvobajala slovensko glasbo vseh zvrsti, ji omogočila trden položaj, temelječ na profesionalnih glasbenih zahtevah.

Bolj ko je Glasbena matica poudarjala svoje nadpolitično poslanstvo, bolj je lezla proč od glasbi imanentnega ozaveščanja Slovencev. Nacionalno zaščito si je zagotovila že s tem, s čimer je začela: z dobro postavljenim pevskim zborom (z njim ni potrjevala le splošne in nadpovprečne muzikalne dovtetnosti domačih glasbenih moči; zborovstvo je razumela kot ideal za uveljavljanje slovenske glasbene samoza-vesti), z zbiranjem ljudskih pesmi, novimi harmonizacijami in sadovi pedagoškega dela. Z geslom »služiti koristim slovenskega naroda« sicer ni izginil načrt za celovito podobo domačega glasbenega življenja in za pospeševanje izvirne ustvarjalnosti. Vprašanje orkestra, instrumentalne in komorne glasbe, stalnih konfrontacij med poustvarjalci in ustvarjalci, z eno besedo, iskanje višjih in najvišjih smotrov v glasbi je vse predolgo odlagala, in zabredla v ideološke vode, od koder je bilo najtežje najti izhod. Z razumljivim, toda dokaj primitivnim izgovorom: da smo Slovenci »rojen« pevski narod in da je množično petje pogojeno v slovenski ljudski psihi bolj kot pri kakem drugem narodu. Težje je bilo, ko bi bila morala to iztočnico dokazati in primerjalno utemeljiti, česar ni niti poskusila storiti, a to je prišlo ponovno na vrsto šele po prvi svetovni vojni.

Sesipanje prvotnih enovitih glasbenih namenov se je na zunaj navezovalo na razne slovenske folklorne simbole (nastopanje pevskega zbora v ljudskih nošah doma in na gostovanjih v tujini se je nadaljevalo do druge svetovne vojne), v resnici je potegnilo za seboj večino glasbenega mišljenja v zaprt krog. V proklamirano liberalno usmeritev Glasbene matice se je naselil reakcionaren duh s tipiko provincialne ozkosti. Na prehodu v dvajseto stoletje je imela že nevarno izpopolnjene samoobrambne mehanizme: na hitro je opravila z vsemi, ki so drugače mislili, predvsem z javno kritiko, in sprožila, namesto zdaj že možne misli na nacionalno šolo, med slovenskim glasbeništvom razcepitev v dvoje nasprotujočih si polov.

S tem je Glasbena matica nehote pospešila spremembo v delitvi moči, kakršno si je najmanj želela. Odprla se je kritika s kontrastnimi mnenji, z njo tudi globlje pojmovanje vprašanja, kaj je glasba. Samohvalisanje v obliki propagandnih poročil za javnost ni izumrlo, vendar so nasprotovanja širila območje védenja o glasbi čez problematiko domačih težav. Vzporejanje s tujim glasbenim svetom se je počasi, a zanesljivo vzpenjalo vse do prve svetovne vojne. Premik v ustvarjalnosti kaže starejša generacija modernistov z Emilom Adamičem in mojstrsko tvornostjo Antona Lajovca, seže pa do skladateljskih prvencev Marija Kogojca.

Poglavitni delež v spremenjenem naziranju o glasbi in načinu vrednotenja je imel skladatelj Gojmir Krek, poznejši rektor ljubljanske Univerze in večkratni dekan

Pravne fakultete v Ljubljani. Zasnoval je revijo *Novi akordi* zunaj domačih okoliščin in vplivov – na Dunaju. Mesečnik je izhajal od leta 1901 do začetka prve svetovne vojne. K sodelovanju je povabil vse slovenske skladatelje, ne glede na prepričanje in slogovne intencije posameznikov – z mislijo, da je treba dvigniti slovensko glasbo na višjo raven, zlasti zanemarjeno instrumentalno glasbo, obenem vzgojiti občinstvo in glasbo izločiti iz dnevne politike ter boja za oblast. V devetem letniku je notnemu delu priključil še Književno prilogo in napovedal rigorozen program, ki bo ščitil interese slovenske glasbe, od koder koli bodo že prihajali. Zagotovil si je sodelavce za redno poročanje o domačih glasbenih dogodkih in skladateljskih novostih (med vodilnimi sta bila Lajovic in Adamič), za prispevke iz glasbene sedanjosti in preteklosti, tudi za razprave teoretskega značaja. Kakor pri izbiri skladb, ki so prišle v poštev za objavo, je tudi tu prevladoval kritičen koncept do stanja in prihodnjih možnosti slovenske glasbe: zunaj kulta osebnosti, za profesionalno mišljenje glasbe vseh zvrsti.

Prostor za kontinuirano, odprtno kritiko, malone tudi za polemiko, se je odprl s takim strokovnim nabojem, kakršnega nista poznali ne prejšnja ne poznejša glasbena publicistika na Slovenskem. Zborovska euforija in preskromna domača instrumentalna ustvarjalnost sta bili ves čas in najbolj na udaru. Glasbena matica je ustanovila orkester Slovenske filharmonije, ki ni mogel redno nastopati, saj je potreboval veliko substitutov. S tem se je ponudila dodatna priložnost za to, da je Krek, prvič pri nas, presojal družbenotvorno vlogo glasbe po stopnji njene razvitosti. Menil je, da razkropljena, povrhu še premalo domišljena prizadevanja ne morejo roditi uspešnih rezultatov, če ne nastopajo sočasno in usklajeno. Enako pozornost je posvečal sistematičnemu izobraževanju ljubiteljev in poklicnega naraščaja ter popolni odgovornosti ljudi, ki se poklicno ukvarjajo z glasbo in skrbijo za razgledanost občinstva. Z veliko uredniško avtoriteto je pribil, da nobena od panog nima prioritetnega položaja in da so hierarhično različne le po značaju delokrogov. Od izvajalcev je, razumljivo, zahteval, naj z izvedbami podpirajo slovensko tvornost in znatno razširijo pomemben, muzikalno vreden repertoar iz tuje literature.

Štirinajst let, kolikor so izhajali *Novi akordi*, ni posebno dolga doba ne za spremembo miselnosti ne za postavljanje novih temeljev v glasbi. Toliko težje v okolju, ki je panično reagiralo na kritiko, vendar smemo poslej govoriti o višji ravni glasbenega umevanja na Slovenskem. Druga je seveda zgodba o Glasbeni matici in prizadetih posameznikih, kako so hoteli onemogočiti Nove akorde, posebno Književno prilogo.

Naložba Krekovih zahtevnih in v svet obrnjenih glasbenih kriterijev je navkljub oviram bolj odmevala v javnosti, kot bi se zdelo na prvi pogled. Tudi v območju cerkvene glasbe. Začelo se je odpirati toku sodobne miselnosti in modernejšemu kompozicijskemu nazoru. Dogme cecilijanskega gibanja se je Cerkev otresla načelno in praktično po letu 1911, ko je uredništvo Cerkvenega glasbenika prevzel Stanko Premrl. Bil je celo med prvimi, ki so znali po letu 1918 presoditi pomen *Novih akordov* in pravi vir tedanjega napredovanja slovenske posvete glasbe.

Glasbeni problemi po prvi svetovni vojni tako niso padli na nepripravljena tla. Zdrknili pa so iz uravnoteženega, čeprav različnega umevanja tonske umetnosti nasploh, kakor o možnih slovenskih perspektivah v njej, v ponovno, še ostrejšo razcepitev glasbenega mišljenja in naziranja o glasbi. Tokrat je prišel v ospredje kon-

flikt med egoističnim, šovinističnim, narodno zamejenim programom ter zahtevo po kozmopolitski svobodi glasbenega duha in avtonomnem statusu slovenske glasbe v vseh pogledih. Prvo stališče je ideološko vodil Anton Lajovic, zdaj persona grata pri Glasbeni matici, alternativno pa mlajši skladateljski rod z Marijem Kogojem na čelu. Drugo stran je od leta 1925 vehementno branil tudi mladi, glasbeno izobraženi zanesljak, sicer umetnostni zgodovinar Stanko Vurnik, medtem ko je večina drugih skladateljev v dvajsetih letih obupala pred Lajovčevo osebno avtoriteto in uničujočim načinom polemiziranja. V resnici se tudi nihče med njimi ni mogel približati višini Kogojeve obrambe, njegovi miselni potenci – ne brezhibni gotovosti v umetnostnih vprašanjih, in bi se bili zdeli prelahke Lajovčev plen. Slavko Osterc je poprijel za pero leta 1928, ko je bil val Lajovčevega nacionalističnega gneva že bistveno popustil.

Povod glasbeniškega spora je bil idejno-filozofske narave o mestu in vlogi glasbe v svobodni državi SHS. Obsežna tematika je v žolčni polemiki odprla večino vprašanj, ki sodijo v današnji pojem muzikološke stroke. Lajovica je obsedel nacionalistični sindrom v taki meri, da ni prenesel ničesar, kar bi dišalo po nemški kulturi in germanskem duhu. S kar nenavadnim sladostrastjem je leta 1918 likvidiral nemško Filharmonično družbo v Ljubljani, njeno imetje (stavbo današnje Slovenske filharmonije, instrumentarij, muzikalije) prenesel v sklop Glasbene matice in bil njen predsednik vse do leta 1945. Pod imenom Filharmonične družbe so bili poslej le redki komorni koncerti (z deli slovanskih skladateljev). Namesto bivše Slovenske filharmonije (usahnila je leto pred prvo svetovno vojno) je Glasbena matica ustanovila Orkestralno društvo s pretežno amatersko zasedbo in redkimi nastopi.

Lajovčeva protinemška, tudi protižidovska ideologija je dosegla vrhunec, ko je napadel simfonično repertoarno politiko novega Vojaškega orkestra, ki ga je vodil Josip Čerin. Do skrajnosti in absurda je peljal misel, da se mora slovenska inteligenca v novi državni skupnosti neizprosno odtrgati od nemškega kulturnega strupa in da je treba pojem večnih lepot Bachove, Beethovne, Wagnerjeve, Goethejeve umetnosti izbrisati iz slovenskega (celokupnega slovanskega) spomina in prakse; da vplivi nasilno vgrajene nemške miselnosti iz preteklih dob škodujejo kot najhujša rana razvoju svobodne, izvirne slovenske umetnosti. Z največjim strupom je označil tudi idejo o internacionalni vrednosti glasbe ter umetniški prebojnosti mimo nacionalnih in etničnih mej. Sodobna slovenska umetnost naj bi poganjala po Lajovčevem mnenju izključno iz slovenskih psiholoških korenin; da pa ima glasba pri tem še težjo nalogo, ker more, če je resnična, kot cement zlepiti individualne domače moči v trdno etnično skupnost in oblikovati nujno potrebno glasbeno samozavest Slovencev. Prišlo je tudi do takih besed: če bo šlo zlepa, drugače zgrda, s kulturno policijo. Josipa Čerina je obsodil za nemškutarja in ga skoraj onespobil, meril pa je na celotno kulturno politiko pri nas: da jo je treba zaščititi pred nemškim strupom in jo spolitizirati; da je posamezni umetnik koristen toliko, kolikor eksponira psiho in umetniško dušo naroda. Kaj naj bi bile psihološke in umetniške posebnosti slovenske narave, je ostalo odprto vprašanje, kolikor ni Kogoj postavil nekaj tehtnih tez o slovenski ljudski pesmi.

Nasprotna stran se je s prepričanjem, da se kulture narodov inicirajo med seboj oziroma da je umetnik eksponent svoje lastne ustvarjalne moči in da mu poreklo niti ne

škoduje niti ne koristi, globlje spoprijela z Lajovčevimi izzivi in prišla do vrednih odgovorov. Zbegano splošno mnenje in pojmovanje slovenskih glasbenih potreb pa je bilo težko spraviti v prid svobodomiselnemu nazoru po stopinjah Novih akordov, čeprav se je zadržana inteligenca uspela distancirati. Tako se je Stanko Premrl izrazil, da ga je misel o strupu nemških umetnin osupnila in da je po njegovem mnenju pretresla vso slovensko javnost. Zaman sta Kogoj in Vurnik reagirala stvarno, ostro in s prepričljivimi protiargumenti. Zlasti Kogojevi prispevki so zadeli v osrčje problemov o glasbeni umetnosti. Primerjati jih je mogoče z najbolj bistrimi izsledki tuje glasbene ozaveščenosti od povsod, kjer ji je muzikološka znanost že precej dobro prilivala. Lajovic ni po naključju trdil, da ne mara muzikologov, Kogoju je se zdela znanost združena z umetnostjo, čeprav tega v glasbi ne čutimo in ni potrebno da bi čutili. Vurnik se je obrnil v bolj pragmatično nasprotovanje Lajovcu in sprožil še polemiko o strokovni, na znanosti temelječi kritiki. Bil je obenem prvi, ki je javno večkrat zahteval, naj ljubljanska Univerza odpre muzikološko stolicu.

Šele trideseta leta so ovrgla premoč ideološkosti v slovenski glasbi. Želja po obnovljenih Novih akordih je že prej pronicala z vseh strani, neodvisno od strankarskega pripadništva. Glasbena matica je poskusila z zvito potezo. Pojasnimo jo, med drugim, s Kogojevo oceno, da vse, kar izdaja ta ustanova, zveni kot opravičilo ljudstvu in kulturi. Povabila je namreč v prejšnjih časih osovraženega Gojmirja Kreka, naj v njeni založbi nadaljuje z Novimi akordi. Toda pogajanja so dolgo trajala, se pletla okrog samostojnosti uredniške politike, dokler ni prišlo po sedmih letih do sporazuma. Tedaj se je Krek nenadoma premislil in šele leta 1928 je Glasbena matica začela izdajati Novo muziko (Krek ni privolil v ime Novi akordi, kakor ga je imela bivša revija). Urednik je bil Emil Adamič.

Tok dogodkov je prehitel Pevce v letu 1921, glasilo slovenske krščanske socialne stranke oziroma njene Pevske zveze. V letu 1925 so sledili še Zbori, revija za novo zborovsko glasbo kot glasilo ljubljanske in mariborske pevske župe. Pevcu je tako pripadla naključno nenaključna prednost, da je mogel prva povojna leta brez konkurence usmerjati množični del slovenske glasbe, posvetno zborovstvo (izhajal je do leta 1938). S precejšnjim agitacijskim aparatom je naglo širil reakcionarno glasbeno miselnost po vsej Sloveniji. Nadaljeval je z geslom »v korist slovenskemu narodu« in manipuliral pod imenom glasbe do še bolj poplitvenega umevanja in odnosa do nje, čemur sledimo vse do danes: o mili slovenski pesmi, ki gane vsako srce (Kogoj je opazil, da je med slovenskimi ljudskimi zelo malo pravih liričnih, da so bolj podobne nagrobnicam), o lepoti da odloča lepa, mehkočuteča, nežna, iz srca izlita melodija, pisana v lahkem slogu.

Glasbeno znanost je Pevce sprejemal toliko, kolikor si je od nje obetal potrditev za svoje početje. Raziskovalno delo Josipa Mantuanija je sicer zelo cenil, saj je imel moč mednarodno reputacijo; odkril je slovensko poreklo Jacobusa Gallusa in čarobne pesmi ponudil Glasbeni matici, da jih je izvajala v uvodnih točkah skoraj na vseh koncertih. Za Pevčev interes je bila zanimiva predvsem pevska tradicija Slovencev kot »suhi« dokaz za to, da pripadniki krščanske socialne stranke niso nazadnjaški in zastavonoše reakcionarnega duha. Drugačna zasluga gre Pevcu glede poskusov za poslovenjenje glasbene terminologije z večinoma dobrimi izrazi (višaj, nižaj, vračaj ipd.; muzikologija je bila prevedena v glasboslovje).

Zbori so bili po konceptu nekako v sredini med Pevcem in Novo muziko, čeprav se je slednja oglasila pozneje in za kratek čas (1928–1930). Strankarsko nasprotovanje Pevcu so Zbori spretno podredili ideji, da je zborovsko petje propadlo od obdobja Novih akordov, zato je bilo nujno potrebno ustanoviti revijo za sodobno zborovsko glasbo z relativno visokimi strokovnimi ambicijami. Na dlani je bilo, da gre za podvajanje tiska zborovske literature oziroma za kritiko Pevčeve glasbene orientacije, o tem pa ni marala ničesar slišati nobena od prizadetih strani. V skladu z nasprotji, o katerih tu govorimo, so morali tudi Zbori računati z nizko izobrazbo zborovskih pevcev in s splošno prakso petja po posluhu. S praktičnimi članki od metodike notalnega zborovstva do zahteve po točnem, razumljivem in muzikalno poglobljenim izvajanju pesmi so morali začeti skoraj pri dnu. Koncesije slabšim zborom pa niso postale pravilo. Za Zbore (izhajali so med leti 1925–1934) je značilno, da so se kategorično postavljali proti cenenu petju za družbo in zabavo. Med prvimi so se postavili tudi za Vurnikovo pojmovanje objektivne strokovne kritike z zanesljivo poučno noto. Kaj so Zbori pričakovali od bodoče slovenske muzikologije, jim je napisal isti avtor že v drugem letniku: kažipot v prihodnost na izkušnjah preteklosti, moderno glasbeno estetiko in vzgojo kritikov.

Nova muzika je skoraj enako občutila probleme slovenskega glasbenega življenja, bila pa je namenjena predvsem poklicnim glasbenikom. Za credo si je vzela šibko glasbeno percepcijo v širšem zaledju, nesodoben, povrhu še nerazčiščen odnos do glasbe med intelektualci iz časa, ki je sledil Lajovčevemu nacionalističnemu valu. V Novi muziki se je Lajovic oglasil le enkrat, izzvan, da izolacija slovenske glasbe škoduje domači ustvarjalnosti, češ da tuji vplivi spodrivajo izvorno (usmerjeno) invencijo, kar pa ni več obudilo sporov iz prejšnjih let. Osrednjo vlogo za informativno-kritični del vse predolgo rojevane Nove muzike je prevzel, poleg Vurnika, Slavko Osterc: z znanim energično prezirnim tonom do vsega, kar je omejevalo razvoj slovenske glasbe. Njeno mesto je videl v toku z najmodernejšimi kompozicijskimi izkustvi v svetu, od Anglije do Argentine, v tesnem sodelovanju z Mednarodnim društvom za sodobno glasbo (SIMC) ter njegovo kozmopolitsko naravnostjo. Dimenzija bistvenega vprašanja, o estetski vrednosti in pomenu slovenske glasbe se je z njim razširila do pojma avantgardnosti – muzikološki problemi pa so malone segli na preходу v trideseta leta čez rob zamujenega.

Vurnikova ideja o muzikološki stolici na ljubljanski Univerzi iz leta 1926 sicer ni naletela na odpor ali nerazumevanje, toda – čas je zopet prehitel dogodke.

#### ZUSAMMENFASSUNG

Obwohl die Anregung für ein möglichst frühes Errichten eines Lehrstuhls für Musikologie nicht in die Wirklichkeit umgesetzt wurde, verzweigte sich das musikologische Problemdenken bei der Gründung der Universität Ljubljana in alle Richtungen zeitgenössischer musikologischer Reflexion und Theorie. Die Periode vom Beginn des zweiten Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg brachte in der slowenischen Musik eine Reihe widersprüchlicher Positionen hervor, die vom ideologischen Erbe nach der Märzrevolution sowie vom Auseinanderklaffen zwischen den musikalischen Bedürfnissen und den möglichen Lösungen herrühren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wagte Gojmir Krek mit seiner Zeitschrift *Novi akordi* (Neue Akkorde) den deutlichsten Einschnitt in die slowenische Musik. Er forderte eine moderne musikalische Bewußtseinsbildung

