

## Slowenische Musik der 50er und 60er Jahre

Die 2. Hälfte des 1950er und der Übergang zu den 60er Jahren bedeuteten im ehemaligen Jugoslawien den Bruch mit dem Stalinismus und dem sozialistischen Realismus. Die jüngere Komponistengeneration bemühte sich, die Mitarbeit bei der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) zu beleben, besonders nach 1957, als der Kongreß dieses Verbandes in Zürich stattgefunden hatte. Die Mitglieder der slowenischen Sektion gründeten in Ljubljana die Vereinigung *Collegium musicum*, welche einige Jahre hindurch das musikalische Leben Ljubljanas mit Aufführungen von Werken der Komponisten wie Béla Bartók, Paul Hindemith und mit der Musik verschiedener musikalischer Kulturkreise (der zeitgenössischen englischen, schweizerischen, slowenischen Musik) bereicherte. Die Bedingungen für das Musikleben, für die kreativen Bestrebungen des Einzelnen verbesserten sich schon in den fünfziger Jahren. Die allgemeine Lage war nach dem Krieg so, daß die Künstler ihre Dispositionen, künstlerischen Ansichten und Bestrebungen durchsetzen konnten. Persönliche Kontakte, der Zugang zu den neuesten Schallplatten trugen dazu bei. Im Jahre 1955 wurde die Zeitschrift „Zvuk“ als zentrale jugoslawische Musikzeitschrift gegründet, und bald veröffentlichte sie zahlreiche Artikel über zeitgenössische Musik in Frankreich, Deutschland, sowie in anderen europäischen Länder und Amerika.

Ein wichtiger Vorstoß war die Zagreber Biennale im Jahre 1961. Zwei Jahre später kam das *Festival zeitgenössischer Kammermusik* im slowenischen Kurort Slatina Radenci hinzu, und im selben Jahr wurde das Ensemble „Slavko Osterc“ gegründet. Besonders die Zagreber Biennale war für die weitere Entwicklung der Musik in Jugoslawien bedeutsam.

Das Musikleben in Slowenien war damals von älteren slowenischen Komponisten beherrscht, von denen viele als Professoren an der Akademie für Musik tätig waren, die meistens neoklassizistische oder expressionistische und auch neoromantische ästhetische Werte vertraten. Es ist interessant, das sogar die »graue Eminenz« der slowenischen Musik Lucijan Marija Škerjanc (1900-1973), der alle modernen Versuche verurteilt hat, im Jahre 1958 „Sieben dodekaphonische Fragmenten“ geschrieben hat, um zu beweisen, daß auch ein ganz anders orientierter Komponist in dieser Richtung schreiben kann.

Einige andere, z.B. *Karol Pahor* (1896-1974) oder *Danilo Švara* (1902-1981), beide vor dem Krieg ausgesprochene Anhänger der ersten slowenischen Avantgarde der Vorkriegszeit, komponierten nach dem Krieg im Sinne des sozialistischen Realismus, widmeten sich aber bald der Folklore. Beide waren aus Triest gebürtig, und beide begannen mit der Erforschung der istriatischen volkstümlichen Musik, für die der untemperierte istriatische Modus bezeichnend ist. Pahor schrieb schon im Jahre 1950 einen Zyklus von 15 Stücken, die er „Istrijanka“ betitelte. Švara folgte nach, sein bekanntestes Werk ist die im Jahr 1957 entstandene „Sinfonia da camera in modo istriano“. Švara studierte in Frankfurt am Main bei Bernhard Sekles und Hermann Scherchen und galt in den 1930er Jahren als einer der bedeutendsten Vertreter der kompositorischen Avantgarde in Slowenien. Nach dem Kriege versuchte er sich mit volkstümlicher Musik durchzusetzen und entdeckte dann seine heimatliche Folklore. Aus dieser Zeit (1957) stammt seine oben erwähnte *Sinfonia da camera in modo istriano* für Streichorchester. Darin hat Švara zwar auf die traditionelle Form der Symphonie zurückgegriffen, doch bedeutet das bei ihm eine freie Verfügbarkeit über die in der

Geschichte dieser Gattung entfalteten Phänomene und die Entwicklung innovatorischer Möglichkeiten. In ihrer Konzeption stellt sie daher einen komplizierten und kontrapunktisch sehr anspruchsvollen Versuch dar, unter Verwendung der istrianischen Tonleiter einen zeitgenössisch klingenden Satz zu erreichen, der aber zugleich eine Vorstellung von istrianischer Folklore wecken soll. Der Umgang mit istrianischer Volksmusik bedeutete für Švara die Hinwendung zu archetypischen Phänomenen, die vielfältige Entwicklungsmöglichkeiten in sich bergen. Der letzte Satz ist der interessanteste. Aus der südslawischen Folklore entwickelte der Komponist diesen „als Sonatenrondo konzipierten“, letzten Satz. Mit Trillern akzentuierte er den metrischen Reichtum des ersten Themas. Den zweiten Teil charakterisieren die in der Art des »punta d'arco jetté« gespielten Partien, die bei den »Zuhörern den Einfluß der Tamburitza erwecken sollen«. Der Rhythmus ist kompliziert, verläuft jedoch wie in den Volkstänzen. Der ständige Wechsel von 2/4- und 3/8- Metren gibt dem Satz seine volkstümliche Vitalität und Bewegtheit.

Somit versuchten beide, Pahor und Švara, ihre eigene Musiksprache zu erneuern und dabei auch die Verbundenheit mit der eigenen Folklore zu beweisen. Švara schrieb auch fünf Opern, die stilistisch verschieden sind: von der atonalen Oper „Kleopatra“ vor dem Krieg (1940), über „Veronika Deseniška“ (1943) und „Prešeren“ (1952) mit fast romantisch folkloristischer Note bis zum dodekaphonen „Ocean“ (1969).

*Matija Bravničar* (1897-1977) war Professor an der Akademie für Musik und Mitglied der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste. Sein Opus zählt neben zwei Opern und 4 Symphonien viele kürzere symphonische Werke, die fast alle auf den Elementen der slowenischen Folklore beruhen, oder im Sinne der slowenischen Volksmusik geschrieben sind.

Ein ausgesprochener Symphoniker war *Blaž Arnič* (1901-1970) mit seinen neun Symphonien mit charakteristischen Titeln (*Te Deum; Resurrectionis; Duma; Kriegsstürme; Der Wildwüchsling; Symphonie der Arbeit; Krieg und Frieden* usw.). Auch für ihn war die slowenische Volksmusik eine Quelle der Inspiration.

Es war aber auch die Zeit, als junge Komponisten-Generation in Ljubljana hervorgetreten ist. Sie schlossen sich im Jahre 1954 zum Komponisten-Klub zusammen, der später im Jahre 1960 zur Gruppe *Pro musica viva* umgewandelt wurde. Es ging ihnen zuerst und vor allem darum, den neuen europäischen musikalischen Bestrebungen aktive Geltung zu verschaffen und die eigenen Werke zu veröffentlichen.

Der Gruppe gehörten in ihrer Blütezeit als Mitglieder an: *Darijan Božič* (1933), *Jakob Jež* (1928), *Lojze Lebič* (1934), *Ivo Petrič* (1931), *Alojz Srebotnjak* (1931), *Milan Stibilj* (1929) und etwas später noch *Igor Štuhec* (1932). Es ging nicht nur um den Bruch mit der Nachkriegsästhetik, sondern um eine Durchsetzung neuester künstlerischer Bemühungen und die Veröffentlichung eigener Werke. Der Ausgangspunkt der Gruppe war eigentlich avantgardistisch: Die Ablehnung der traditionellen Sprache galt als Grundlage aller avantgardistischen Bewegungen. Die Komponisten der Gruppe glaubten, daß sie die »zeitgenössische« musikalische Sprache anwandten. Die Gegenwart kann man als Terminus verstehen, die den Widerstand gegen »nichtzeitgenössischer Musiksprache« bestimmt. Über die Definition von »zeitgenössische Sprache« ist, waren sich die Mitglieder der Gruppe jedoch nicht einig. Das Studium an der Akademie für Musik war damals zu wenig informationsreich, und in der Welt tauchten immer neue Namen und mit

ihnen viele neue Richtungen und Möglichkeiten auf. Jeder in der Gruppe mußte also selbst auswählen, was für ihn interessant und ästhetisch ansprechend war. Einig war man sich nur darin, daß man alles ablehnte. So war es aber unmöglich, ein gemeinsames »stilistisches und ästhetisches Bekenntnis« zu finden. Gemeinsam war nur die Verschiedenheit.

Im Jahre 1966 erschien ihre Schallplatte unter dem Titel „Pro musica viva“ mit Werken von Darijan Božič, Milan Stibilj, Ivo Petrić und Alojz Srebotnjak, was zu jener Zeit ein großes Ereignis für die Durchsetzung der zeitgenössischen slowenischen Musik war.

Die einzelnen Mitglieder traten allerdings ihre je eigene Entwicklung an, weshalb ihre weitere Zusammenarbeit immer schwieriger wurde, da eben auch die individuelle Entgegnung jedes einzelnen auf die kompositorischen Bestrebungen und das kompositorische Schaffen zum Tage kam. Den jungen Komponisten war es wieder möglich, ins Ausland zu reisen, wo sie an Ort und Stelle mit den Neuheiten, wie sie damals im Entstehen waren, Bekanntschaft machen konnten.

Die damalige Zeit kann man mit Hilfe eines Zitats von Ivo Petrić, einem Mitglied der jungen Komponistengeneration, charakterisieren. Er schrieb über die 1. Zagreber Biennale in der führenden slowenischen Zeitschrift „Naša sodobnost“: »Die Bedeutung der 1. Biennale der zeitgenössischen Musik in Zagreb ist für unsere Musikkultur von großem Wert, denn nun konnte unsere Musik zum ersten Mal nach Kriegsende die Leistungen anderer Völker auf diesem Gebiet kennenlernen, außerdem konnte sie auch die Musikwelt über die Ergebnisse und den augenblicklichen Stand unserer Musikkultur informieren. Damit soll natürlich nicht behauptet werden, daß unsere Musikkultur von allen fremden Einflüssen frei und daß unsere Komponisten außerhalb der Heimat völlig unbekannt gewesen wären. In der Zwischenkriegszeit errang Jugoslawien mit den Komponisten Osterc und Slavenski und mit der damaligen jungen Generation, die meist im Ausland geschult worden war, schon einen Ruf als musikalisch bedeutendes Land mit einer reichen und sehr starken Tradition in der Volkskunst. Entwicklungsmäßig hielten wir damals durchaus Schritt mit anderen europäischen Völkern, die kühnsten Experimente von der Vierteltonmusik und der Zwölftontechnik bis zu konziseren Errungenschaften des Neoklassizismus fanden ihren Widerhall in den Werken slowenischer Komponisten. Der zweite Weltkrieg brachte eine gewaltsame Unterbrechung dieser natürlichen Entwicklung mit sich. Vier Jahre Kulturschweigen und der Tod der wichtigsten Modernisten Slavko Osterc und Vojislav Vučković, es folgte noch der Tod von Josip Štolcer-Slavenski, bedeuteten einen schweren Schlag für unsere moderne Musikkultur. Dabei verfielen fast alle anderen Komponisten dem Einfluß des russischen Nachkriegsrealismus und wichen stark von den Grundsätzen ab, die bei ihrem Schaffen vor Kriegsausbruch prägend gewesen waren. Erst die junge Nachkriegsgeneration begann sich wieder in modernere, zeitgenössische Richtung vorzutasten.«<sup>1</sup>

Ivo Petrić gründete im Jahre 1963 das schon erwähnte Ensemble „Slavko Osterc“, welches sodann viele Jahre hindurch die leitende reproduktive Rolle für die Aufführungen zeitgenössischer Musik nicht nur in Slowenien, sondern in ganz Jugoslawien innehatte.

---

1 I. Petrić, „Razmišljanja ob I. bienalu sodobne glasbe v Zagrebu“ (Überlegungen anlässlich der 1. Biennale der zeitgenössischen Musik in Zagreb), in: *Naša sodobnost* 1961/7, S. 658 ff.

Petrić leitete das Ensemble in dieser Zeit - bis zum letzten Konzert im Jahr 1978. Wichtiger Begleiter der Gruppe war ihr älterer Kollege Primož Ramovš (1922), der letzte Osterc-Schüler und späterer Schüler von Casella in Rom. Sein Mitwirken war für die ganze Gruppe sehr bedeutend, weil er schon ein anerkannter Komponist war und als »Nestor der neuen slowenischen Nachkriegsmusik« galt. Er war mehr als eine Jahrzehnt älter als die Mitglieder der Gruppe, von denen sich einige für *Vinko Globokar* (1934) einsetzten, der nach ihrer Meinung ebenfalls Mitglied der Gruppe sein sollte. Doch waren sie sich hierin nicht einig, und so blieb nur beim Vorschlag. Der Fall Vinko Globokar ist besonders interessant, weil dieser nach seiner Rückkehr aus Frankreich, wo er geboren worden war, bis 1955 in Ljubljana studiert hatte. Später kehrte er nach Frankreich zurück. Von dort aus begann seine große Karriere als Instrumentalist und Komponist.

Das Ensemble „Slavko Osterc“ hatte beim Warschauer Herbst im Jahre 1963 viel Erfolg gehabt gerade mit Werken von Ramovš (*Enneaphonia*) und Petrić (*Croquis sonores* für Harfe und Streicher; *Impressionen* für Flöte, Harfe und Streicher) und gastierte dann viel im In- und Ausland. In diesem Sinne war der Name Slavko Osterc berechtigt, der vor dem Krieg mit seinen Beziehungen zu ausländischen Musikzentren viel zur Verbreitung der slowenischen Musik beigetragen hat.

Die Gruppe fand zu Hause nicht immer und überall Widerhall. Die Meinungen über ihre Musik war geteilt. Ich erinnere mich an ein Konzert, als damals einer der bekanntesten slowenischen Komponisten während der Aufführung den Saal aus Protest gegen diese Musik verlassen hat.

Weil ich aus Zeitgründen nicht auf jeden der zuvor genannten Komponisten eingehen kann, möchte ich als charakteristisches Beispiel aus dieser Gruppe den Komponisten Milan Stibilj (1929) näher vorstellen.

Stibilj studierte zunächst Psychologie und gleichzeitig Komposition bei Karol Pahor in Ljubljana und anschließend bei Milko Kelemen in Zagreb. Er studierte später im Institut für Sonologie in Utrecht elektroakustische Musik, wo er zeitweilig (1968 und 1972) auch arbeitete. Eine Zeitlang war er in Berlin-West als Gast der Berliner Kynstlerprogramms und dann, im Schuljahr 1973-74, Gastprofessor für Komposition und Analyse der zeitgenössischen Musikwerke an der Universität in Montreal/Kanada. Er war auch als Fachberater bei der Kulturgemeinschaft Sloweniens und Ministerium für Kultur beschäftigt.

Seine Werke erregten zu Hause und im Ausland Aufmerksamkeit. Hildegard Curth von RIAS Berlin äußerte sich zum Werken von Milan Stibilj: »Charakteristisch für Milan Stibiljs Kompositionstechnik ist eine sparsame, kammermusikalische Faktur auf serieller Basis, deren Einzelstimmen streng logisch geführt und stets unter Kontrolle gehalten werden. Sogar die Agogik ist der Willkür oder dem Gutdünken des Interpreten weitgehend entzogen. Durch genau angegebene Taktwechsel-Vorschriften, Triolen, Quartolen- oder Quintolen- Gliederungen von Achteln und Sechzehnteln, die bisweilen ganze Taktgruppen überspannen. Die scheinbare Aleatorik im metrischen Ablauf fast aller Kompositionen von Milan Stibilj ist somit das Ergebnis einer präzisen Kalkulation. Bemerkenswert ist ferner, daß seine Kompositionstechnik alles Körperlich-Sinnliche des musikalischen Stoffs abstrahiert, weshalb auch die Folklore seiner Heimat unbeachtet bleibt. Abstrakt und beziehungslos muß die Tonmaterien sein, die in abstrakten Formgebilden nach eigenen logischen Gesetzen ihre eigenen Relationen anbahnt.«

Ich möchte von der schon erwähnten Schallplatte der Gruppe *Pro musica viva* aus dem Jahr 1966 Stibiljs Werk *Skladja – Congruences* für Klavier und Orchester aus dem Jahr 1963 vorstellen.

Das Bild der slowenischen Musik in den 1960er Jahre war also stilistisch bunt und aufregend. Es wirkten viele ältere und jüngere Komponisten, die sehr verschieden in ihrem Begreifen von Musik waren. Das aber hat zu einem reichen Musikleben geführt, das sich später in dieser Weise nie mehr wiederholte. Ich konnte nur einige Namen nennen, es gab jedoch noch viele andere, auch einige aus der damaligen mittleren Generation: so z.B. *Uroš Krek* (1922), *Zvonimir Ciglič* (1921), *Janez Matičič* (1926) u.a. Der letztgenannte ist bald nach dem Studium bei Lucijan Marija Škerjanc in Ljubljana nach Paris übersiedelt, wo er bei Nadja Boulanger studierte und seit 1962 mit dem *Groupe de Recherches Musicales* unter der Leitung von Pierre Schaeffer wirkte.

In dieser Zeit profilierten sich auch andere Komponisten, wie *Dane Škerl* (1931) mit seinem symphonischen Schaffen, und auch ältere Komponisten wie *Pavel Šivic* (1908-1995) und *Marijan Lipovšek* (1910-1995), die damals die slowenische Musikszene beherrschten.

Die neuerliche Aufgeschlossenheit dem Ausland gegenüber und die Tätigkeit nicht nur der erwähnten Gruppe der sechziger Jahre bedeutete für die slowenische Musik einen qualitativen Schritt voran. Entscheidend war jedoch immer die Frage nach der eigenen schöpferischen Tätigkeit und den ästhetischen Ausrichtung, sowie der soziologisch und kulturpolitisch bedingten Möglichkeiten. Dies war letztlich ausschlaggebend, ob ein Werk große oder nur eine kleinere Resonanz erfuhr.

Objavljeno v: *Súčasná hudba medzi východom a západom*. Symposium 1997. Melos-étos medzinárodný festival súčasnej hudby. Vydal Nad'a Hrcková. Bratislava, Orman, 1998. Str. 47–52.

## Povzetek

### Slovenska glasba 50. in 60. let

Opozarjajoč na samostojnost jugoslovanske kulture v drugi polovici petdesetih, avtor strne glavne kulturne in glasbene pojave na Slovenskem po drugi svetovni vojni. Ob pretresu tega za slovensko glasbeno sodobnost ključnega obdobja, avtor – prek povzemanja nekaterih značilnosti glasbe Karola Pahorja, Danila Švara, Matije Bravničarja in Blaža Arniča – začrta zlasti prizadevanja modernistov od Šivičevega pionirskega dela na tem področju sredi petdesetih in naprej. Glavni poudarek obravnave je na prispevku skupine skladateljev *Pro musica viva*, ki so jo sestavljali Darijan Božič, Jakob Jež, Lojze Lebič, Ivo Petrič, Alojz Srebotnjak, Milan Stibilj in Igor Štuhec. Njihovo delo, ki je ostalo v zgodovinskem spominu kot pomemben mejnik slovenske resne glasbe, je izpostavljeno kot kakovostni preskok v čas, v katerem so slovensko glasbo pomembno zaznamovali tudi drugi skladatelji mimo skupine *Pro musica viva*.

(Leon Stefanija)