

UDK 785.7 (497.12) "18/19"

Andrej Rijavec
LjubljanaK VPRAŠANJU FORMIRANJA SLOVENSKE KOMORNE
GLASBE: DILEME NASTANKA NEKEGA ZANRA*

Ne more biti nobenega dvoma, da smo v zadnjih nekaj desetletjih priča bogatemu poustvarjalnemu in ustvarjalnemu komornemu utripu na Slovenskem. Zdi se nam že kar samo po sebi umevno, da se koncertni ciklusi, v katerih prednjači komorna muzika, policentrično odvijajo po slovenskem ozemlju, samoumevno nam je delovanje Koncertnega ateljeja DSS in Radenskega festivala komorne glasbe, izven vprašljivosti nam je dejstvo, da nacionalna komorna reprodukcija brez težav danes pokriva praktično vse zvrsti klasičnega in novejšega komornega muziciranja, in to s solisti oziroma zasedbami, ki so ne le lokalno uspešne, ampak največkrat mednarodno konvertibilne.

Vsekakor pa je v splošni kulturni zavesti manj prisotno dejstvo, ki ima in bo imelo daljnosežnejše posledice, dejstvo, ki je priročno najbolj očitno celo ob površnem prelistavanju katalogov Edicij Društva slovenskih skladateljev,¹ da dandanes namreč ni več komornega področja, kjer bi ne mogel slovenski ustvarjalni duh ponuditi vrednih umetnin, pa naj gre pri tem za tradicionalne, godalne, pihalne, solistične in druge, oziroma za sodobnejše mešane zasedbe tja do kompozicij za tolkala. Se pravi, da je danes slovenska komorna glasba celovita in obenem enakovreden soudeleženelec evropskih in izvenevropskih glasbenih prizadevanj. Kar seveda ne pomeni, da v njej ni več dilem; so, samo s to razliko, da to niso več dileme dohitevanja zamujenega in izgrajevanja nujnega, ampak značilne dileme skladatelja, ki živi v sodobnem svetu: to so predvsem vprašanja njegovih lastnih ustvarjalnih zmožnosti in estetskih odločitev ter sociološko in kulturno pogojenih možnosti njihove večje ali manjše odmevnosti in v končni konsekvenci bivanjske smiselnosti. A to je druga zgodba, ki se še vedno piše.

Današnja samoumevnost je včerajšnja trda pot, na kateri so morala slovenska komorna prizadevanja v sto letih kar trikrat zastati, da so postala samoumevni del nacionalne glasbene kulture, pri čemer se je šele polagoma spoznavalo, da je v njenih omejitvah iskati tudi njene prednosti: intimnost zvočnega sporočila, pri katerem izpovednih in tehničnih

* *To je nekoliko razširjena in predelana različica besedila, ki je bilo prebrano na muzikološkem kolokviju v okviru XVIII. festivala "Komorna glasba 20. stoletja" v Radencih septembra 1980.*

pomanjkljivosti ni mogoče prikriti, pretanjenost in prozornost glasbenih idej, ki ne pranesejo niti verbalizma niti demagoške gestike in ki torej ne morejo rabiti ekstrovertiranim funkcionalističnim glasbenim in celo neglasbenim potrebam, skratka - umetnost, ki prinaša samo bistveno in to brez štafaže, umetnost, ki jo je celo brati "med vrsticami" in zatorej njenega autorja doumeti do dna, a obenem umetnost, ki je zaprta knjiga za tistega, ki razume in se razume samo na "godbo"- problem, ki ni od včeraj in ki je realno obstoječ tudi dandanes.²

Razvojno dospelost nekega kulturnega področja lahko uvodoma ilustriramo še na drugačen način. Slovar slovenskega knjižnega jezika (1975) dobro pozna pojem "komornega" in ga definira s tem, kar "se izvaja, predvaja a) za manjšim številom izvajalcev" oziroma "b) za manjše število poslušalcev" ter navaja značilne zveze, kot so komorna glasba, komorno petje, komorna zasedba, komorni koncert, komorni ansambel, komorni pevski zbor itd.³ Samoumevno? Seveda je. Vendar to omenjam zategadelj, ker Wolfov Slovensko-nemški slovar iz leta 1894 tega gesla še nima in se mu še najbolj približa s takrat verjetno bolj aktualnimi državno-upravnimi pojmi, kot so "komora", "komornik" in "komorništvo" za ustrezne nemške inačice, v času torej, ko je nemški jezikovni krog, tudi pri nas, že zdavnaj poznal in uporabljal pojem, ki nas zanima.⁴ Kaže, da je slovensko glasbeno okolje, vsaj v pisani oziroma tiskani obliki moralo razviti pojem komornega razmeroma pozno, praktično šele takrat, ko je ta vrst glasbe postala izrazitejša sestavina slovenskih kulturnih prizadevanj. Tako na primer "Cerkveni glasbenik" šele leta 1895 govori o t.i. "kamorni" glasbi oziroma "kamornih" pevcih, pri čemer je šele leta 1903 v svojem glasbenem predavanju p. Hugolin Sattner razložil pojem komorne glasbe, in sicer z naslednjim: "V prostih časih je le visoka gospoda na dvorih vzdrževala glasbene kapele in se divila nad njimi in le nekateri so imeli pristop v kamoro (od tod Kammermusik)".⁵

To seveda nikakor ne pomeni, da komornega muziciranja in skladanja v tem času kot v prejšnjih stoletjih bi ne bilo na Slovenskem; dokazi so znani in številni, tudi v smislu najzgodnejših definicij, katerih začetke je iskati pri Vincentinu sredi 16. stoletja, ko razlaga pojem "musica da camera, cioè quando si canterà piano".⁶ A to je razvoj, ki teče več ali manj vzporedno z evropskim tudi pri nas vse v 20. stoletje, čeprav od srede prejšnjega stoletja dalje doživlja cepitev, pri čemer se

- 1 *Prim. Katalog-Catalogue 1978, Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ljubljana 1978.*
- 2 *Gl. MGG, Bd. 7, 477 sl.; Ferguson, Donald N., Image and Structure in Chamber Music, Minneapolis 1964, 3 sl.; Ulrich Homer, Chamber Music, New York & London, 1966, 2 sl.*
- 3 *SSKJ II, Ljubljana 1975, 386.*
- 4 *Ljubljana 1894, I, 428.*
- 5 *CG XVIII/1895, št. 1, 8; XXVI/1903, št. 2, 8; ib., št. 7/8, 53.*
- 6 *Salmen Walter, Haus- und Kammermusik, Leipzig 1969, 10.*
- 7 *Prim. ustrezna poročila Filharmonične družbe in njene glasbene šole.*
- 8 *MGG, Bd. 7, 1587; Jahresbericht der philharmonischen Gesellschaft in Laibach, Laibach 1880, 20.*
- 9 *"Als einen grossen Erfolg im musikalischen Leben unserer Stadt erachtet es die Direction, dass die von ihr im abgelaufenen Jahre ins Leben*

na eni strani ohranja razmeroma visoka raven poustvarjalnih, torej tudi komornih, prizadevanj, katerim daje ton in raven ustanova, kakršna je bila Filharmonična družba v Ljubljani, na drugi strani pa se v vedno izrazitejši antibiozi oblikuje vedno bolj priostreno samostojna slovenska glasbena kultura. Medtem ko je prvi zavoljo močne ekonomske podpore nemško usmerjenega dela meščanstva, uradništva in plemstva vse do propada habsburške monarhije bil v glavnem zagotovljen "status quo ante", pa se je morala mlada, osamosvajajoča se kultura boriti na vseh stopnjah razvoja, začenši z najbolj grobimi primeri glasbenega utilitarizma, pri katerem je bil komorni delež kaj malo uporabljen in zato iz razumljivih vzrokov odrinjen in bolj slučajan.

Zaradi usihajočega sožitja med nemškim in slovenskim elementom, še zlasti po ustanovitvi Dramatičnega društva (1867) in Glasbene Matice (1872), je bila nemška stran obsojena na razvojno neperspektivnost, še prav posebno na kompozicijskem področju, medtem ko je reproduktivno vzdrževala značilne in sodobno aktualne oblike muziciranja, take, ki se jih je slovenska stran vse bolj zavedala in skušala po svojih najboljših močeh nadoknaditi. Upoštevanje t.i. nemškega elementa se zdi upravičeno zaradi tega, ker je še ob prehodu v **ново** stoletje kar četrtnina učencev glasbene šole FD navajala slovenščino kot materin jezik, iz tega zavoda pa se je, kot poprej, rekrutirala publika, ki je bila glavni nosilec razumevanja komornega žanra, saj je bil slovenski element še vse preveč zapreden v postavljanje svojih osnovnih glasbenih temeljev.⁷ Tako je za direktorovanja Antona Nedvéda FD aprila 1879 organizirala svoj prvi pravi komorni koncert - velik korak naprej od siceršnjih, zamudniških péle-méle programov v smislu prakse prve polovice stoletja.⁸ Od leta 1882 dalje smo priča vsaj štirim rednim komornim večerom v sezoni, pri čemer je bil ob vzorovanju na kvartetno umetnost bratov Müller z Dunaja dan poseben poudarek klasično-romantičnim skladbam in temu ustreznim osnovnim komornim zasedbam z domačimi ali gostujočimi izvajalci.⁹ Kaže, da lahko "eine echte Pflege der Musik nur dort gedeihen, wo auch der Kammermusik der gebührende Platz eingeräumt wird". Poročila govore, da je bilo vsaj v tem okviru temu tako.¹⁰

Ob otvoritvi nove koncertne stavbe FD leta 1891 je njen dolgoletni direktor dr. Friedrich Keesbacher ugotovil, da bo FD "nach wie vor ihre Hauptaufgabe in der Pflege der Musik überhaupt erblicken und den internationalen Charakter ihrer Concertprogramme aufrechterhalten", še zlasti, "da sich nunmehr ein eigener Verein zur Pflege des Volksgesanges und nationaler Musik gebildet hat",¹¹ pri čemer je seveda mislil na Slovence, ki so bili nelahek boj poustvarjalnega in vedno bolj tudi ustvarjalnega vzporejanja z dospelejšimi evropskimi glasbenimi kulturami. A v ospredju je bil zaradi že znanih vzrokov predvsem vokal - zborovski, samospevni in odrski, medtem ko je bilo ostalo, zlasti komorno, manj uporabljivo. Pa

gerufene Reihe von Kammermusikabenden bei unserem Publicum eine so freundliche und zustimmende Theilnahme gefunden haben". Ib., Laibach 1883, 5.

10 *Tiskana okrožnica, s katero se napoveduje prvi komorni večer v novi koncertni sezoni, 6. XI. 1908. Gl. Philharmonische Gesellschaft, Programi*

vendar pišejo "Novice" v zvezi s praznovanjem Prešernovega rojstnega dne leta 1867 na primer naslednje: "Da pa čitalnične 'besede' se morejo odlikovati tudi po klasičnih predmetih, in to iz svoje lastne moči in ne po vdinjanih pomočnikih, kazali so nam gospodje R. Pregel, V. Bučar in pevovodja Förster z Beethovenovim 'Trio' za violončel, gosle in glasovir, ki so izvrstno izvršili svojo nalogo".¹² Toda to so izjeme, ki ostajajo samo dopolnilne točke na programsko mešanih koncertih, ki jih od leta 1888 dalje prireja Glasbena Matica. Šele sredi devetdesetih let (1897) se osrednje slovenska glasbena ustanova dokoplje do t.i. glasbenih večerov,¹³ ki gojijo še vedno nespecializirano, se pravi, raznovrstno komorno reprodukcijo, torej v času največjih Matičnih uspehov z izvedbami Dvořákové Stabat Mater in Mrtvaškega ženina, Haydnovega Stvarjenja in Bachovega Matevževega pasiona. Z nastopom 20. stoletja gostujejo v njenem "aranžementu", saj je Glasbena Matica tudi koncertna ustanova, predvsem slovanski umetniki, tudi takega formata, kakršen je bil Jaroslav Kocián (1907) oziroma ansamblji, kakršna sta bila takrat češki (1893) oziroma ševčikov kvartet (1906).¹⁴ Glasbena šola GM že goji komorno igro s svojim "kvartetom na godala",¹⁵ vendar pa njene izdaje dajejo bolj realistično podobo stanja na komornem področju: ob nekaterih sicer tehtnih samospevih in krajših klavirskih skladbah, in seveda predvsem zborih, je samo nekaj salonskih violinskih drobcev. Tudi znameniti "Novi akordi" imajo v slednjem žanru samo sedem skladbic za violino in klavir ter eno kompozicijo za štiri violine.

Z ustanovitvijo Slovenske filharmonije (1908) so se ob izhodiščnem navdušenju obetali navidezno boljši časi.¹⁶ Talich je organiziral tudi komorne večere z izrazito slovansko programsko usmerjenostjo, pri čemer so nabitno polne ponovitve za dijaštvo imele navdušujoč odmev, tako da so "Novi akordi" celo pisali, da "tu gre naša jasna in najvišjega zaupanja vredna in polna pot".¹⁷ A kaj, ko je bilo takratnemu slovenskemu povprečnemu koncertnemu obiskovalcu ljubše, da se vse "vrši pri pogrnjenih mizah", ne pa da "pazno sedi na svojem stolu". Še dolgo, tja do začetka dvajsetih let je veljalo "prepričanje, da brez pevskega zbora ni mogoče napraviti koncertnega programa", čeprav že leta 1912 opozarja Anton Lajovic: "Ti pevski zbori! Očividna coklja postajajo živahnejšemu koncertnemu življenju."¹⁸ Naj bo že kakorkoli, čas se ni bil zrel za resnejše komorne cilje: če je v začetku drugega desetletja klavirska koncertna statistika ugotavljala, da se dotlej "niti ena slovenska skladba še ni predavala javno",¹⁹ pa isti čas že beleži prve zaokrožene predstavitve tiste komorne zvrsti, v kateri je slovenska produkcija ob ustrezni poustvarjalni ravni dosegala evropsko raven, to je na področju samospeva. Tu je opozoriti predvsem na koncerte pevcev Pavle Lovšetove in Josipa Rijavca ter pianistov-spremljevalcev Antona Trosta in Janka Ravnika ter drugih od leta 1913 dalje.

1901-1919, Rokopisni oddelek NUK.

- 11 Keesbacher Friedrich, *Die Musik in Krain und die Bedeutung der philharmonischen Gesellschaft in Laibach, Laibach 1891*, 21.
 12 XXV, št. 50, 414-5.
 13 *Izvestje Glasbene Matice v Ljubljani o društvenem in šolskem letu 1897/8, Ljubljana 1898*, 70 sl.
 14 *Prim. ustrezná Izvestja GM.*

Na pragu I. svetovne vojne, ki je predhodila novemu obdobju, je moral Gojmir Krek ugotoviti: "Imenitna in edina Glasbena Matica, ki je vzgojila ves narod za najvišjo umetnost", ..., še do danes ni spravila vkup niti enega svojega godalnega kvarteta zmožnega igrati vsaj Haydnove kvartete. Pa obstoji skoraj 40 let. Ves narod, iz čigar sredine se niti ena komorno-glasbena družba ni izcimila! To je tista visoka umetniška kultura, ki vlada med Slovenci ... To je triumf pedagoškega delovanja, ki ga mu ni para! Drugod ... rastejo jednote za negovanje najplemenitejše vrste muzike kakor gobe čez noč iz tal ... Radi tega imajo drugod tudi skladbe za komorno glasbo. Mi logično teh nimamo."²⁰ Tudi če z današnjim védenjem korigiramo Kreka, ostane naštevavanje razmeroma skromno: Risto Savin - Sonata za klavir (1895), Godalni kvartet (1895, oboje neohranjeno), dva klavirska tria v klasično-romantičnih zvočnih in formalnih okvirih (d-mol, 1893; g-mol, 1894) in šele mnogo pozneje nekoliko širokopoteznejša neoromantična Sonata za violončelo in klavir (1920); Stanko Premrl - iz dunajskih študijskih let, Godalni kvartet (1907-8), Pihalni oktet (1907) in Sonatni stavek za violino in klavir (1908); Anton Foerster - Slovanska sonata za klavir (1914-6); Vasilij Mirk - Godalni kvartet (1914), Sonata za gosli in klavir (1914) ter pozneje Godalni trio (1920), vse še v rokopisu, pri katerih podnaslovi, kot so "Pot po domu" ali "Širom domovine", ob neoromantični fakturi kažejo na osnovno usmerjenost skladatelja, ki je podobno kot drugi to in tako glasbo pisal "za predal".

Novi časi, v novi državi, a v glavnem, vsaj sprva, že znana malomeščanska provincialna samozadovoljnost, ki je bila daleč od evropskih meril in teženj, tako da je Josip Čerin moral zagrenjeno ugotoviti: "par samospevov in dva ducata zborov, ki so jih naši skladatelji napisali tekom petindvajsetih let. Komorni komad, sonato, instrumentalen koncert, simfonijo ... kdo naj bi to napisal!"²¹ K sreči pa so se na obzorju že pojavljali skladatelji, ki jim je bilo namenjeno zapolniti tudi ter vrzel, tako da je vzporedno s skladanjem šel tudi razvoj v interpretaciji in obratno, kar zadeva tudi stilno orientacijo tega in onega.

Predvsem je ob nadaljevanju proslovanske usmerjenosti pri angažiranju gostov-poustvarjalcev opaziti izrazitejše odpiranje v smeri francoske kulturne sfere oziroma vse večje prisotnosti vodilnih osebnosti in znanih ansamblov evropskih koncertnih odrov (po letnici prvega nastopa med obema vojnama), tako na primer: Jan Šlais (1922), Francoski pihalni kvintet (1924), Amar-Hindemithov kvartet (1924), Alfred Cortot (1926), Jan Kubelík (1927), Gaspar Cassadó (1928), Arthur Rubinstein (1929), Dresdenski godalni kvartet (1929), Pariški klavirski trio (1933), Aleksander N. Čerepnin (1933), Nikolaj Orlov (1934), Raul Koczalski (1935), Praški pihalni kvintet (1936), Aleksander Borovski (1937), Rudolf Firkušný (1937), Nikita Magalov (1939) itd. Ob ostalih jugoslovanskih poustvarjalcih, začeniši z že

15 *Ib.*, Ljubljana 1906, 17.

16 *Kuret Primož, Slovenska filharmonija 1908-1913. Koncertni list SF, 1968-1969*, št. 3-6.

17 *NA IX/1910, Glasbeno-književna priloga*, zv. 1, 2.

18 *Ib. XI/1912*, zv. 1/2, 4-5.

19 *Ib. X/1911*, zv. 2, 26.

20 *Ib. XIII/1914*, zv. 1-4, 3.

znanim Zlatkom Balokovičem (1920), Zagrebškim godalnim kvartetom (1924) ali na primer Svetislavom Stančićem (1925), so se vse bolj uveljavljali tudi slovenski umetniki; poleg že omenjenih, Ciril Ličar (1918), Julij Betetto (1918), Cirila Medvedova (1919), Karel Jeraj (1920), Dana Kobler (1922), Ivan Noč (1923), Karel Sancin (1925), Karlo Rupel (1927), Marijan Lipovšek (1927), Pavel Šivic (1929), Anton Dermota (1936), Anita Mezetova (1937), Franc Schiffrer (1937), Stanko Prek (1938), Marta Osterc-Valjalo (1940) in vrsta drugih.

Bistvenega pomena za izboljšanje komornega ustvarjalnega salda je bilo seveda delovanje bolj ali manj stalnih komornih zasedb. S kvartetom Zika (1920), ki v začetku tridesetih let nadaljuje pod imenom Praški kvartet, se začne rast kontinuiranejšega komornega dela pri nas. Kmalu se kvartetu in drugim občasno pridruži še Janko Ravnik (1922), oblikuje se Ličarjev klavirski trio (1925), pa Sancinov duo (1925) oziroma trio, znan tudi kot zagrebški (1928). Leta 1928 prvič nastopi razvojno pomembni Ljubljanski godalni kvartet, viri govore tudi o Kamniškem godalnem kvartetu, pa o Ptujskem klavirskem triu, v Mariboru se oblikuje Trio Brandl (1929), v Ljubljani pa še Ljubljanski komorni trio (1932) ter Pihalni kvintet (1933), v Kranju Komorni trio (1933) in zopet v Mariboru Klavirski trio (1937), medtem ko se pojavi leta 1939 Turšičev pihalni trio, s čimer so bile ob vsej fluktuaciji, zlasti v duih s spremljavo klavirja, ki jo je največkrat oskrbel Marijan Lipovšek, do II. svetovne vojne pokrite vsaj ključne zasedbe tradicionalnega komornega muziciranja, tudi če k temu ne dodamo Radijskega godalnega kvarteta in Radijskega klavirskega tria.²²

V omenjenem obdobju, ki je izoblikovalo temelje slovenske komorne glasbe, je vrsta pojavnih oblik koncertnega in glasbenega življenja na sploh vse bolj govorila v prid izboljševanja glasbene kulturne ravni in je s svoje strani podpirala postopen ter obenem vedno bolj sodoben razcvet komornega ustvarjanja. Neglede na to, da poročila o teh in takih prireditvah vedno znova govore o tem, da je bila ta ali ona "skrajno slabo obiskana", da ima občinstvo za "take" koncerte "še premalo smisla" in da se zanje "še zelo premalo zanima", vendar pa že dejstvo njihove uresničitve ter ponovna, podobna ali nova vzorovanja pričajo o vse večjem poustvarjalnem in s tem tudi ustvarjalnem optimizmu, ki je moral in ki tudi je rodil rezultate, na katere se pred dobrim desetletjem ni moglo še niti misliti. V mislih imam take dogodke, kot je bil na primer Kogojev "slavnostni koncert" leta 1920, ali Osterčeva "kompozicijska koncerta" 1925. leta v Celju in Mariboru, pa istega leta Kogojev in Bravničarjev večer v Ljubljani, ali leta 1924 serija štirih koncertov jugoslovanske komorne glasbe ter prvi "študijski" samospevni večer Pavle Lovšetove, naslednje leto "sonatni večer" Karla in Mire Sancinove, dalje, reproduktivno delovanje Društva glasbenih učiteljev, ljubljanskega konservatorija in železničarskega glasbenega

- 21 *Loparnik Borut, Pomen Marija Kogoja v slovenski glasbi, v: XV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Zbornik predavanj, Ljubljana 1979, 371 sl.*
- 22 *Pričujoči pregled si ne domišlja, da bi bil popoln. Povzet je predvsem po "koncertnih poročilih", kakor jih je "v Ljubljani" in "drugod" razmeroma natančno, vsekakor pa najbolj kontinuirano od vseh glasbenih kritikov priobčeval Stanko Premrl v Cerkvem glasbeniku od leta 1918*

društva "Sloga", ali na primer, prvič v slovenski glasbeni zgodovini, klavirski recital Dane Koblarjeve leta 1927, ki je bil skoraj izključno posvečen slovenski klavirski glasbi. Stvari so se premikale. Stiki - tudi radijski (1928. leta začne delovati Radio Ljubljana, ki še bolj razširi reproduktivne možnosti) - se množe. Komorna glasba je v zraku. Osterc, ki poslej daje ton in ključno orientacijo modernim slovenskim glasbenim iskanjem, odpre s svojimi številnimi stiki tujino svoji ožji domovini in obratno. "Živimo v dobi komorne glasbe", piše,²³ in podobno tudi Stanko Vurnik v "Novi muziki", ko pravi, da druge zvrsti "nimajo kdovekakšne bodočnosti, kakor jo ima intimna komorna muzika".²⁴ Trideseta leta se začno s ponovnim, uspešnim komornim večerom skladb Slavka Osterca ter ob koncu študijskega leta 1930 s prvo akademijo skladateljev-konservatoristov - dogodek, ki napoveduje edino realno pot rasti avtohtone glasbene kulture. Ob vedno številnejših tematskih komornih večerih, ki so usmerjeni ali zgodovinsko ali sodobno v spoznavanje tujih sodobnih glasbenih kultur (avstrijske - 1935, bolgarske - 1936, poljske in angleške - 1937), se vrste prizadevanja uveljavljanja slovenske komorne misli doma in drugod; na eni strani, da se v domovini prodre s takimi prireditvami, ki nosijo skoraj predrzen naslov "intimni koncert slovenske sodobne glasbe" (1935), na drugi, da se tudi v tujini temu žanru zagotovi "živiljenjski prostor". Tako lahko isti Osterc v svojem članku "Slovenska komorna glasba" leta 1940 ugotovi: "S komorno glasbo smo si Slovenci pravzaprav priborili dostojno mesto v mednarodnem glasbenem svetu", in dalje, "razumljivo je, da so se tej panogi posvetili skoraj vsi seriozni slovenski komponisti".²⁵ Tudi bera je bila tokrat uglednejša, čeprav jo še vse premalo poznamo.

Vsaj sumarično velja omeniti nekatere avtorje oziroma njih dela, ki so nastala v nakazanem času, in ki se zdijo vredna razpravljanja in nadaljnega raziskovanja. Vsako od njih je seveda spomenik zase, ki v svojem jeziku govori o kompozicijskih dilemah, ki jih je reševal njih avtor, da bi si zagotovil prostor na komornem soncu, ter o stilnih rešitvah, katerim je podlegel, ali pa si jih izbral. Najprej je tu Lucijan Marija Škerjanc, ki je s postromantičnim zamahom in nezmotljivostjo forme oblikoval svojo klavirsko Sonato (1925), vrsto godalnih kvartetov, tako zlasti III. (Sonatina da camera, 1925) in IV. (1935), Klavirski trio (1935) ali Intermezzo romantique za violino in klavir (1934). Nadalje, Marij Kogoj z izjemno pretanjenima deloma, kakršna sta Piano (1913-21) ali Andante za violino in klavir (ok. 1924), ter vse premalo zvočno prisoten slednjega učenec Srečko Koporc, ki je že v zgodnjih dvajsetih letih, zlasti v samospievih in klavirskih delih uvajal priostreno ekspresionistično govorico. Večina njegovega opusa je neohranjena, čeprav so že bibliografski naslovi dovolj zgovorni (godalna kvarteta - 1920 & 1929, Sonata za violino in klavir - ok. 1929, Pihalni kvintet - ok. 1929, Pihalni kvartet - do 1936, tako tudi tri violinske sonate). Žal, da ga lahko pravzaprav sodimo samo po Triu (Divertimentu) oz.

dalje. Rabi naj torej samo kot izhodišče podrobnejšega dokumentiranja, ki bo moralo izhajati iz bibliografij Centralnega kataloga NUK oziroma celovitega pregleda vsega relevantnega periodičnega gradiva v zvezi z izbrano tematiko.

²³ Prim. *Gledališki list - Opera, Ljubljana 1927/28, št. 17, 205.*

²⁴ *Vurnik Stanko, Nova muzika, v: Nova muzika, literarna priloga, I/1928,*

Epizodah za flavto, klarinet in fagot (1929). Podobno, a bolj "romantično" nadaljevanje kogojevske usmeritve je iskati v Ukmarjevi Sonati za klavir (1932) in v njegovem I. godalnem kvartetu (1933). Radikalno kozmopolitski je v tem času frankfurtski študent Danilo Švara z atonalno klavirsko Sonato (1930), I. godalnim kvartetom (1932) in Pihalnim triom (1933) ter Klavirskim triom (1936), medtem ko se v II. godalnem kvartetu (1933) prehodno modalno umiri. Seveda je tu Slavko Osterc s celo vrsto značilnih in tehničnih komornih stvaritev. Osvežimo si nekaj naslovov: I. & II. godalni kvartet (1927 & 1934), Silhuete za godalni kvartet (1928), Koncert za violino in 7 instrumentov (1928), Suita za 8 instrumentov (1928), Suita za violino in klavir (1933), Kvintet za pihala (1932), Nonet (1937), Sonata za violončelo in klavir (1941), mnoge skladbe za glas z različno instrumentalno spremljavo, tako na primer znane štiri Gradnikove pesmi za kontraalt in godalni kvartet (1929) in še in še, zanimivo tako po takrat nenavadnih sestavih kot po njih zvočnih rešitvah. Ni mogoče mimo njegovih učencev, v tej fazi vsaj treh. Omenimo Karla Pahorja z osterčevskima I. godalnim kvartetom (1935) in Pihalnim triom (1939) ter nekoliko "suitno" umirjenejšim II. godalnim kvartetom (1938). Šele v zadnjem času odkrivamo Demetrija Žebreta, katerega komorna dela, nekatera so žal pogrešana (Pihalni trio, Concertino za 14 instrumentov), so vsa nastala sredi tridesetih let, tako tudi neoklasicistično disonantni Godalni kvartet (1935). Samo na nekaj poznavalcev ostaja še vedno omejen opus Franca Šturma, ki se od neobaročno oziroma neoklasicistično razširjene tonalnosti razvije v smeri polifonsko domišljene atonalnosti, v okviru katere evolucijski princip glasbenega mišljenja vodi k svojskim, a vedno preglednim formalnim rešitvam. Upošteva te kvalitete kakor tudi datume nastanka posameznih del, se kaže Šturm kot vse bolj pomembna postavka v razvoju predvojne slovenske komorne glasbe: tu je najprej vrsta godalnih kvartetov (1931-40), nadalje, Godalni trio (1930), Concertino za pihalni kvartet (1931), Sonata za klavir (1932), Sonata da camera za violino in klavir (1932), Concertino za 10 instrumentov (1932) ter Sonata za violino solo (1936).

To seveda ni popolna podoba. Nekateri mlajši, ki so se že uveljavljali, so morali počakati na "nove zarje", saj je bila vojna dolga in huda, čeprav, kot je znano, se je tudi v tem času razravanega glasbenega dela, ki je rabil glasbo "za današnjo rabo", utrnilo marsikatero komorno dejanje. - Novi čas je naš čas. Prispevek komornih "ustanoviteljev" je bolj ali manj jasen: temelji, vzori in današnja odprtost kulturnega pretoka že nekaj desetletij, zlasti z nastopom generacije skladateljev okoli "Pro musicae vivae", rojeva poustvarjalno in ustvarjalno žetev, ki smo jo omenili na začetku tega pisanja. Pojavljajo pa se, ob kompozicijskih tudi druge dileme: ne samo kaj naj skladatelj piše, kako in za koga, ampak tudi čemu; še zlasti velja to za komorno glasbo, katere razumevanje najbolj in z največjo lahkoto preglašča z vsakršnimi masovnimi mediji zasičeno, vedno bolj nasilno zvočno okolje. Če v "kamri" že ni več miru, pa je po le-tem, po miru namreč, toliko večja potreba. Morda je v tem tudi upanje za komorni žanr, saj zahteva intimno,

Št. 1, 2.

25 Radio Ljubljana, XII/1940, št. 40, 5.

da ne rečem, "teamsko" reprodukcijo in recepcijo, kar, seveda, zveni bolj stvarno, sodobno in - optimistično.

SUMMARY

Slovene chamber music today has both accomplished its own integrity and gained an equal footing with other participants in musical strivings within Europe and beyond. It is able to present genuine achievements in practically every field of chamber music, whether featuring traditional, string or wind instruments, or soloists, or more modern mixed arrangements, or even compositions for percussion. This is not saying that all dilemmas in Slovene chamber music have been eliminated; but the existing dilemmas no longer have to do with catching up or with establishing basics, but are rather those characteristic of a composer living in a contemporary world: he is concerned on the one hand with his own creative potential and aesthetic decisions, and on the other with the sociologically and culturally conditioned possibilities for the reception of his output - and ultimately with existential questions.

What appears self-evident today has been reached through yesterday's hard struggle. Slovene efforts in the field of chamber music were checked three times in the last hundred years, before they have become a self-evident part of the national musical culture. The pursuit of this growth in the spheres of reproduction and production has been the object of the paper: the increasing antibiotic and disengagement from the German cultural sphere in the years preceding World War I, the gradual integration into European currents in the period between the two wars and the recent developments running parallel to contemporary movements since World War II.