

## GLASBA ODPORA V SLOVENIJI MED DRUGO SVETOVNO VOJNO (1941–1945) V JUŽNOSLOVANSKEM IN EVROPSKEM KONTEKSTU

### Uvod

Če je bilo za vse predhodne vojne jasno, da v njihovem času muze molče (*Inter arma silent Musae*; Cicero), to vsekakor ne velja za drugo svetovno vojno (1941–1945) na Slovenskem. »Bila je to vojna revolucije, a revolucija sama – je izraz ustvarjalnosti,« je poudarjal nekdanji jugoslovanski armadni general madžarsko-vojvodinske narodnosti Kosta Nađ. Večino glasbene in še kakšne druge umetnostne (re) produkcije je bilo v tistem času mogoče slišati in videti na široko odprtih zborovanjih pod milim nebom – na mitingih.<sup>1</sup> Šlo je za povsem samosvojo obliko obveščanja, oblikovanja in preoblikovanja ljudskih plasti v kulturnem smislu. Tovrstni prvi in skromni začetki segajo

[...] v romantično dobo prve partizanščine, taborni ogenj in senca stoletnih dreves, zaščita bojnih patrol in partizanskih straž, komisar s komandirjem sredi svoje partizanske družinice v večernem razgovoru – to je tudi okolje prve partizanske pesmi, recitacije, soldaške burke, politične in kulturne ure. (Križnar 1992: 18–19)

»Iz vsega tega so se rodili tudi prvi množični sestanki borcev s prebivalstvom – prvi mitingi. Potekali so po ustaljenem scenariju: govor, pesem, beseda o dogodkih doma in na tujem, šale, harmonika in naposled še ples« (Fond Filipa Kalana). Podobne prireditve so poimenovali še sestanek ali akademija, saj so se po vsebini med seboj ločevale na politične, kulturno-prosvetne, recitacijske, zabavne idr. Za vse pa je veljal bolj ali manj ustaljen vrstni red točk: govor, recitacije oziroma deklamacije. Med petjem posameznikov (solistov) in zbora je bilo slišati in videti še ples, šaljive prizore in igro, enodejanke in skeče. V vseh teh točkah pa je šlo v glavnem za poglobljeno idejno povezovanje med enotami partizanske vojske s civilnim prebivalstvom na terenu, širjenje idej osvobodilnega boja, pridobivanje civilnega prebivalstva za pomoč partizanski vojski, politično vzgojo, splošno izobrazbo pa tudi za zabavo in razvedrilo (Smolej 1971: 279). Tako so različne oblike mitingov zaposlile veliko ljudi in jih politično in kulturno razgibale ter aktivirale. Temu »vzorc« dokaj pisane sporeda mitinga je skoraj redno sledila zabava kot zelo priljubljena oblika množičnega shajanja.

<sup>1</sup> 'Miting' (ang. *meeting*) pomeni shod, zbor ali množično zborovanje, figurativno tudi veselico.

Prav mitingi so kar najmočneje poudarjali svoj agitacijski, propagandni in politični namen. Raven teh nastopov se je polagoma dvigala: postajala bogatejša in vedno bolj raznolika. Odvisna je bila od števila in zvrsti izobraženih in razgledanih borcev ter (civilnega) prebivalstva. Od jeseni 1943, ko so v enote aktivne partizanske vojske prišli številni poklicni gledališčniki in glasbeniki iz Ljubljane, je bil kakovostni skok mitingov več kot očitno. Zato se je v tistem času (po 8. septembru 1943, torej po kapitulaciji Italije) obogatil tudi glasbeni spored mitingov: zborovsko petje, samospevi, spremljani s harmoniko ali/in kitaro (redkeje s klavirjem), solistični in zborovski nastopi harmonikarjev, pevski in instrumentalni dueti, terceti, baleti in folklorni nastopi. Skečev in zaključnih točk mitingov so se pogosto lotili tudi profesionalni skladatelji.<sup>2</sup> Razpisan je bil celo natečaj za nova tovrstna dela.<sup>3</sup> Tako lahko ugotovimo, da je bil miting kot posebna oblika organiziranega kulturnega in še zlasti glasbenega življenja v enotah partizanske vojske pomemben dejavnik tako propagande NOB kakor tudi takratnega glasbenega življenja na Slovenskem v produkcijskem in reprodukcijem pomenu. Tudi do danes ugotovljenih nad 500 mitingov (fototeka MNZS) s skoraj 15 (dodanimi) slavnostnimi akademijami<sup>4</sup> (Fond Filipa Kalana), v skupnem številu torej vsega nad 500 kulturnih prireditev, naravnost preseneča. Sem pa še niso všteti samostojni nastopi, gledališke in druge scenske predstave, koncerti, javne radijske oddaje, žalne svečanosti in zaključne prireditve ob osvoboditvi Slovenije v izvedbah gledaliških skupin (Vesela jesen, Agitteater 1942, Jermanova igralska skupina, Frontno gledališče, Kajuhova

<sup>2</sup> Marjan Kozina (1907–1966) je npr. v 18. diviziji v Gorskem kotarju napisal skeč *Odsekan prst*. Kljub očitnim uspehom divizijske igralske skupine pri uprizorjanju tega dela pa ga avtor, kot še nekaj podobnih del, ni uvrstil med svoja (vredna) avtorska dela (prim. Križnar 1992: 19).

<sup>3</sup> Zaradi nakazane slabše kakovosti določenih točk mitingov, pojava anarhije ob mitingih, ki je zavladovala pri pisanju in igranju skečev, so konec leta 1944 v Glavnem štabu Narodnoosvobodilne vojske in partizanskih odredov Slovenije (GŠ NOV in POS) razpisali natečaj za (nova) odrska dela in dramska besedila. Nanj so se odzvali nekateri slovenski skladatelji in drugi glasbeno ozaveščeni borci, npr. Marjan Kozina (skeč *Štirje bratje*) in Milan Apih (zborna deklamacija *Rdeča armada prihaja* in skeč *Birokrat*).

<sup>4</sup> Akademija je slavnostna kulturna prireditev, nekaj več kot miting; prireditev za posebne priložnosti (praznike) ter večjega formata in pomena.

kulturniška skupina, Jasna, SNG idr.), godb oziroma pihalnih orkestrov in zborov (invalidski pevski zbor s Karlom Pahorjem, pevski zbor jugoslovanske armade Srečka Kosovela z Radom Simonitijem idr.), in pa prve osnovne glasbene šole, Radio Kričač, Znanstveni inštitut, Kulturniški kongres idr.

Ena od tesnih povezav med mitingi in literarno glasbeno (re)produkcijo je lirična poezija enega od aktivnih partizanov in kulturnikov, pesnika, prevajalca, urednika in akademika Ivana Minattija (1924–2012) z naslovom *Igraj, igray, harmonikar* kot primer neposredne povezave med literaturo (poezijo) in glasbo. Na to – na povezavo med glasbo in literaturo in še čim – poleg samega naslova spominja in aludira ritem, enak konstitutivni element tako v poeziji kot v glasbi:

Ko nam zvečer harmonika zapoje  
in veje v vetru trkajo ob okno,  
mi je, ko da si razpustila svoje  
kostanjeve lase čez moj obraz.

V večer so ptice razprostrle krila  
in v zrak zarisale široke loke.  
Otožnost tihih ur je vame vlila  
spomin na rahli stisk dekliških rok.

Dekle, zdaj naju ločijo gozdovi,  
med naju so se vogle silne dalje  
in se zarezali prepad grobovi.  
O, le igray, igray harmonikar. (Minatti 1970: 13)

## Glasbeni opus

Med politično angažirano glasbeno (po)ustvarjalnost prištevamo tisto, ki je nastala na slovenskem prostoru, in pa tisto, ki je prišla k nam še pred letom 1941: stara revolucionarna, uporniška (puntarska) in budniška pesem (iz 16. do 19. stoletja); delavska in druga revolucionarna in protifašistična pesem iz časa med obema svetovnima vojnama (1918–1941); pesem iz ruske revolucije (1917) in španske državljanske vojne (1936–1939). Najpomembnejši za obravnavani prispevek pa sta izvirna partizanska glasba oziroma kar umetna partizanska pesem in pa ljudska in ponarodela borbena pesem z dodano novo partizansko vsebino (oboje iz let 1941–1945).

V partizanskem tisku je bilo izdanih prek 30 pesmaric, ki so vsebovale besedila in napeve (z notami), poleg teh pa še čez 40 pesmaric, ki so vsebovale samo besedila za petje (brez napevov, not). Pregled celotnega opusa glasbene produkcije pokaže, da je v tem času nastalo okrog 350 avtorskih glasbenih del, ki jim lahko prištejemo še čez 200 priredb – harmonizacij in inštrumentacij. Te skladbe so oblikovno preproste, po melodičnem in harmonskem ustroju pa ne preveč bogate: od enoglasja pa do večglasja, melodično in ritmično enostavne in neproblematične, v duhu ljudske melodike. Preprosta besedila, ki so pritegni-

la prav tako melodijo, so imela pravi muzikalni pomen v množičnih izvedbah. Ta cilj ni dovoljeval zapletenih kompozicijskih tehničnih glasbenih posegov.

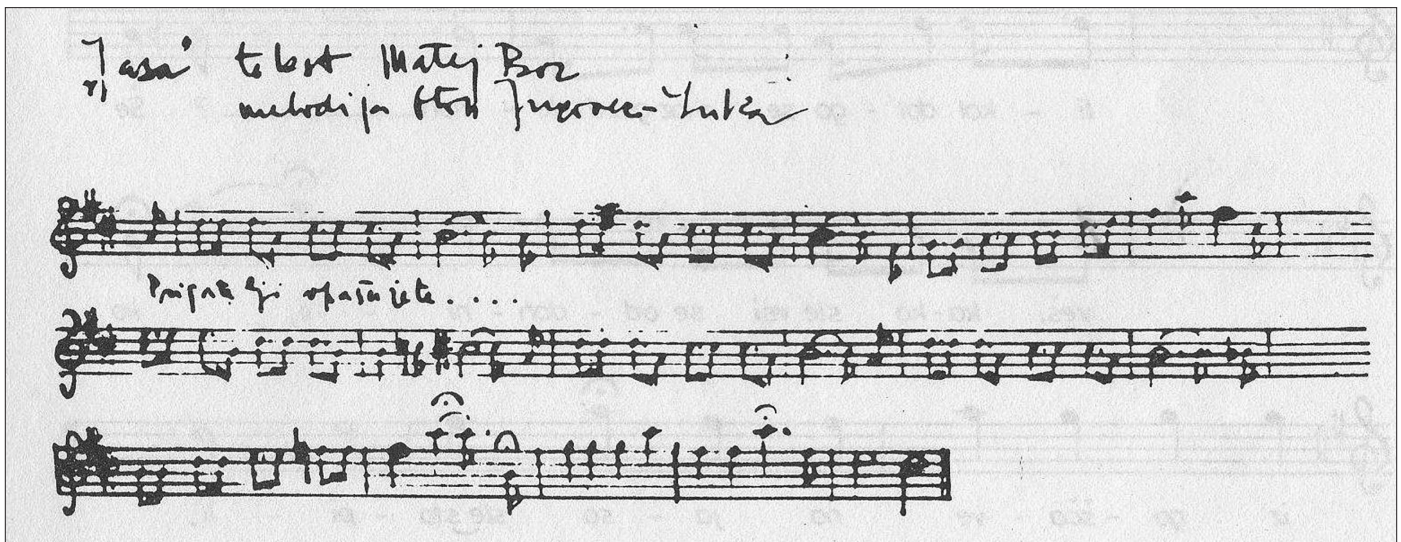
Nacionalno, idejno in vsebinsko politično angažirana glasba na Slovenskem pa je bila v 40. letih prejšnjega stoletja del vseh umetnostnih hotenj tistega časa in prostora. V tej umetnosti sta najpomembnejša bojvniški etos in etos globoke domovinske ljubezni. Idejni kriterij v ospredju se zaradi poudarka na vokalu ne ujema vedno z estetskim – umetnostnim kriterijem. Nekatere kakovostnejše skladbe med njimi pa zdrže tudi določeno umetniško kritiko, kajti utilitaristični sestavini v njih se pridruži še umetnostna.

Pesmi, ki so tudi časovno vezane na leta (druge svetovne) vojne, so bile doslej obravnavane predvsem z etnomuzikološkega vidika.<sup>5</sup> Zatorej so bile predmet raziskovanja le tiste, ki po bistvenih značilnostih ustrezajo tudi ali hkrati pojmu ljudske pesmi. Se pravi, da so zaživele z melodijo, se prenašale z ustnim izročilom (ali/in so bile objavljene tudi v pesmaricah), se spreminjale, tako da obstaja za nekatere po več različic in so bile po besedilu dovolj splošne, da jih je mogel sprejeti vsak kot izraz individualnega, svojega doživljanja. V tem so spremljale tudi borbe v njihovi vsakdanjosti, podobno kot to velja za pristno ljudske pesmi. Partizanske pesmi – gledano z etnomuzikološkega vidika – potemtakem niso le tiste, ki sodijo v okvir medvojne množične ustvarjalnosti pri nas, marveč so med njimi tudi starejše revolucionarne in izvirne tuje. Vsega tega, raznolikosti in repertoarja, se je zavedalo tudi vodstvo slovenskega partizanskega odporništva, zato je petje borbene pesmi podpiralo tudi z izdajanjem pesmaric, ustanavljanjem zborov in drugih pevskih skupin.

Poleg organiziranega pa je živelo tudi spontano petje; z njim so pesmi prehajale med druge ljudi in postajale del izročila, ne glede na njihov izvor. Tako so nekatere (prve partizanske) pesmi postale revolucionarne; tudi tiste, ki so nastale v ilegali, ječah in po taboriščih in ne le zgolj na bojiščih (*Bilečanka, Na oknu glej obrazek bled, ...*). Tudi druge borbene in protestne pesmi, ne nazadnje iz oktobrske revolucije, so Slovenci povzemali in si jih prilagodili po besedilu in melodiji (*Bratje, le k soncu svobodi*). Včasih so k novemu, domačemu besedilu privzeli samo tujo melodijo (npr. Milan Apih poljsko revolucionarno melodijo za svojo pesem *Nabrusimo kose*).

Med tistimi, ki so se še danes ohranile z živim izročilom, pa so zlasti priredbe starejših ljudskih pesmi. Z melodijo se je (novemu) času prilagojeno besedilo lažje uveljavilo in razširilo. Eden takih primerov je pesem *Ciganska sirota* (Sirota jaz okrog blodim, / ubog cigansk' otrok), ki

5 Mednje zagotovo štejejo naslovi, kot so npr. *Bolen mi leži, Kosec koso brusi, Pobič sem star šele osemnajst let, Počiva jezero v tihoti, Stoji tam v gori partizan, Svobodna Slovenija, Šivala je deklica zvezdico, Tam na Pugled gori, Za vasjo je čredo pasla* idr. (Križnar 1992: 42–46).



Avizo Radia OF in Kričača za kulturno-umetniško skupino Jasa (Knjižnica Akademije za gledališče, radio, film in televizijo).

je dobila (nov) naslov *Primorski partizan* (Po hribih jaz okrog blodim, / od doma sem pregnan). Hrvaška kajkavska pesem o bolnem junaku, ki tovarišem naroča, kako naj ga pokopljejo in je bila dotlej znana le v Beli krajini in deloma po vzhodnem Štajerskem, se je tedaj razširila po vsej Sloveniji; bodisi s starim ali prilagojenim besedilom (*Tam v črni gori / Tam na Pugled gori*).

Ko so prvotne, v danih okoliščinah zastarele (pesemske) kitice zamenjali z novimi (npr. v pesmi *Pobič sem star šele osemnajst let je cesarja zamenjal Adolf Hitler*), so se ponovno uveljavile nekatere stare vojaške pesmi. Od dotlej ponarodelih umetnih pesmi so nekatere doživele podobno usodo, npr. Gregorčičeva pesem *Veseli pastir (Zakrivljeno palico v roki)* je postala *Veseli partizan (Nabasano puško v roki)*.

Seveda so se uveljavile tudi nove, med vojno zložene in uglasbene pesmi; bodisi stvaritve slovenskih pesnikov in skladateljev, ki so tudi sami aktivno in osebno sodelovali v borbi, npr. *Hej brigade Mateja Bora* ter *Na juriš* Toneta Seliškarja in Karla Pahorja, ali prinesene iz drugih južno-slovanskih pokrajin (*Slovenci kremeniti ...* je z drugačnim besedilom in melodijo srbska oziroma hrvaška, *Janez kranjski Janez ...* pa kontrafaktura<sup>6</sup> dalmatinske (ljudske) pesmi *Márjane, Marjane ...*).

Omeniti velja še prave borbene, šaljive in zabavljive pesmi – te so bile naperjene proti okupatorjevim veljakom ali domačim nasprotnikom – ter lirske pesmi, ki so nastale kot izraz trpljenja v taboriščih, iz maščevanja sovražnikom, ob preganjanju, izseljevanju in kar je še hudega prinašal tisti usodni čas (npr. pesem o požigu Križevske vasi pri Moravčah).

<sup>6</sup> Kontrafaktura v vokalni glasbi pomeni opuščanje, zamenjavo starega besedila z novim (to se pojavlja od 16. stoletja), danes ji je podobna še parodija.

## Petje

Najznamenitejše mesto v obravnavi glasbe na Slovenskem med letoma 1941 in 1945 ima petje. Dajalo je duška po srečno odbitih sovražnikovih napadih, usmerjalo korak na vojaških pohodih (zaradi koračniškega ritma in tempa), častilo spomin padlih ob njihovih grobovih (obvezna uporaba molovih tonalitet v teh in takih primerih), lajšalo in krajšalo zadnje ure zapornikov, obsojencev na smrt (elegije), krepilo moralo v taboriščih in bilo hkrati edina možna simbolna oblika samoupora v njih samih. Nemogoče je naštetiti vse te in podobne priložnosti, kjer je péta pesem izpolnjevala svojo vlogo o zavesti skupne odgovornosti za prihodnost slovenskega naroda: ko je že zmanjkalo hrane in vode in je usahnilo vsako upanje, je prišla pesem in pripomogla, da se je prebilo tudi brez koščka kruha. S tem se je razkril vzajemni odnos med pevci, pesmimi in poslušalci. Tako so se na mitingih nastopajočim na prizoriščih praviloma vedno pridružili še poslušalci, in od tod dejstvo, da je petje teh pesmi postajalo vedno bolj tradicionalno.

## Inštrumentalna in vokalno-inštrumentalna glasba

Podobno združevalno vlogo je imela tudi inštrumentalna glasba, čeprav je bila meja med izvajalci in poslušalci – preprosto zaradi dodatne glasbene večine na eni strani – prejkone večja. Na obe, inštrumentalno in vokalno-inštrumentalno glasbo, pa je delovala dokaj enako. Najbolj pogost, priljubljen in vsestransko uporaben inštrument je bila harmonika, ki jo je imela skoraj vsaka vojaška enota. Druga glasbila so bila za solistično izvajanje že manj v rabi, čeprav so obstajale priložnostne ali bolj ali manj znane stalne zasedbe tudi z drugačnimi inštrumenti. V borbo so jih prinesli godbeniki sami ali pa so jih prevzeli od predvojnih gasilskih in drugih godb. Značilno za inštrumentalno glasbo je, da je imela svojo vlogo v borbi

in njenem zaledju, ko je večala praznično razpoloženje ob proslavljanju vojaških, političnih in kulturno pomembnih dogodkov ali vabila na ples po mitingih. Godbeniki so s svojimi inštrumenti sodelovali tudi neposredno v bojnih samih. O tem mdr. pričata naslova reportaž v tedanjih glasilih 'Harmonika na položaju' in 'Godba 31. divizije je pregnala četnike iz Bukovja'. Tako se je v izjemnih okoliščinah funkcija glasbe popolnoma spremenila (Križnar in Stanonik 1980: 258).

V literarni (pesniški) in glasbeni (kompozicijski) povezavi so na prvem mestu ustvarjalnega zenita v letih 1941–1945 na Slovenskem vokalno-inštrumentalna dela, od miniaturne in samospevov pa do opere. Še vedno jih preveva ljudski duh ali pa so nekatera med njimi doživela različne transformacije, vse do njihove ponarodele funkcije. Od samospevov sta na prvem mestu *Bosa pojdiva dekle* Rada Simonitija (besedilo Karel Destovnik – Kajuh) in *Kovaška* Marjana Kozine (besedilo Karel Šterbenk), pa še *Lirična koračnica* Karla Pahorja (besedilo Franček Brejc – Jože Javoršek), *Materi padlega partizana* Franca Šturma (besedilo Karel Destovnik – Kajuh), *Morda* Pavla Šivica (besedilo Lado Kuster), *Na Krasu* Rada Simonitija (besedilo Juš Kozak), *Našo barako zamelo je ...* Marjana Kozine (besedilo Matej Bor – Vladimir Pavšič), *Ne bo me strlo* Karla Pahorja (besedilo Karel Destovnik – Kajuh) in *Težak, grenak je ta čas* Marjana Kozine (besedilo Matej Bor – Vladimir Pavšič).

Med letoma 1943 in 1945 je 15 slovenskih skladateljev napisalo več kot 70 tovrstnih vokalno-inštrumentalnih skladb, samospevov za posamezne solistične pevske glasove s spremljevalnim inštrumentom. Dodatne spodbude pa so njihovi avtorji našli v reprodukcijah možnosti na osvobojenem ozemlju Bele krajine že s pravimi koncertnimi razmerami, v velikem številu izvajalcev (poklicno šolani pevci in inštrumentalisti) in še v organizacijskih možnostih – koncertih in Radiu Osvobodilna fronta. Poleg najbolj pogostih in popularnih glasbenih spremljevalnih inštrumentov, kot sta bila harmonika in kitara, se zdaj pojavlja tudi že klavir (pianino). Ti samospevi se sicer idejno še vedno niso otresli utilitarizma, vendar držijo vse umetnostne (glasbene in literarne) kriterije, saj so tudi njihovi kompozicijsko tehnični glasbeni elementi zahtevnejši. V zvrsti vokalno-inštrumentalnih oblik se pojavlja tudi scenska glasba za gledališče (skeči, melodrame, zasnutki kantat in celo opere Rada Simonitija *Partizanka Ana* idr.). A nobeno od teh glasbenih del ne doseže kakovostnih kriterijev omenjenih samospevov.

## Glasbena umetnost

Inštrumentalna dela, ki po umetnostnih kriterijih veljajo za kakovostnejša, so *Slovenska suita* za klavir (solo) Karla Pahorja, *Sence* za violino in klavir Pavla Šivica, *5. simfonija – Partikularna*, imenovana tudi *Vojna* ali *Simfonične vihre*, op. 22 Blaža Arničja in simfonična pesnitev *Svobodi*

*naproti* Demetrija Žebreta. Vsa ta dela so nastala že proti koncu vojne, v letih 1943–1945, večinoma na osvobojenem ozemlju Bele krajine, v okupirani Ljubljani ali celo že tik po osvoboditvi. Pa tudi že vojne razmere so omogočale nastanek teh in takih del in so že s svojimi čistimi hotenji prešla uvodno fazo utilitarističnih (glasbenih in literarnih) umetnostnih kriterijev. Zato bi prenekatero od teh umetnin lahko uvrstili v slovensko duhovno oziroma nesnovno dediščino, o čemer pričajo muzikološke analize ritma, melodije, harmonije, oblike in barve (inštrumentacija). V ospredje zagotovo tudi v teh delih prihajajo izključno čiste umetnostne komponente. Rezultat medvojne (glasbene) produkcije je zato gotovo osupljiv in tudi v primerjavi s preostalim takratnim južnoslovanskim in evropskim prostorom predstavlja nastanek kar 500 avtorskih skladb; od tega skoraj 300 zborov in skoraj 80 samospevov. Ustvarilo jih je prek 70 avtorjev. Tem pa lahko dodamo še okrog 200 priredb, harmonizacij.

Vzporednice slovenske glasbe izza časov te vojne se kažejo z glasbo iz časov protestantizma (16. stoletje) in (slovenskega) narodnega »prebujanja« (19. stoletje) kot oblikama zavestne duhovne in nacionalne orientacije nastajajočih Slovencev. Četudi bi do neke mere lahko ugotovili, da je vojni čas pomenil tudi določeno mero zaostanka v razvoju slovenske glasbe 20. stoletja, pretrgana so bila že pred vojno sprožena modernistična glasbena gibanja (Marij Kogoj in Slavko Osterc). Namesto tovrstnih iskanj in dosežkov ter nadaljnega razvoja je bila množična zborovska (enoglasna) pesem kot najbolj tipičen primer komponiranja glasbe tistega časa. Če že po slogu ta čas in prostor ne pomenita nič novega, se je slogovno razvoj slovenske glasbe (1941–1945) vsaj deloma upočasnil. Njen razvoj med obema vojnoma (1918–1941), od pozne romantike in impresionizma, pa je pripeljal do novega realizma oziroma sorealizma. Taka in nazadnje angažirana glasba je še vedno močno poudarjala bojevniški etos in etos globoke domovinske ljubezni. V tem prednjačijo (glej Križnar 1992: 152–155): zbori Cirila in Dragotina Cvetka, Radovana Gobca, Draga Korošca, Marjana Kozine (moški zbor Obroč, besedilo Marija Dernovšek), Janeza Kuharja, Sveta Marolta – Špika, Karla Pahorja, Maksa Pirnika, Rada Simonitija in Pavla Šivica; samospevi Cirila in Dragotina Cvetka, Marjana Kozine (*Kovaška* in *Našo barako zamelo je*), Janeza Kuharja, Karla Pahorja (*Lirična koračnica* in *Ne bo me strlo*), Maksa Pirnika, Rada Simonitija (*Na Krasu*), Pavla Šivica (*Morda*) in Franca Šturma; solistične in komorne skladbe za klavir Karla Pahorja (*Slovenska suita*), za violino in klavir Bojana Adamiča in Pavla Šivica (*Sence*) ter orkestralna dela Bojana Adamiča, Blaža Arničja (*Simfonija št. 5 – Simfonične vihre*, op. 22), Filipa Bernarda, Antona Lavrina in Demetrija Žebreta (*Svobodi naproti*).

## Domobranska glasba

Domobranksko usmerjene slovenske glasbenike in skladatelje med letoma 1941 in 1945 imenujemo le pogojno, in to tiste, ki se niso izrekli in niso delovali v skladu z ideologijo Osvobodilne fronte, se pravi, da so bili ves čas nasprotniki osvobodilnega gibanja na Slovenskem. Mednje spadajo tudi ves medvojni čas delujoče (glasbene) ustanove: Opera z baletom SNG v Ljubljani, Radijski simfonični orkester v Ljubljani z dirigentom Dragom Mariom Šijancem na abonmajskih koncertih (1941–1945), Glasbena matica z Glasbeno akademijo<sup>7</sup> in glasbeno šolstvo nasploh, solisti in komorni ansambli, ki so občasno ali/in stalno delovali v Ljubljani, Mariboru, Celju in drugod. Očitno so vse te glasbene dejavnosti spadale k navideznemu, če že ne kar očitnemu paktiranju dobršnega dela slovenskega glasbenega potenciala s takratnimi okupatorji: Italijani, Madžari in Nemci. V Ljubljani pa je ves vojni čas delovalo kar nekaj visoko rangiranih inštitucij, tudi tako ali drugače povezanih z glasbeno (re)produkcijo: Glasbena akademija, Akademija znanosti in umetnosti, Univerza idr.; in to navkljub deklariranemu in zaukazanemu kulturnemu molku.

Ves ta čas pa je živela in delovala tudi cerkvena glasba: komponiranje, šolanje, koncerti in tiski. V okviru Cecilijanskega društva v Ljubljani, Mariboru, Celovcu in Gorici so bile v tistem času najbolj dejavne Orglarske šole v Ljubljani, Celju in Mariboru. Mesečnik za cerkveno glasbo *Cerkveni glasbenik (CG)* ni prenehal izhajati vse do leta 1945. Njegov zadnji in pred-ter medvojni urednik glasbene priloge je bil slovenski skladatelj in organist Stanko Premrl (1880–1965), duša in srce ljubljanskega in s tem vseslovenskega Cecilijanskega društva, ki ga je v letih 1911–1945 tudi vodil. Ob njem so se še tudi v vojnem času zbirali najuspešnejši slovenski cerkveni glasbeniki in skladatelji: Fran Gerbič, Franc Kimovec, Matija Tomc, Vinko Vodopivec idr. Tako Cecilijansko društvo kot *Cerkveni glasbenik* sta občasno in dokaj pogosto izdajala še druge (cerkvene) glasbene zbirke: Cecilija, Cantica Sacra idr. Glede na idejno privrženost okupatorju sta bili slovenska cerkvena glasbena produkcija in reprodukcija v vojnem času v veliki prednosti tako po možnostih delovanja kakor tudi po rezultatih. Posebej je treba poudariti mesečnik *Cerkveni glasbenik*, ki je poleg praviloma cerkvene in verske vsebine redno spremljal tudi takratno slovensko posvetno glasbeno življenje in v ta namen objavljaj poročila, recenzije, ocene in glasbene kritike.<sup>8</sup>

Ideološka polarizacija v letih 1941–1945 je trajno zaznamovala tudi dogajanja na slovenski glasbeni sceni. V mislih imamo predvsem sintagmo o boju med komunizmom



Naslovnica izdaje dveh domobrankskih koračnic *Za dragi dom* (Arhiv Republike Slovenije).

in protikomunizmom. Pri tem seveda ne gre za istovetnost dogajanj, ampak za podobnost miselnih vzorcev, ki so botrovali omenjenemu ideološkemu konstrukt. Vsakovrstna vojna dogajanja in različne ideološke optike so imele velik ali v večini primerov kar največji vpliv na slovenske umetniške izdelke, glasbeni opus. V zvezi s tem je treba razločevati med posameznimi glasbeniški praksami. V vojnem času jih je bilo kar nekaj: partizanska glasbena umetnost, ki ji lahko dodamo še glasbeno ustvarjalnost v zaporih, ilegali, taboriščih in izgnanstvu, ter glasbena umetnost propagandnega značaja s protikomunističnim ideološkim nabojem, izhodišči in vojaško prakso.

Med redkimi v tisku dosegljivimi domobrankskimi izdajami lahko omenimo edino domobranksko pesmarico *Domobranci pojemo*, ki je leta 1944 izšla v Ljubljani. Kot številne partizanske pesmarice se tudi ta konča s pesmijo *Tovariši, zapojmo!* Na vsega 55 straneh najdemo naslednje naslove tovrstne vokalne glasbe: *Regiment, Al' me boš kaj rada imela, Oj, ta vojaški boben, Po jezeru, Barčica, Na planincih, Bom šel na planince, Po gorah grmi, Pozimi pa rožice, Škrjanček poje, Sinoči je pela, Je pa davi slan'ca pa'la, Kaj ti je deklica, Soča voda, Ljubica povej, Srce je žalostno, Adijo pa zdrava ostani, Ptičke, Ko so fantje proti vasi šli, Gozdič je že zelen, Sijaj, sijaj, sončece, Vsi so prihajali, Ljub'ca moja in Kol'kor kapljic.* Od vsega 28

<sup>7</sup> Današnja Akademija za glasbo se je do začetka druge svetovne vojne imenovala (Državni) Konservatorij Glasbene matice.

<sup>8</sup> V vojno obdobje spadajo številke mesečnika *Cerkveni glasbenik* od letnika 64 (1941), št. 1–2, do letnika 68 (1945), št. 1 (glej Spletni vir 1 in Glasbena zbirka NUK).



Faksimile dveh pesmaric iz južnoslovenskega prostora (preslikano iz Tomašek 1982, priloga).

napevov in melodij jih je torej velika večina na prevzete ljudske napeve, nekatere tudi novodobno in politično angažirano prirejene. Ali je to potemtakem kaj drugega, kot beležimo v bibliografiji slovenske glasbe v NOB oziroma vsaj v njegovi prvi polovici, od začetka vojne do italijanske kapitulacije 8. septembra 1943? Tudi tam zasledimo veliko število prevzetih slovenskih ljudskih in ponarodelih pesmi, budniških in puntarskih (uporniških), delavskih in revolucionarnih ter protifašističnih pesmi, ki so prišle k nam iz ruske (oktobrske) revolucije (1917) in španske državljanske vojne (1936–1939). Šele v drugi polovici vojne (1943–1945) lahko govorimo o izvorni partizanski glasbi: umetni partizanski pesmi, vokalni, vokalno-instrumentalni in instrumentalni glasbi.

### Nasprotja, podobnosti in razlike

Ali lahko postavimo univerzalno ločnico med partizansko glasbo in njeno radoživo ter ves vojni čas prisotno nasprotnico, domobransko? Razlike med njima so le idejne in laične, tj. glasbeno strokovno nevesče. Saj gre za neke vrste pacifizem, humanizem in antimilitarizem prave umetnosti vojnega časa. Naj ne izzveni preveč prevzetno, če v primerjavi s slovensko glasbo pri partizanih postavimo slovensko glasbo pri domobranci nižje, za manj vredno in manj kakovostno glasbo, in če domobransko zato postavimo v »preddverje slovenske glasbene preteklosti«. Pri primerjavi dveh sopotnic glasbe na Slovenskem med drugo vojno (1941–1945) je partizanska v prednosti: tako po številu del, organizacijskih oblikah glasbenega delovanja kot tudi kakovosti. Na področju glasbene (re)produkcije so bili partizani sami deležni neke vrste pohval svojih »nasprotnikov«, domobrancev, saj so slednji videli in slišali v partizanski glasbi še enega sovražnika več (Križnar 2014a: 413).

Glasba na Slovenskem izza tistih časov pomeni v primerjavi z glasbo preostalih južnoslovenskih narodov in narodnosti neprimerno večji razcvet (Križnar 1992: 155). Za

nekdanje jugoslovanske republike in obe pokrajini, danes za večino samostojnih balkanskih držav, je ugotovljena podobna zapuščina. Tam se partizanska glasba praviloma obravnava kot ljudska ali folklorna glasba in malokdaj kot umetna oziroma umetniška glasba. Njihovi največkrat omenjeni skladatelji so Hrvat Boris Papandopulo, Srba Mihovil Logar ter Vojislav Vučković idr.

Odporniška oziroma partizanska glasba v Sloveniji med drugo svetovno vojno prednjači tudi v primerjavi z glasbo v drugih evropskih državah – v Bolgariji, na Češkem, Finskem, v Franciji, Italiji, na Madžarskem, v Nemčiji, na Poljskem, v Rusiji, na Slovaškem, v Romuniji in Španiji – in z njihovimi glasbenimi opusi v tamkajšnjih lokalnih osvobodilnih vojnah. Kaj podobnega bi komajda lahko našli v današnjih osvobodilnih gibanjih in modernih vojnah v Afriki, obeh Amerikah (Kolumbija in Kostarika), Aziji (Indonezija, Irak, Iran, Vietnam, ...) in še kje (Križnar 1992: 155). Tako je odporniška glasba v Sloveniji izza časov druge svetovne vojne še dandanes izjemen in osamljen pojav v takrat zasluženi Evropi: glasba sama, v kolikor ni organsko vezana na besedilo in še to potem v zunajglasbenem pomenu, kakor sta to napev ali/in melodija in preostali kompozicijsko tehnični glasbeni elementi. Ti – ritem, melodija, harmonija, forma-oblika in barva-instrumentacija – zagotovo nimajo nič skupnega z ideologijo, ki jo predstavljajo ali zastopajo (Karbusický 1973). Gre za to, da so vsi navedeni glasbeno-analitični elementi po eni strani (izključno) profesionalni ali kar univerzalni in razen takih ali drugačnih (programskih) naslovov in morebitne vokalne ter vokalno-instrumentalne glasbe (obe sta neposredno povezani z vključenimi besedili, libreto), povsem absolutni.

### Sklep

Partizanska pesem je neke vrste umetniški oziroma glasbeni fenomen, ki je na slovenskem ozemlju nastala v enotah partizanske vojske in okupiranem zaledju. Vanjo spadajo tudi ljudska in ponarodela (borbena) pesem, budniška in puntarska pesem (iz 16. do 19. stoletja), delavska in revolucionarna pesem iz oktobrske revolucije (1917) ter protifašistična pesem iz španske državljanske vojne (1936–1939).

Partizanska pesem za najrazličnejše (glasbene) zasedbe je oblikovno preprosta, po melodični, ritmični in harmonski zasnovi pa skromna. Partizanska glasbena dela so večinoma enoglasna in v duhu ljudske melodike. Preprosta besedila so pridobila muzikalni pomen v množični izvedbi. Moški zbori (kot glasbene in zasedbene oblike) so se od mešanih ločili po udarnosti izraza, skladbe za mladinske in otroške zборе ter samospevi pa so se navezovali na predvojno Osterčevo<sup>9</sup> kompozicijsko šolo. Idejne potrebe časa so poudarjale vokal, ki je terjal organsko povezavo med besedilom in napevom. Vzrok te enostranskosti je

9 Slavko Osterc je bil slovenski skladatelj in pedagog (1895–1941).

utilitaristični, koristnostni kriterij, ki je v slovenski glasbi narodnoosvobodilnega boja prevladoval. Kvalitativno izstopajo tista dela, v katerih se je utilitarizmu pridružil še umetnostni vidik. Prav to pa so tiste glasbene epopeje, ki so tovrstni glasbeni in s tem tudi umetnostni fenomen takrat zaslužnjene Evrope ponesle v svet. Glasbeni opus slovenske NOB je kljub temu, da je bil primarno podrejen utilitarističnemu kriteriju in slogovno v razvoju slovenske glasbe 20. stoletja ni pomenil nekaj novega, po kakovosti in količini izjemna redkost v takratni fašistično in nacistično zaslužnji Evropi. Samo moških zborov je nastalo čez 140, od tega čez 110 *a cappella*,<sup>10</sup> »le« deset ženskih zborov in okrog 120 otroških in mladinskih zborov (od tega le pet *a cappella*). Mešane, moške, ženske, otroške in mladinske zборе<sup>11</sup> po eni strani lahko imenujemo za eno od omenjenih vokalnih zasedb, obenem pa so to tudi sinonimi, sopomenke za enako napisane forme, oblike. Interpretacija preteklosti je disonanten, izrazito dinamičen, političen in performativen proces. Zato lahko alternativne interpretacije zgodovine toliko bolj razumemo kot pomembna dejanja upora, posebej v času, ko se sklicevanje na preteklost pogosto poudarja kot gradnik potencialnega miselnega okvira artikulacije alternative. To morda s seboj nosi določene (tudi politične) razmere ter odzive nanje (Hofman 2015). Navedena dela poleg interpretacije ponovne oživitve partizanske pesmi v sodobnosti prinašajo marsikateri teoretski in tudi historični vpogled. Zdi se, da je glasba eden tistih kulturnih segmentov, ki še vedno in znova (p-)ostaja osrednji segment artikulacije preteklosti v sedanjost: ravno v časovni in »ideološki« povezovalnosti glasbe se kaže relevantnost spraševanja o vlogi partizanske in širše antifašistične glasbene dediščine, ki v sedanjem času dobiva nove interpretacije in nove manifestacije. V slovenski sedanjosti so te vsebine na novo interpretirane, kontekstualizirane, poudarjene in (iz-)rabljene v širokem spektru praks in diskurzov: od komodifikacije glasbene preteklosti, nostalgije, dnevnopolitičnih intervencij, do različnih rab s ciljem (re-)artikulirati vrednote oziroma postaviti parametre morebitnim alternativam sedanjosti. Osrednji cilj umetnostnih vrednot je tudi osvetliti dinamiko, kako se je koncept partizanske pesmi spreminjal od (druge svetovne) vojne do danes in kako je odzvanjal v uradnih diskurzih in v vsakdanjem razumevanju (Križnar 2014b). Aktualnost partizanske pesmi seže vse do današnjih dni

in je še vedno povezana z literaturo. Dvojezična avstrijska koroška pesnica in pisateljica Maja Haderlap v svojem uspešnem romanu *Angel pozabe* npr. omeni: »[...] če te je v gozdu strah, je treba peti partizanske pesmi ... Prav, bom pel pa sam. In oče zapoje, poje na ves glas, kolikor zmore, bojevite partizanske pesmi [...]« (Haderlap 2012: 68).

## Literatura in viri

Fond Filipa Kalana – Filipa Kumbatoviča: *Prvo leto SNG (Slovenskega narodnega gledališča)*. Arhiv Slovenskega gledališkega inštituta.

Fototeka Muzeja novejšje zgodovine Slovenije.

Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice.

HADERLAP, Maja: *Angel pozabe*. Maribor: Litera, 2012.

HOFMAN, Ana: *Glasba, politika, afekt: Novo življenje partizanskih pesmi v Sloveniji*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015.

KARBUSICKY, Vladimir: *Ideologie im Lied, Lied in der Ideologie*. Köln: Verlag Hans Gerig, 1973.

KRIŽNAR, Franc: Kako misliti glasbo v času druge svetovne vojne na Slovenskem (1941–1945)? *Zgodovinski časopis* 68 (3–4), 2014a, 388–417.

KRIŽNAR, Franc: *Najboljše pesmi (Partizanskega pevskega zbora)*. Spremnjena knjižica k plošči. Ljubljana: ZKP RTV Slovenija, 2014b.

KRIŽNAR, Franc: *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.

KRIŽNAR, Franc in Marija Stanonik: *Glasba. V: Angelos Baš (ur.), Slovensko ljudsko izročilo: Pregled etnologije Slovencev*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, 253–258.

MINATTI, Ivan: *Bolečina nedoživetega*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1970.

SMOLEJ, Viktor: *Slovstvo v letih vojne 1941–1945. Zgodovina slovenskega slovstva*, VII. Ljubljana: Slovenska matica, 1971.

Spletni vir 1: Digitalna knjižnica Slovenije, <http://www.dlib.si/results/?euapi=1&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=25&query=%27re%253dCerkveni%2bglasbenik%27&relation=Cerkveni+glasbenik>, 9. 7. 2019.

TOMAŠEK, Andrija (ur.): *Muzika i muzičari u NOB: Zbornik sećanja*. Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije idr., 1982.

<sup>10</sup> *A capella* je petje brez glasbene spremljave.

<sup>11</sup> Pevski zbor je glasbena skupina, v kateri posamezni part, glas izvaja več pevk oziroma pevcev (vsaj dva ali trije). Spodnja meja številčnosti v zboru je približno 12 pevk/pevcev.