

Lučka Winkler Kuret

Glasbena šola Franca Šturma Ljubljana

LIPOVŠKOVI POGLEDI NA GLASBO PRED DRUGO VOJNO

Izveček: Avtorica v prispevku obravnava Lipovškovo publicistiko v tridesetih letih prejšnjega stoletja, ko je objavljala v *Ljubljanskem zvonu*. Lipovšek je v svojih glasbenih esejih obravnaval problem glasbe kot umetnosti na sploh, obenem pa tudi kot ustvarjalno in poustvarjalno umetnost. Prispevek osvetljuje tudi Lipovškove poglede na delovanje glasbenih institucij na Slovenskem in njihovi vlogi.

Ključne besede: glasbena publicistika, glasbene institucije, *Ljubljanski zvon*, glasbena kritika.

Abstract: The article treats Lipovšek's publishing activity in the period of the 30s of the previous century, when his articles were issued in *Ljubljanski zvon*. In his essays he discussed music from the general viewpoint of arts as well as its creative and performing aspect. Among other things, the article reveals Lipovšek's observations on Slovenian music institutions and their significance.

Keywords: musical journalism, musical institutions, *Ljubljanski zvon*, musical criticism

Enciklopedična umestitev Marijana Lipovška je kratka: skladatelj in pianist. Pa vendar nam vpogled v njegovo delo odstre še druge njegove dejavnosti. Bil je glasbeni pisec, prevajalec, gornik in fotograf.

Sam je o svojem delu dejal: »[O]predeliti se nekako pustim, po spoznavnih znamenjih opravi, ki sem jih zmožen, me lahko po mili volji imenujete skladatelj, pianist, profesor, esejist ali tudi planinec, niti sam pa si ne znam razložiti, zakaj sem vse to, zakaj me vse to, kar se imenuje glasba, oklepa in kako da se je dobesedno vse življenje tudi sam oklepam.«¹

Marijan Lipovšek se je kmalu po končanem študiju v Ljubljani in Pragi začel oglašati kot glasbeni pisec. Prve njegove objave srečamo že leta 1932 v reviji *Zenski svet*. V tem času je tudi poučeval na šoli Glasbene matice, vendar je v intervjuju za tretji radijski program v oddaji Naši umetniki pred mikrofonom dejal, da je bilo to delo zanj »včasih precej mučno. Dolgo je trajalo, da sem spoznal, da sem sposoben za kaj drugega, in da je za tako poučevanje začetnikov potrebna visoka specializirana izobrazba, nadarjenost in obsežno znanje.«²

Izkušnja pri delu z najmlajšimi ga je prepričala, da se je raje posvečal igranju klavirja in kasneje tudi poučevanju teoretičnih predmetov, najprej na Konservatoriju in zatem na Glasbeni akademiji, ter komponiranju. Obenem je kot

¹ Janez Zadnikar, Portret Prešernovega nagrajenca, *Delo*, 9. 2. 1974.

² Naši umetniki pred mikrofonom, 29. 12. 1980, RTV, Radio Ljubljana III. program, Uredništvo kulturnih in literarnih oddaj; NUK, fond: Marijan Lipovšek, mapa intervjuji, tipkopis.

razmišljujoč glasbenik že leta 1935 pričel objavljati eseje o glasbi v *Ljubljanskem zvonu*, po vojni pa v *Sodobnosti*. V tem času se je posvečal tudi kritikam iz koncertnega in opernega življenja. Tudi po drugi vojni je ob svojem rednem profesorskem delu na Akademiji za glasbo, komponiranju in aktivnem glasbenem udejstvovanju še vedno pisal in komentiral trenutne glasbene razmere. Nekaj časa je bil z Matijem Bravničarjem sourednik *Slovenske glasbene revije*. Čedalje pogosteje je tudi prevajal, zlasti knjige o glasbi in glasbenikih, obenem je veliko pisal o naravi in gorah, ki so bile njegova druga velika ljubezen.

Nemogoče bi bilo v tem kratkem prispevku obdelati vso bogato Lipovškovo zapuščino zapisov o glasbi. Zato sem se omejila na obdobje pred drugo vojno, ko je za *Ljubljanski zvon*, podobno kakor Vilko Ukmar za *Dom in svet*, pisal eseje o glasbi ter letna poročila glasbenih dogodkov v Ljubljani. V šestih letih, od leta 1935 do 1940, je objavil kar 15 tehtnih člankov, v katerih je razčlenil slovensko glasbo kot del slovenske kulture ter delo glasbenih ustanov. V prvem letu je objavil prispevke *Poti slovenske glasbe*, *Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu* in *Socialno poslanstvo glasbe*.

Lipovšek si v prvem prispevku najprej zastavi vprašanje, od kod glasba in čemu? Z odgovorom pa nam ne postreže takoj, temveč po dolgem uvodu, kjer si vmes zastavi tudi filozofsko podvprašanje, od kod pridemo in kam gremo, s kratkim zgodovinskim opisom preleti razvoj umetnosti, t. j. glasbe. »In kje se nam odkriva umetnost...? Prva je splošna, tako imenovanim izobražencem kot izraz manj dostopna, narodna glasba, druga so stvaritve najvišjih duhov, ki so zrastle iz ljudstva in se pognali v take višine duhovnega življenja, kakršnih narod v povprečnem duhovnem doživljanju sploh ne dosega.«³ V nadaljevanju Lipovšek ugotavlja, da je glasba odraz dobe in časa, v kateri nastaja. Glasbeni okus naroda pa se odraža glede na njegovo kulturno razvitost. »Priznati moramo, da je v romanskih in germanskih narodih, torej pri onih, ki se odlikujejo s svojim intelektualnim delom, nastajalo to zrcalno izoblikovanje narodne pesmi nekako hkrati s produkcijo visokih duhovnih umetnin. Zato trdimo, da se je produkcija kultivirane glasbe zaradi neprestanega delovanja dandanes razvila že tako visoko, da zeva prepad med visoko kultiviranostjo in poprečnim narodom.«⁴ In kako je z umetno glasbo na Slovenskem? Lipovšek še vedno vidi možnost v ljudski glasbi, kar pa ne pomeni njene uporabe v »čitalniškem smislu, ki kvari okus«,⁵ temveč v »primerni harmonizaciji in glasbeni formi«. ⁶ Iz narodne zakladnice naj bi črpali tipične ritme in melodije in na ta način bi se izoblikoval slovenski glasbeni jezik. »Od stilizacij narodnih pesmi je le en korak do instrumentalne glasbe sorodnega načina, ki že lahko pogreša neposredno uporabo narodne pesmi in rabi le njenih elementov.«⁷ Vendar Lipovšek ugotavlja, da skladatelji ustvarjajo svoja dela tudi

³ Marijan Lipovšek, *Poti slovenske glasbe*, *Ljubljanski zvon*, l. 55 (1935), št. 5, str. 277.

⁴ Prav tam, str. 278.

⁵ Prav tam.

⁶ Prav tam.

⁷ Prav tam.

brez navezave na ljudsko izročilo svojega naroda. V tem primeru glasba nima narodnega predznaka, temveč je že v svojem izhodišču mednarodna.

V drugem prispevku nadaljuje svoja razmišljanja o slovenski glasbi ter ga naslovi *Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu*. Za glasbo pravi, da je pastorka med drugimi umetnostnimi zvrstmi. Na njen skromni razvoj naj bi daljnosežno vplivala čitalniška doba in njena miselnost. Revija *Novi akordi* je sicer prinašala vedno nove skladbe, ki so bile »občutene, prijetne, formalno včasih dovršene, toda manjkala jim je močna osebna nota«. ⁸ Preboj na poustvarjalnem področju je po Lipovškovem mnenju dosegel le zbor Glasbene matice, ki ga je vodil Matej Hubad. Na ustvarjalnem področju pa je evropsko primerljivo glasbo pisal Anton Lajovic, čeprav povečini le vokalno glasbo. V nadaljevanju Lipovšek omeni še Škerjanca in Osterca. Za prvega meni, da ustvarja v impresionističnem slogu, Osterc pa mu velja za najzanimivejšo osebnost v našem glasbenem ustvarjanju. Lipovšek v nadaljevanju eseja analizira Osterčevo delo in način komponiranja ter zapiše naslednje zanimive misli: «Obrnil se je proč od bachovske tematike, od moderne fuge in ostinatov ter ostalih klasicističnih oblik v tako zvano atematiko in atonalnost. V resnici pa Osterc ni atematik. [...] Naloga, ki jo ima skladatelj v takem delu (govori o tokati op. p.), je tako ogromna in tako neizmerno težavna, da se je more lotiti samo zrel, duhovno najvišje razvit skladatelj, ki oblike glasbenega ustvarjanja preteklih dob perfektno obvlada, če hoče, da mu postane taka nova skladba zares doživetje in ne zgolj mehanizirana igra s toni, ki utegne biti kot zvok zanimiva, a je lahko tudi brezsmiselno razbijanje po instrumentu. [...] Mnogo značilnejši je za Osterca njegov običajni način ustvarjanja, kakor ga uporablja večinoma v instrumentalnih skladbah in pesmih. Ta način je izrazito homofonski, mešan s prostimi bitonalnimi figurami. [...] Ko postanejo homofonske skupine izrazito kromatične, t. j. iz akordike dvanajsterih poltonov, postane videz skladbe nov, kajti ti disonančni zvoki niso več sestavljeni iz raznih tonalitet, temveč so enotni akordi z veljavo osnovnih zvokov.» ⁹ O Osterčevi instrumentaciji Lipovšek meni, da je drzna in duhovita, v nasprotju s Škerjancem, ki instrumentira »ravelovsko sočno, s poznavanjem najboljše lege instrumentov in njihovih medsebojnih zvočnih odnosov«. ¹⁰

Od mlajše generacije je Lipovšek izpostavil samo še Marija Kogoja, Matijo Bravničarja ter Emila Adamiča.

V zadnjem prispevku o slovenski glasbi je Lipovšek spregovoril tudi o *Socialnem poslanstvu glasbe*. Tokrat ga je zanimalo sociološko vprašanje v zvezi z glasbo. V uvodnem delu pojasni, kakšen položaj in vlogo je imela glasba v preteklosti v deželah z močno glasbeno tradicijo. V nadaljevanju se dotakne Slovencev in

⁸ Marijan Lipovšek, *Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu*, *Ljubljanski zvon*, 1. 55 (1935), št. 5, str. 574.

⁹ Marijan Lipovšek, prav tam, str. 576.

¹⁰ Prav tam.

njihovega skromnega poznavanja predvsem sočasne evropske glasbe. Da pa lahko sodimo, kakšna je glasba, piše Lipovšek, moramo vedeti, kakšna je družba, v kateri nastaja določena glasba. »Kaj ni ta družba najraznovrstnejši sestav vseh mogočih slojev, ki so bolj ali manj zmožni dojemati umetnine in ki zahtevajo novih? Ali more biti torej umetnost drugačna kakor raznovrstna in umerjena, kakršno je pravo zrcalo sodobne družbe, iz katere se je rodila? Če se je človeštvo borilo za svoj novi izraz skupnostnega človeka, je bila vendar umetnost verna slika teh silnih notranjih prevratov, ki so se kazali v vsem človeškem delovanju.«¹¹ Poslušalec 20. stoletja ne kaže enotnega glasbenega okusa, kakor je bilo opazno v preteklih stoletjih, na primer v 18., ko se je aristokracija poistovetila s sočasno glasbo. Prva razhajanja se kažejo v 19. stoletju, ko se za glasbeno umetnost prične zanimati tudi meščanski družbeni sloj. Glasbenik ustvarja iz svoje notranje potrebe po glasbenem izražanju. Ko je umetnina napisana, mora v trenutku najti pot do čim širšega kroga poslušalcev. Čeprav je glasbeni jezik lahko univerzalni jezik, pa je pri skladateljih moč opaziti določene značilnosti glede na njihovo narodnost, za primer Lipovšek navede nemško ali francosko glasbo. Tudi percepcija glasbe ni pri vseh narodih enaka. Slovenski skladatelji bi veliko idej lahko črpali iz slovenske ljudske glasbe ter s tem ustvarili prepoznavno slovensko glasbo.

Po treh obširnih teoretičnih tekstih je Lipovšek v istem letu objavil besedilo, v katerem je analiziral delo koncertne ustanove oziroma njenega novoustanovljenega orkestra (*Ljubljanska filharmonija in APZ*). Tovrstne članke je objavljal tudi v naslednjih letih, v katerih je analiziral koncertno življenje v Ljubljani.

Ustanovitev Ljubljanske filharmonije je bila v tistem času za slovensko instrumentalno poustvarjalnost eden najpomembnejših dogodkov, saj je ponudilo možnost za preseganje dolgoletne tradicije zborovskih koncertov. Lipovšek je v treh točkah poudaril pomen orkestra ter njegov obstoj in delovanje:

1. Orkestrski glasbeniki morajo biti visoko izobraženi in homogeni izvajalci, kajti današnji poslušalci pričakujejo poleg brezhibnega tehničnega muziciranja, čiste intonacije, tudi homogenost posameznih orkestrskih skupin in celotnega orkestra.
2. Orkester mora biti po kakovosti primerljiv podobnim orkestrom v tujini. Le dober orkester bo lahko povabil tuje soliste in dirigente medse ter kakovostno poustvaril skladbe iz svetovne glasbene zakladnice. Dolgoročno pa bi omogočili našim skladateljem izvedbo njihovih del v tujini.
3. Orkester mora biti finančno stabilen in organizacijsko samostojen. Finančne potrebe orkestra bi pokrili iz dohodkov od koncertov ter iz državne podpore.¹²

¹¹ Marijan Lipovšek, Socialno poslanstvo glasbe, *Ljubljanski zvon*, l. 55 (1935), št. 8, str. 480.

¹² Marijan Lipovšek, Ljubljanska filharmonija in APZ, *Ljubljanski zvon*, l. 55 (1935), št. 6, str. 348.

V nadaljevanju je Lipovšek spregovoril še o prvem koncertu Ljubljanske filharmonije, kjer so pod vodstvom Rheneja Batona izvajali dela Matije Bravničarja, Cezarja Francka ter Paula Ducasa. Analiziral je obe tuji deli, medtem ko je Bravničarjevo *Slovensko plesno burlesko*,¹³ povsem izpustil, kar se zdi dokaj nenavadno. Dirigenta je označil kot izrednega umetnika, orkester pa je po njegovi oceni imel zaokrožen ton godal in dobro intonacijo pihal in trobil, kar naj bi pričalo o prvovrstni kvaliteti.¹⁴

Drugi glasbeni dogodek, o katerem je še pisal, je bil koncert Akademskega pevskega zbora pod vodstvom Franceta Marolta. Izvedel je priredbe slovenskih narodnih pesmi skladateljev Adamiča, Deva, Kimovca, Kocijančiča, Marolta, Ukmarja in Tomca. Lipovšek je pohvalil nove priredbe ljudskih pesmi, ki niso vsebovale preproste harmonizacije melodije. Dirigent Marolt je s svojim vsestranskim glasbenim znanjem in muzikalnostjo po Lipovškovem mnenju vzgojil najboljši moški zbor, ki je bil sposoben izvajati tudi težje zborovske partiture.¹⁵

Tudi v naslednjih letih je Lipovšek še vedno pisal letna poročila ljubljanskem koncertnem življenju, in sicer leta 1936 v *Poglavjih o našem koncertnem življenju*, leta 1937 v *Marginalijah o letošnji glasbeni sezoni*, leta 1938 v delu *Naše koncertno življenje in njegova kulturna politika* in leta 1939 v članku *Pred novo glasbeno sezono*. Čedalje bolj pa ga je zanimala problematika opernega gledališča, saj je v časniku sodeloval tudi kot operni kritik. Dva prispevka na to tematiko sta izšla v *Ljubljanskem zvonu*: leta 1936 z naslovom *Problem slovenske opere in letošnje novitete* ter leta 1938 *Ljubljanska opera v krizi*?

Koncertno življenje v Ljubljani je bilo tudi po ustanovitvi Ljubljanske filharmonije osredotočeno na zborovske koncerte, za katere je Lipovšek ugotavljal, da so na mednarodnem nivoju. Koncertna poslovalnica Glasbene matice je organizirala komorne koncerte, za katere niso imeli ustrezne dvorane,¹⁶ simfonični koncerti pa so si šele utirali pot. Vendar bi le simfonična glasba poslušalcu nudila širši vpogled v glasbo in ga dvignila iz globoke tradicije tako imenovanih čitalniških koncertov. Na tovrstno problematiko ni opozarjal le Marijan Lipovšek, temveč tudi kritik in publicist Vilko Ukmar.¹⁷

Pa vendar so se stvari premikale na boljše in Lipovšek je že leta 1937 z veseljem ugotavljal, da je »koncertna sezona tako bogata, kakor ustreza kulturnemu

13 Skladbo so prvič izvajali v Ljubljani leta 1932. Velik mednarodni uspeh pa je doživela v Karlovih varih leta 1936.

14 Marijan Lipovšek, Ljubljanska filharmonija in APZ, *Ljubljanski zvon*, 1. 55 (1935), št. 6, str. 348.

15 Prav tam, str. 351.

16 Leta 1936 so začeli izvajati komorne koncerte v obnovljeni mali filharmonični dvorani, dotlej so se odvijali v Hubadovi dvorani v prostorih Glasbene matice.

17 Lučka Winkler Kuret, Vilko Ukmar – glasbeni kritik, v: *Vilko Ukmar 1905–1991*, tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani (ur. D. Koter), Ljubljana: Akademija za glasbo, 2006, str. 30.

položaju našega mesta, potrebam izobražujočih se glasbenikov in zahtevam glasbenega občinstva po dojemanju in uživanju glasbenih umetnin«. ¹⁸ Ta čas sta v Ljubljani delovali dve koncertni poslovalnici, in sicer Glasbena matica in na novo ustanovljena Glasbena akademija, ki sta priredili vrsto komornih koncertov ter nastopov domačih in tujih solistov. Izvajalci so na svoje programe umeščali dela iz obdobja klasicizma in romantike, vedno pogosteje pa tudi sodobne skladbe. Koncertna publika predvsem do slednjih ni pokazala pozitivnega odnosa in Lipovšek je zopet polemično komentiral neizobraženost poslušalcev. Problem je strnil v tri točke:

1. Ali naj glasbeniki izvajajo moderno glasbo ali ne? »Pojma moderne in sodobne glasbe sta takole mišljena: sodobno je vse, kar se v naši dobi ustvarja, moderno je tisto, kar ima značaj tako zvanih revolucionarnih struj, značaj izrazito novega. [...] Vsi tisti, ki se zgražajo pri poslušanju modernih skladb, se ne zavedajo, da je glasba kot umetnost podrejena neizogibni dvojnosti: vsebini in izraznim sredstvom. Izrazna sredstva so na kratko opredeljena takole: melodija, harmonija, ritem in posredno oblika. Nikdar ne more povprečni glasbeni poslušalec dojeti izrazom primerne vsebine, če so mu izrazna sredstva tuja. [...] Prva ugotovitev se torej glasi: Vsebina je z izraznimi sredstvi brezpogojno povezana«. ¹⁹
2. Ali poslušalci poznajo glasbeni razvoj, da bi lahko sodili o sodobnih skladbah? Lipovšek meni, da ne poslušalci, še celo poklicni glasbeniki ne, ker so ostali v »čitalniško romantični vzgoji«. »Zaporedni akordi apelirajo namreč na poslušalčevo čustvenost, ker enostavno ni treba nikakega posebnega miselnega dela pri tem preprostem poslušanju. Toda tudi razvoja harmonije ne poznajo. Koliko so slišali Regerja, Skrjabina, koliko poznega Debussyja, koliko Straussa in Schreckerja, koliko Suka in novejšega Novaka, in končno koliko modernih Francozov in Rusov, ki so vsi že leta 1910–14 skladali moderno, med tem ko smo se mi potapljali v čitalniških zvokih tonike in dominante? [...] Ugotovitev se torej glasi: zaradi nepoznavanja razvoja, naše občinstvo ne more poznati modernih izraznih sredstev, zato ne more umetnin dojemati, zato pa tudi ni upravičeno soditi o njih.« ²⁰
3. Nasprotniki izvajanja sodobne glasbe so svoja stališča zagovarjali z argumentom, da ta glasba nima nobenih lepih melodij in zvokov, torej ušesom prijetne glasbe. Lipovšek jim je odgovoril: »Samo s smotrnim izvajanjem sodobnih in modernih del pripomoremo k evoluciji v umetnosti.« ²¹

Lipovšek v svojih prispevkih o glasbenih dogodkih ni samo poročal o koncertih in programih, ampak je tudi analitično in slogovno opredelil mlade slovenske

¹⁸ Marijan Lipovšek, *Marginalije o letošnji glasbeni sezoni, Ljubljanski zvon*, l. 57 (1937), št. 5–6, str. 269.

¹⁹ Prav tam, str. 273.

²⁰ Prav tam, str. 274.

²¹ Prav tam.

skladatelje Blaža Arničā, Slavka Osterca in Lucijana Marijo Škerjanca in njihove skladbe. Zanimiv je tudi Lipovškov zapis *Ob 20-letnici slovenske glasbe*. Sistematičnemu popisu skladateljev in njihovih del po glasbenih zvrsteh je dodal tudi popis šolske didaktične literature in muzikološke razprave, od katerih je omenil Vurnikov *Uvod v glasbo*, Lajovčev *Čitanko* in Škrjančev *biografijo* o Emilu Adamiču.

Podobno kot koncertno življenje je Lipovšek analiziral tudi operno poustvarjalnost. Institucija, ki je po svojem »nastanku in po svojih sestavinah skoro aristokratska, luksusna«, kakor je o njej zapisal Lipovšek, se je vsa leta med obema vojnama otepala s finančnimi, posledično tudi kadrovskimi problemi. Ravnatelj in dirigent Mirko Polič je skušal privabiti čim več poslušalcev z repertoarno politiko, ki je zajemala operna dela iz železnega repertoarja, z izvajanjem novih del, predvsem pa z operetami. Lipovšek je v dveh člankih analiziral stanje v operi, in sicer leta 1936 *Problem slovenske opere in letošnje novitete* ter leta 1938 s člankom *Ljubljanska opera v krizi?*.²² Lipovšek navaja več vzrokov za nastale razmere: slabe plače, ki glasbenikov ne stimulirajo za dobro delo, preobilica novih del na sezono in neprofesionalno izvajanje operet. Podobno je v tem času o operi in njeni krizi pisal tudi Vilko Ukmar, le glede izvajanja operet si nista bila enotna. Ukmar je načeloma zavračal opereto, češ da ne gre za visoko umetnost, medtem ko je Lipovšek videl problem v slabo izvedenih operetah. Temu naj bi botrovalo neznanje in neizkušenos. »Le pogledjmo lahkotni značaj dunajske operete, [...] včasih frivolni karakter madžarske. [...] Našim izvajalcem je opereta za šalo, breme, ki mora biti, da napolnimo blagajno.«²³

Članek *Ljubljanska opera v krizi?* je izzval krajšo polemiko med Lipovškom in Franom Govekarjem. V že znano zgodbo o tegobah opernega gledališča je Lipovšek vnesel ostre zahteve: kulturna ustanova mora na vseh nivojih odražati profesionalno in kakovostno delo, predstave morajo biti temeljito naštudirane in nenazadnje kritiki, ki naj bodo sposobni kompetentne ocene ter občinstvo, ki naj zna ceniti dobre predstave. Lipovšek je v zaključku svojega prispevka ponudil tudi rešitev: opera naj izvaja le dovršene in kvalitetne predstave, pevci – solisti – pa naj nastopajo odgovorno in samokritično, k obojemu naj bi pripomogla tudi ustrezna kritika. Govekar je seveda stopil v bran gledališča in umetnikov. V odgovoru z naslovom *Alarm za naše gledališče* je za nespodbudno stanje v gledališču navedel predvsem slab gmotni položaj z nizkimi državnimi dotacijami, ki že vrsto let operi onemogoča normalen razvoj in delo. »Prof. Lipovšek očita članstvu, da ni dobrega duha, da nastopajoči nimajo zadostne vestnosti, da imajo premajhno zavest svojega umetniškega poslanstva in da jih je v opernem osebju premalo z veliko moralno kvaliteto! Resnica je čisto nasprotna temu očitaniu: člani našega gledališča in tudi posebej naše opere delajo vzlic svojim pičlim

²² Marijan Lipovšek, *Ljubljanska opera v krizi?*, *Ljubljanski zvon*, 1. 58 (1938), št. 3–4, str. 158–161.

²³ Marijan Lipovšek, *Problem slovenske opere in letošnje novitete*, *Ljubljanski zvon*, 1. 56 (1936), št. 3, str. 174.

prejemkom, vzlic nemogočemu načinu izplačevanja plač v obliki ves mesec trajajočih akontacij, vzlic neredu v repertoarju in skušnjah, vzlic nespretnim delovnim metodam z vneto in vztrajnostjo dalje, producirajo ogromen repertoar, veliko število novosti, stoje vse dneve od konca septembra do srede junija na skušnjah na odru, po sobah in dvoranah, prepevajo, igrajo, plešejo in godejo, slikarijo in mizarijo brez oddiha.«²⁴ Lipovšek je Govekarju odgovoril z novim člankom v *Ljubljanskem zvonu* z naslovom *Še nekaj besed o operni krizi*, v katerem najprej polemizira in zaključi z rešitvijo problematike v operi: »s smotrno rešitvijo dela, [...] s pravilnim delom, [...] s pravilno izbiro pevcev, s smotnim, trgovskim, pevskim in umetniškim razmeram primernim repertoarjem in ne z raznimi apriornimi podporami in večjim inkasom, ker tega toliko časa ne bo, dokler se opera ne izkaže vredna z ustrežajočo kvaliteto svojega dela.«²⁵

Izboljšanja seveda ni bilo. To, da vlada v Beogradu premalo finančno podpira nacionalne kulturne institucije, je Lipovšek zaznal tudi, ko se je govorilo o ustanavljanju Glasbene akademije. V sestavku z naslovom *Slovenska akademija* se je zavzemal za njeno ustanovitev tudi v Ljubljani. V Beogradu je že delovala tudi s finančno podporo države, v Zagrebu pa brez nje. V nasprotnem primeru, je še zapisal Lipovšek, bo konservatorij, ki ga je Ljubljana že imela, sčasoma prenehal z delovanjem zaradi skromnih finančnih razmer. Šolali se bodo lahko le učenci iz premožnejših slojev, ki jih ni veliko, pa še vsi niso talentirani. Zaključi še z mislijo, da bi morali Slovenci pri pomembnih kulturnih vprašanjih nastopati složno in enotno, saj nas v nasprotnem primeru lahko nesloga pogubi kulturno in politično.²⁶

Zaključek

V tridesetih letih prejšnjega stoletja sta v Ljubljani izhajali dve reviji, ki sta pokrivali kulturno dogajanje v Ljubljani. *Dom in svet*, za katerega je pisal Vilko Ukmar, ter *Ljubljanski zvon*, kjer je šest sezon svoje prispevke objavljali Marijan Lipovšek. V prvih esejih so Lipovška zaposlovala predvsem splošna vprašanja o glasbi ter njen položaj v kulturi, v nadaljevanju pa se je osredotočil na konkretne probleme, ki jih je kot mladi izobraženec videl in kot aktivni poustvarjalec tudi občutil. Zanimali so ga tudi problemi glasbenih institucij; Ljubljanske filharmonije, Opere ter novonastale Glasbene akademije. Lipovšek je svojih zapisih nemalokrat oster in neposreden, tudi polemičen, obenem pa bralcu ponudi tudi svoje videnje in rešitev problema. O problemih slovenske glasbene ustvarjalnosti in kulture nasploh so pred Ukmarjem in Lipovškom poglobljeno razmišljali že drugi misleci, kot sta bila Stanko Vurnik in Marij Kogoj. Lipovšek je v svojih esejih nadaljeval delo svojih predhodnikov, saj so bili njihovi pogledi o glasbeni ustvarjalnosti, predvsem simfonične glasbe, zelo podobni. Zanimivo je,

²⁴ Fran Govekar, Alarm za naše gledališče, *Slovenski narod*, 1. 6. 1938, št. 122, str. 4.

²⁵ Marijan Lipovšek, Še nekaj besed o operni krizi, *Ljubljanski zvon*, 1. 58 (1938), št. 6, str. 387.

²⁶ Marijan Lipovšek, Slovenska glasbena akademija, *Ljubljanski zvon*, 1. 58 (1938), št. 1–2, str. 66–69.

da je podobne misli – o zaostanku instrumentalne glasbe pri Slovencih – Lipovšek razvijal tudi še po drugi vojni. V članku, z naslovom *O našem glasbenem življenju*, ki je izšel v *Slovenski glasbeni reviji* leta 1951, je kritično označil pretekla glasbena obdobja. Med drugim je zapisal, da »prave glasbene zgodovine, t. j. močne in učinkovite glasbene dejavnosti v 19. stoletju pri Slovencih ni bilo! Skladatelji čitalniškega kroga, kakor so bili nadarjeni, aktualni in koristni za tisti čas, ne pomenijo ničesar velikega.«²⁷ Hkrati pa je prezrl tehtna prizadevanja glasbenih ustvarjalcev na Slovenskem tudi že pred 19. stoletjem. Sicer nekoliko starejšim Vilkom Ukmarjem sta si delila enotno mnenje glede razvoja simfonične glasbe in problema opernih predstav, le glede operete sta imela različno mnenje, o čemer je bilo v prispevku že govora.

Lipovškovi zapisi o glasbi so pomemben dokument časa, v katerem so nastajali, saj z njimi dobivamo vpogled v splošno kulturno in še posebej glasbeno stanje v Ljubljani.

27 Marijan Lipovšek, *O našem glasbenem življenju*, *Slovenska glasbena revija*, 1. 1 (1951), št. 1, str. 2–6.

LIPOVŠEK'S VIEW OF MUSIC BEFORE WORLD WAR II

Summary

In the 30s of the previous century, Lipovšek published his essays on music and musical reports in *Ljubljanski zvon*, likewise Ukmar who published his in *Dom in svet*. Lipovšek's first articles primarily treated general issues about music and its role in culture, whereas in later articles he focused upon the problems of Slovenian music institutions, such as the Ljubljana Philharmonic, the Opera and the Academy of Music, the latter being in the 30s in a process of formation. The articles reveal the author as outspoken and straightforward, analytical, though polemic; in his writing, he both represented his point of view and proposed a solution of the problem in question. Before Lipovšek, other authors had reasoned about issues of musical performing, creativity and culture in general, such as Stanko Vurnik and Marij Kogoj. Lipovšek continued the work of his predecessors, since they shared similar views on musical creativity, especially on symphonic music. Lipovšek's articles are significant documents of the period, since they represent an important insight into general culture and musical life in Ljubljana.