



Igor Grdina

Inštitut za kulturno zgodovino, Znanstvenoraziskovalni center
Slovenske akademije znanosti in umetnosti
Institute of Cultural History, Scientific Research Centre of the
Slovenian Academy of Sciences and Arts

Aktivizem, meditacija in kontemplacija: glasba in prva svetovna vojna

Activism, Meditation and Contemplation: Music and the First World War

Prejeto: 6. avgust 2017
Sprejeto: 13. oktober 2017

Received: 6th August 2017
Accepted: 13th October 2017

Ključne besede: prva svetovna vojna, glasba, ljudska kultura, protest

Keywords: First World War, music, folk culture, protest

IZVLEČEK

ABSTRACT

Razprava tematizira premik od aktivizma h kontemplaciji v delih številnih glasbenih ustvarjalcev med prvo svetovno vojno. Tematizira tudi vzroke, zaradi katerih je bila glasbena recepcija med spopadom v letih 1914–1918 doslej najbolj omejevana s prepovedjo izvajanja del ustvarjalcev sovražnih držav.

The paper discusses the turn from activism to contemplation in the works of many music creators during the First World War. It also discusses the reasons why the reception of music during the conflict of 1914–1918 was the most restricted so far, prohibiting the performance of works by creators from enemy countries.

Splošni historiografski pretresi prve svetovne vojne – tudi najnatančnejši in najpročnejši – o glasbi večinoma ne izgubljajo besed. Za dogajanje med sredino poletja 1914 in pozno jesenjo 1918 se njihovim avtorjem ne zdi pomembna oziroma značilna niti toliko kot posamezne literarne umetnine ali likovne stvaritve, ki so postale emblemi

velikega spopada. Hemingwayev roman o slovesu od orožja, Jüngerjeva obravnava »jeklenih neviht« ali Remarquejeva pripoved o dramatični vsakdanjosti fronte, slike Otta Dixa, *Zaplinjeni* Johna Singerja Sargeta ter številne agitacijske oziroma protestniške podobe so bili razumljeni kot sublimacija občutenja vojne – pa kakor koli sporni se zdijo toliko in toliko let pozneje. Res je, da je za takšno stanje precej zaslužna tudi neizmerna težavnost tematizacije glasbenih vprašanj z besedo, toda vsaj ob učinku posameznih kompozicij ali ob ravnanju nekaterih njihovih ustvarjalcev bi se celo zveneče umetnosti nevešči raziskovalec vsaj tu in tam že moral ustaviti. Navsezadnje postav, kakršna je Albéric Magnard, ki je 3. septembra 1914, malo pred odločilno prvo bitko ob Marni, z orožjem v roki branil svoj dom v Baronu pred nemškimi agresorji in bil zato ubit,¹ ni veliko.

Nezanimanje splošnih historiografskih obravnav spopada v letih 1914–1918 za glasbo je presenetljivo, saj je njen vpliv na bojevanje znan že dolgo. Bizantinski cesar Leon (VI.) Modri (vladal: 886–912) je tako v svojem traktatu o taktiki – torej v priročniku za vodenje vojaških operacij – zapisal:

»Naj kantatorji predvsem spomnijo na nagrado, ki izhaja iz vere v Boga, na dobrobit, ki jo daruje cesar, in na prejšnje uspehe. A še posebej naj poudarijo, da je prihajajoča bitka boj za Boga, za Božjo ljubezen in za celoten narod ter [...] za naše brate, ki živijo pod jarmom nevernikov, za naše otroke, naše žene in našo domovino[.] [N]aj ne pozabijo spomniti, da pripada večna slava tistim, ki so padli za svobodo naših bratov, in da se vojskujemo proti Božjim sovražnikom.«²

Podobna (na)vodila bi lahko našli tudi v drugih dobah in v številnih kulturno-civilizacijskih krogih.

Še toliko bolj čudno pa je izostajanje glasbe iz splošnih obravnav prve svetovne vojne zato, ker so države med njo prvič v večjem obsegu načrtno posegle v repertoarno politiko. To ne pomeni nič drugega kot totalizacijo in absolutizacijo bojevanja. V velikih kontinentalnih spopadih 18. stoletja ter v dobi vojn med francoskimi revolucionarji in njihovim naslednikom Napoleonom s koalicijami evropskih sil so seveda že dobro vedeli za mobilizacijsko moč muzike: tako je Ludwig van Beethoven poskušal podpreti odpor proti pariškim agresorjem z uglasbljenjem Collinove brambovske pesmi *Österreich über alles*³ – katere pomensko predrugačeno slovensko priredbo je pripravil Valentin Vodnik⁴ –, vendar nikomur ni padlo na pamet, da bi prepovedal izvajanje skladb ustvarjalcev celotne dežele. Še več: včasih so polkovne godbe demonstrativno igrale

1 Glenn Watkins, *Proof Through the Night: Music and the Great War* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002), 171.

2 Hélène Ahrweiler, *Politička ideologija Vizantijskog Carstva* (Beograd: Filip Višnjić, 1988), 50, 51.

3 Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004), 94.

4 Heinrich Joseph von Collin je svojo zbirko pesmi za domobrance (Landwehr) pripravil leta 1809, ko je bila na obzorju nova vojna z Napoleonom. Deželni brambovci, ki so bili v habsburški monarhiji oblikovani zaradi neutrudnih prizadevanj nadvojvode Janeza, so predstavljali drugi ešalon obrambnih sil. Valentin Vodnik je Collinovo verzifikacijo *Österreich über alles* prevedel kot *Estrajh za vse*, kar je pomenilo precejšnje pomensko odstopanje od predloge. V predgovoru k svoji izdaji brambovskih oziroma domobranskih pesmi je posebej poudarjal dosežke prebivalcev Kranjske v bojih s Turki. Prim. Valentin Vodnik, *Zbrano delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1988), 75–86; 403–410 (opombe so delo Janka Kosa).

nasprotnikove emblematične melodije. Avstrijci so tako med bitko pri Aspern-Esslingu maja 1809, ki je bila prvi veliki Napoleonov neuspeh, po sovražniku udarili ob zvokih *Marseljeze*.⁵ Tako so Francoze, ki so republikansko bojno pesem po razglasitvi cesarstva sneli z repertoarja, spomnili na to, da so sedaj branilci domovine zbrani pod bojnimi prapori habsburškega nadvojvode Karla.

Vsiljene glasbene razsežnosti totalizacije in absolutizacije bojevanja niso opazili in kritizirali samo kozmopoliti, ki so bili popolnoma nesinhronizirani z dobo integralnega nacionalizma, temveč tudi nekateri tradicionalisti. Za prve je v Srednji Evropi govoril Stefan Zweig, ki je v *Včerajšnjem svetu* o začetku sovražnosti zapisal: »Godba je bučala, ves Dunaj je bil v nekakšni vrtoglavici.«⁶ Podobnim prizorom je bil v Berlinu priča Julio Álvarez del Vayo:

»People were embracing one another in the cafés and congratulating themselves. Now we're going to show those Russian and French what we can do! At night the clamour in the cafés became unbearable, and every half hour the orchestra was asked to play Deutschland über Alles or some other patriotic hymn. Men and women joined in the singing, clinking glasses and taking advantage of the occasion to order more and more beer. The wave of patriotism even swept over the bohemian Café des Westens.«⁷

Glasba je potem, ko je v začetku mobilna vojna obtičala v strelskih jarkih, prevzela vlogo orožja oziroma streliva v nevtralnih državah. Zweig tako poroča, da je »Nemčija [...] pošiljala svoje orkestre pod vodstvom svetovno znanih dirigentov v Švico, na Holandsko, na Švedsko, Dunaj pa svoje filharmonike[.]«⁸ Država, ki se je prva bojevala z bojnimi strupi in prakticirala neomejeno podmorniško vojskovanje, je s tem skušala ljudi na tujem prepričati, da se ni odpovedala kulturi. Dejansko se je agresor zaradi svoje surovosti na kulturni fronti znašel v defenzivi.

Med domovinsko ozemljenimi duhovnimi tradicionalisti, ki bi jim omejevanje recepcije stvaritev mojstrov sovražnih držav načeloma lahko bilo blizu, je posebej zanimiv Joseph Marx. Štajerski mojster, čigar uveljavitev je bila povezana z dejavnostjo društev nacionalno zelo angažirane novonemške šole, v tem primeru namreč ni ravnal predvidljivo. Glasbo je tudi po izbruhu sovražnosti, ki so napravile križ čez starosvetno in statično, vendar nestabilno habsburško monarhijo, štel za »svetovni jezik«⁹ – čeprav ni skrival, da mu je najbližji njen avstrijski oziroma dunajski dialekt. Zato je Marx vsaj mnenjsko stal na drugem bregu kakor cesarske in kraljeve oblasti. Prepoved izvajanja italijanskih, francoskih in ruskih skladb v podonavskem (pol)imperiju¹⁰ je skladatelj

5 Steven Englund, *Napoleon: A Political Life* (Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press, 2004), 348.

6 Stefan Zweig, *Včerajšnji svet: spomini Evropejca* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1958), 202.

7 Julio Álvarez del Vayo, *The Last Optimist* (London: Putnam, 1950), 84.

8 Zweig, *Včerajšnji svet*, 230.

9 Prim. Joseph Marx, *Welsprache Musik* (Dunaj, München: Austria Edition, Österreichische Bundesverlag, 1964).

10 Koncertni programi v Ljubljani kažejo, da je po smrti cesarja Franca Jožefa prišlo do opustitve prepovedi izvajanja glasbe avtorjev iz sovražnih dežel; tako so se na programih spet pojavile posamezne operne arije italijanskih mojstrov. Oktobra 1918 je vojaški orkester iz Gradca v Ljubljani igral celo že Berliozovo *Fantastično simfonijo*. Za časa vlade Franca Jožefa so se izvajale le priredbe del skladateljev iz sovražnih dežel (npr. Gossecov *Tamburin* v svobodni predelavi Willyja Burmestra oziroma Hubayeva fantazija na motive Bizetove opere *Carmen*) ali skladbe starih mojstrov (npr. Tartinijeve *Variacije na Corellijevo temo*). Prim. Primož Kuret, *Glasbena Ljubljana v letih 1899–1919* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985), 272–280.

močno prizadela, a tolažil se je z mislijo, da se ne Puccini ne Debussy – in še manj tedaj že pokojni Čajkovski – ne bojujejo proti njegovi deželi. Tudi pozneje je poudarjal, da je lahko dela ljubljenih mojstrov kadar koli vzel iz omare ter jih dal na svoj klavirski pult. Zaneseno je zapisal:

»Gute Melodien wandern ohne besondere Nachhilfe durch Ländern. Musik ist eine internationale Sprache, die alle verstehen, die einigermaßen zum Erfassen von Tongestalten begabt sind. Das Verständnis dieser Kunst ist an kein Land gebunden. Nationale Gegensätze, oft störend und gefährlich, bilden in der Tonkunst einen Anlaß mehr; sich an der manchmal sogar allzu auffälligen Eigenart einer Volkskunst zu ergötzen. Die Musik hat keinen Stoff, ist weit entfernt von der gefährlichen Realität der Dinge und Begebenheiten, die oft unverständlich bleiben, oft aufreizend wirken, oft sittlich oder menschlich gewertet werden und Befremdung, Ablehnung begründen können.«¹¹

Zakaj je prišlo med prvo svetovno vojno do tolikšne mobilizacije glasbe, ki je bila pravzaprav usmerjena proti njej? Niti v poznejših spopadih – celo v tistih, ki so jih njihovi protagonisti odkrito razglašali za totalne, ne – ni mogoče opaziti tolikšne doslednosti na tem področju. Nacionalsocialistična Nemčija je sicer res že pred začetkom druge svetovne vojne vodila odločno eliminacionistično politiko v svojih glasbenih institucijah, toda za njenimi mejniki je vseeno gospodaril tudi voluntarizem, ki je včasih pripeljal do nenavadnih – celo ciničnih – odstopanj od uradne linije. Tako je bila lahko v tretjem Reichu večkrat uprizorjena opera *Krog s kredo* Alexandra Zemlinskega, ki tako po svojem deloma judovskem poreklu kakor po »izrojeni« estetski usmeritvi ni sodil v okvir mračnega Hitlerjevega imperija.¹² In celo pozneje, v času totalnega planetarnega spopada, je lahko v okupirani Ljubljani Karel Jeraj objavil nekaj afirmativnih spominov na Gustava Mahlerja. Slednji je bil za nacionalsocialiste seveda docela nesprejemljiv, saj so bili hitlerjanci dosledni rasni – in še zdaleč ne samo verski – antisemiti. Skladatelj, ki je februarja 1897 postal katoličan, da je lahko zasedel položaj šefa Dvorne opere na Dunaju,¹³ je bil za usmerjevalce kulturne politike tretjega Reicha slej ko prej rdeča čunja.¹⁴

Odgovor na vprašanje, zakaj je prva svetovna vojna dejansko pomenila vrhunec mobilizacije glasbe za cilje državne politike, gre iskati v dejstvu, da so bili ljudje, ki so zakuhali in vodili veliki spopad, večinoma še klasično izobraženi. Mnogi med njimi so poznali Platonovo idealno državo, v kateri je dopuščena le posebna – smotrna oziroma s stališča doseganja njenih ciljev koristna – muzika. Starogrški filozof je namreč sodil,

11 Marx, *Weltsprache Musik*, 11.

12 Prim. Peter Revers, *Das Fremde und das Vertraute: Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997), 204. Nacionalsocialistična kulturna politika ni bila edini ideološko-organizacijski »kompleks«, ki je operiral s pojmom izrojenosti. Slednjega je v premisleke o umetniški ustvarjalnosti vpeljal Max Nordau (Simon Maximilian Südfeld) z uspešnico *Entartung*, ki je prvič izšla leta 1892. Ta vplivni sionistični voditelj si je sam pojem izposodil pri francoskem psihiatru Bénédictu Augustinu Morelu. Prim. George L. Mosse, »Introduction«, v Max Nordau, *Degeneration* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1993), zlasti XXI.

13 Henry-Louis de La Grange, *Mahler I* (London: Victor Gollancz, 1974), 411.

14 Prim. David B. Dennis, *Inhumanities: Nazi Interpretations of Western Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 282, 283.

da vzgoja temelji predvsem na glasbi. Seveda pa je bil v 20. stoletju dan v oklepaj sklep njegovega razpravljanja o vlogi slednje v idealni državi: »[V]se muzično se mora [...] končati v ljubezni do lepega.«¹⁵

Vojna se za cilj glasbene dejavnosti, ki ga je opredelil Platon, zagotovo ni trudila. Zlasti ne v državah, ki so napadale. Agresorke so pač imele na izbiro, ali posežejo po različnih orožjih ali ne, medtem ko so dežele, na katerih ozemlje so vdrle tuje sile, kratko malo morale poseči po njih, če so hotele upoštevati svoje ustavne temelje. Zato tudi ni čudno, da sami glasbeniki v cesarstvih Habsburžanov in Hohenzollernov, ki sta ob bobnečem grmenju besed o pravičnosti in časti prvi napovedali vojno svojima sosedama na vzhodu, za razliko od pesnikov in pisateljev niso imeli posebej impresivne vloge pri pripravljanju svoje umetnosti v bojne vozove. Značilno so neprikrito rasistični razglas *Kulturnemu svetu* oziroma *Manifest 93 intelektualcev* z začetka oktobra 1914, ki je ob svojem sklepu nemški armadi in ljudstvu pripisoval popolno zvestobo dediščini Johanna Wolfganga Goetheja, Ludwiga van Beethovna in Immanuela Kanta, podpisali le trije skladatelji – Engelbert Humperdinck, Siegfried Wagner in Felix Weingartner.¹⁶ Podpis slednjega, ki je izraziti predstavnik glasbene kulture podonavskega (pol)imperija, je zagotovo presenetljiv. Noben drug skladatelj ali dirigent z območja habsburške monarhije ni čutil potrebe po solidarizaciji z nemško armado, ki se je po demoliranju Leuvna in obstreljevanju katedrale Naše Gospe v Reimsu znašla pod plazom kritik o barbarstvu.

Po drugi strani pa ni mogoče reči, da bi bila na *Manifestu 93 intelektualcev* presenetljiva podpisa obeh skladateljev iz bayreuthskega kroga. Ne gre pozabljati, da so kulturne institucije wilhelmskega Reicha tik pred izbruhom prve svetovne vojne izkazovale veliko pozornost družini Richarda Wagnerja. Res je bila ta bolj kot s pruskimi Hohenzollerni povezana z bavarskimi Wittelsbachi, ki so že od čudaškega Ludvika I. (vladal: 1825–1848) dalje kazali posebno zanimanje za umetnost, toda v Berlinu so se zavedali, da je Bayreuth pomemben za celotno cesarstvo, ne samo za kraljevino na njenem jugovzhodu. Tako je Wagnerjeva vdova Cosima leta 1910 postala prva častna doktorica Friedrich-Wilhelmove (danes Humboldtove) univerze v nemški prestolnici.¹⁷ Pomen bayreuthskega kroga se je povečal tudi zaradi njegovega odkritega podpiranja pangermanizma. Ta ideologija je bila v poznem obdobju wilhelmskega Reicha zelo vplivna, imela pa je veliko privrženecv v vrstah učiteljev.¹⁸ Zato je predstavljala močan kohezivni element v prizadevanjih za poenotenje nemškega duhovnega prostora vse do propada Hitlerjevega Reicha.

Prav tako pa ne gre spregledati pomena dejstva, da je prva svetovna vojna še potekala v dobi, ki ni poznala množične uporabe radia, katerega pojav je vsaj za nekaj časa zamajal možnost popolnega nadzora nad človeškim duhom oziroma nad recepcijo njegovih stvaritev.¹⁹ Stebri predvčerajšnjega sveta, ki so menili, da so njihove realne

15 Platon, *Država* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976), 120.

16 Jürgen von Ungern-Sternberg in Wolfgang von Ungern-Sternberg, *Der Aufbruch 'An die Kulturwelt'* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1996), 39, 196.

17 Nike Wagner, *The Wagners: The Dramas of the Musical Dynasty* (Princeton: Princeton University Press, 1998), 169.

18 George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich* (New York: Grosset & Dunlap Publishers, 1964), 91.

19 Seveda je tudi radijska tehnika omogočala nadzor. V nacionalsocialistični Nemčiji in ponekod v komunističnem svetu so

države lahko vsaj v posameznih potezah podobne Platonovi idealni, bi se zagotovo ne lotili svojega omejevanja glasbenega repertoarja, če ne bi mislili, da je mogoče z usmerjanjem, vzgojo in prepovedmi doseči nečesa bistvenega. Imperiji, cesarstva, kraljevine in republike, ki so se zapletli v prvo svetovno vojno, niso bili totalitarne diktature, zato tudi niso posegali po ukrepih, ki bi zgolj kazali moč oblasti, kakor se je dogajalo pozneje. Edino zahodna polovica Avstro-Ogrske, v kateri do pomladi 1917 ni deloval niti parlament, je v marsičem že preseгла raven zgolj avtoritarnega režima. Pri tem gre navesti zlasti jemanje talcev iz vrst lastnega prebivalstva,²⁰ obračun s poslanci nevladajočih narodov²¹ ter internacije politično sumljivih prebivalcev.²²

V precej drugačnih razmerah se je znašla bojujoča se glasba v antantnih in pridruženih silah, ki so se branile pred agresijo srednjeevropskih cesarstev – čeprav je seveda treba priznati, da tudi napadene dežele niso naredile vsega za mirno rešitev napetosti, ki so se po sarajevskem atentatu zaostriale do vrelišča. Drži pa, da je moglo biti ravnanje usmerjevalcev kulturne politike in ustvarjalcev v Srbiji, Rusiji, Belgiji, Franciji in celo v Veliki Britaniji razumljeno kot docela obrambno. Skladatelji so najpogosteje skušali skozi svojo umetnost afirmirati poglede, razumevanja in težnje skupnosti, ki so se jim čutili zavezani. V Srbiji je kapelnik Godbe Kraljeve garde Stanislav Binički v času najhujših bojov na severozahodu države poleti in jeseni 1914 skomponiral koračnico *Mars na Drinu*, ki se je z naslovom navezovala na zmagoviti pohod II. armade proti mejni reki z Avstro-Ogrsko, preko katere so vdrle agresorske sile. Njegova angažiranost je razumljiva tako iz patriotskih kakor iz službenih razlogov. Ker pa je bil začetek prve svetovne vojne na jugovzhodni fronti habsburške monarhije videti moderna varianta merjenja moči med Davidom in Goljatom, je imel Binički tudi dobre moralne razloge za svoje ustvarjanje. *Mars na Drinu*, ki je brž postal emblematična koračnica srbske vojske in države, dokazuje, da mu je pravzaprav uspel *opus perfectum*. Res je, da so v skladbi tu in tam slišni odmevi Čajkovskega – kar pa le krepi njeno sporočilnost. Ruski mojster je namreč s *Slovansko koračnico* (op. 31) skušal demonstrirati solidarnost s Srbijo v vojni proti Turkom leta 1876.²³ Ob novi krvavi preizkušnji se je tako na skrajno subtilen način opozarjalo na tradicionalnost zavezništva med obema državama.

Srbija pa je za glasbeno in siceršnjo zgodovino zanimiv primer tudi zato, ker je prva svetovna vojna na njenih tleh še bila spremljana v okvirih tradicionalne ljudske kulture. Aktualni dogodki so se na tleh male, a ponosne kraljevine Karađorđevićev od vsega

izdelovali sprejemnike, s katerimi se je dalo poslušati le nekaj oddajnih postaj – ali celo eno samo. Avtor razprave je tak aparat videl še leta 1987 v Pragi.

20 Oskar Tartaglia, *Veleždajnik* (Zagreb, Split: C. Albrecht, 1928), 88–94.

21 Med slovenskimi državnozbornskimi poslanci je izgubil mandat Franc Grafenauer. Italijanski parlamentarec Cesare Battisti, ki je zbežal iz Avstro-Ogrske in se potem bojeval v vrstah Savojske armade, je bil po zajetju ustreljen. Med poslanci iz Galicije je bil ob mandatu neoslovan Dimitrij Markov. Mladočeška parlamentarica Karel Kramář in Alois Rašín ter njun kolega iz vrst narodnih socialistov Václav Klobuček so bili enako kot Franc Grafenauer zaprti in obsojeni.

22 V slovenskih deželah so oblasti konfirirale radikalnega politika Ivana Hribarja ter številne intelektualce. Na Štajerskem in Koroškem so bili persekucij deležni celo katoliški narodnjaki. Tam so bili odvedeni v zapor tudi mnogi zmerni liberalci, npr. Franjo Rosina, ki je bil pozneje podpredsednik Narodnega sveta v Mariboru. Habsburška monarhija si je s svojim kratkovidnim napenjanjem mišic in ustrahovanjem v začetku vojne ustvarila mnogo nasprotnikov, ki so pozneje veliko prispevali k njenemu koncu.

23 Prim. Herbert Weinstock, *Tschaikowsky* (Adliswil, Lottstetten: Edition Kunzelmann, 1993), 118, 119. Sprva je bil naslov kompozicije P. I. Čajkovskega *Srbsko-ruska koračnica*; njene prve izvedbe so se za veliko odmevnost imele zahvaliti predvsem navdušenju javnosti v skladateljevi domovini, ki je podpirala vojno proti Turčiji. Imperator Aleksander II. je z začetkom sovražnosti odlašal, ko pa je njegova armada nazadnje le krenila proti jugu, je dokončno postal »car osvoboditelj«. Ta njegov naziv je meril tako na odpravo tlačanstva v Rusiji kakor na oblikovanje novodobne Bolgarije.

začetka tematizirali tudi v priložnostnih stihih. V deželi, ki se je še otepala z visoko stopnjo analfabetizma, je bila za marsikoga najpomembnejše poročilo o aktualnih dogodkih na fronti in v veliki politiki preprosta verzifikacija. Novice o svojcih (npr. o tem, ali so padli ali so ranjeni ipd.) so se širile na drug način, prek državnega in cerkvenega aparata, a vsakdo je v spopadu planetarnih razsežnosti potreboval tudi širšo sliko dogajanja. Vojna je pač vplivala na vse in vsakogar, pri čemer nihče ni mogel gojiti iluzije, da je odvisen zgolj od svojih ravnanj. Spoznanje, da slehernikovo usodo krojijo tudi dogajanja na zelo oddaljenih bojiščih, se je hitro širilo med ljudmi.

Ob tem pa ni mogoče spregledati, da je v Srbiji pri kovanju aktualističnih verzov, ki so bili namenjeni petju, veliko vlogo odigrala tudi zavest, da dežela v velikem spopadu zastopa pravično stališče. Nobenega dvoma namreč ni bilo, da je uradni Dunaj močno pretiraval, ko je beograjsko vlado pod vodstvom prekaljenega političnega veterana Nikole P. Pašića obtoževal sodelovanja v sarajevski zaroti.²⁴ Milan M. Stojadinović, ki je bil leta 1914 uslužbenec Državnega računovodstva v okviru finančnega ministrstva, tako poroča, da je že sam začetek vojne spremljala pesem:

»[U] jedno smo bili potpuno uvereni: Srbija će pobediti! Nerazumljivo mi je bilo onda, a nerazumljivo mi je i sada: otkuda ta optimizam? Otkuda ta luda vera u pobeđu? Bilo nas je 4 miliona prema 45 [dejansko 51]. I ta vera u sigurnu pobeđu učinila je da smo nastupajući rat primili zadovoljni, veselo, radosno, sa pesmom. I po celom Ministarstvu [...] orila se dva dana i dve noći, koliko je trajalo spremanje za pokret [iz obmejneg Beograda v Kruševac in potem v Niš] samo jedna jedina pesma, stalno ponavljana, da je jedna grupa činovnika prihvati u svojoj sobi, kada se druga umori, u sosedoj prostoriji, sa zažarenim očima i iz punog grla:

*A Bugarska, izdajica,
Presede joj Bregalnica.
Austrijo, neka, neka!
Tebe ista sudba čeka!«²⁵*

Pozneje so nastale pesmi *Knjigu piše kralj Srbije, Na Šabac udario Švaba, Stig'o Švabo do Zemuna, Zalud, Švabo, jeroplani beli, Tamo daleko, Kreće se lađa francuska* in *Kapetan Čizmić/Koča*, ki so nekak vojni dnevnik Srbije. Usoda dežele, ki je bila med letoma 1914 in 1918 neprimerljivo dramatična, pa se v verzih ni povzela v veliko epsko celoto, temveč so se pričevanja o njej ohranila v nizu situacijsko značilnih »fragmentov«. Značilno so srbske pesmi o veliki vojni hitro našle pot do konservacije v obliki gramofonskih plošč.²⁶

24 Pašićeva vlada vsekakor ni povsem obvladovala oboroženih sil, zlasti ne njihove obveščevalne službe. Armada je v Srbiji po zmagah v obeh balkanskih vojnah 1912–1913 postala zelo ugledna in samozavestna; častniki so imeli veliko moč. Podobno je bilo tudi v Bolgariji. Drugo balkansko vojno so v glavnem uspeli zakuhati tamkajšnji generali in polkovniki, ki jih ne dvor ne vlada v Sofiji nista imela pod popolno kontrolo.

25 Milan M. Stojadinović, *Ni rat ni pakt* (Reka: Otokar Keršovani, 1970), 72. Omenjanje Bolgarije meri na njen poraz v bitki ob Bregalnici v drugi balkanski vojni, ki jo je začela sama.

26 Že leta 1917 je »tamburaško pevačko društvo« za ameriško *Columbia* posnelo balado *Tamo daleko* in starejšo pesem *Zar je morala doč*. Obe skladbi sta se hitro zžili v eno. Malo kasneje – leta 1925 in 1926 – je vrsto srbskih pesmi o veliki vojni za isto družbo posnel Dušan Jovanović. Dandanes so te izvedbe dosegljive na You Tubu.

V industrializiranih deželah, kjer je tradicionalno ljudsko kulturo že preglasila, v marsičem pa tudi izpodrinila množična, je bila vloga oblikovalcev umetniške glasbe v vojni 1914–1918 mnogo bolj poudarjena. A bržčas nobeden od vodilnih skladateljev katere koli države ni tedaj imel tolikšne vloge kakor sir Edward Elgar v Veliki Britaniji. Skladatelj, ki je pripadal do edvardijske ere vidno zapostavljeni katoliški manjšini, je postal glasnik svoje domovine.

Tudi Elgarjevo delo, ki v letih groze in strahot ne skriva težnje po korespondiranju z dogajanjem na fronti in v zaledju, je svojevrsten vojni dnevnik. Toda to je predvsem na ravni razpoložen – čeprav povsem brez sklicevanj na realne dogodke ne gre. Najprej je treba omeniti dve Elgarjevi deli, ki potrebujeta recitatorja – *Carillon* in *Le Drapeau Belge*. Retorično učinkovite verze zanju je prispeval valonski pesnik Emile Cammaerts, ki je bil že prej na britanskem otočju dovolj priznan, da je lahko obveljal za personalni emblem svoje rodne dežele onstran Rokavskega preliva.²⁷ Obe kompoziciji sta bili izraz solidarnosti z Belgijo kot žrtvijo agresije nemške armade. Namen Kaiserjevih oboroženih sil je namreč bil presenetiti proti Alzaciji in severni Loreni usmerjene francoske divizije ter jih napasti iz nepričakovane – severozahodne – smeri.²⁸ A uradni Berlin si je s tem nakopal predvsem britansko sovražnost, saj kabinet H. H. Asquitha ni bil pripravljen tolerirati vladavine katere koli velesile na vseh obalah, ki ležijo nasproti zelo izpostavljene južne in vzhodne Anglije.

Elgarjeva pozicija pa ni bila tako enostavna, kot se zdi na prvi pogled. Vojna, ki je izbruhnila poleti 1914, mu je zastavila vrsto zelo osebnih vprašanj. Skladatelj se je namreč kot umetnik najprej uveljavil v Nemčiji. Njegov osrednji promotor je bil neekskluzivistični wagnerjanec Hans Richter, kateremu je angleški mojster tudi posvetil svojo *Prvo simfonijo*. Za Elgarja glasbeni spopad s Kaiserjevimi podložniki nikakor ni bil psihološko lahek. Poleg vrste emblematično patriotičnih in »imperialnih« kompozicij je namreč pred usodnim poletjem 1914 popisal kar nekaj partiturnih strani, ki jih je mogoče razumeti kot poklon nemškemu duhu in pokrajini.²⁹ Toda britanska napoved vojne wilhelmskemu Reichu zaradi vdora njegovih oboroženih sil v Belgijo je sklenila dobo takšnih skladb. Elgar se je nemudoma začel truditi za mobilizacijo javnega mnenja na Otoku proti Nemčiji. Pri tem ni niti poskušal biti kakor koli zadržan. Navsezadnje je tudi osebno vstopil v vojni stroj svoje domovine ter se prijavil kot prostovoljec, vendar je bil zaradi visokih let – rojen je bil v začetku junija 1857 – razporejen le v zaledno rezervo.³⁰ Fronta je zanj bila daleč, toda veliki spopad se ni odvijal samo na njej.

Kljub temu pa bi Elgarja težko šteli za podpihivalca sovraštva in konjunkturista, ki zaradi nekdanjih zvez z Nemci dokazuje svoj angleški patriotizem, saj intenc in tendenc svojega ustvarjanja ni povsem harmoniziral s politiko Whitehalla. Tako je leta 1915 napisal simfonični preludij *Polonia*, s katerim je opozarjal na nesvobodno deželo med wilhelmskim Reichom in carstvom Romanovih, ki je v pretežni meri pripadala zavezniku londonske vlade, tj. imperatorju Nikolaju II. Za uradni Petrograd je bilo

27 Cammaerts je bil vseskozi odločen belgijski patriot; kot tak je med prvo svetovno vojno deloval v Londonu. Prim. Geert Buelens, *Everything to Nothing* (London, New York: Verso, 2015), 162.

28 Josip Horvat, *Prvi svjetski rat: panorama zbivanja 1914–1918* (Zagreb: Stvarnost, 1969), 164, 165; 169.

29 Prim. *Scenes from the Bavarian Highland* (op.27) iz leta 1895.

30 Simon Mundy, *Elgar* (London, New York, Sydney: Omnibus Press 1984), 96.

evociranje njene usode najmanj neprijetno – če že ne odkrito sovražno. A po izbruhu prve svetovne vojne je poljsko vprašanje več kot očitno postalo mednarodno.³¹ Elgarjeva skladba je bila ena od najtransparentnejših nosilk zavedanja tega dejstva. Citat iz bodoče državne himne druge Rzeczpospolite (*Mazurek Dąbrowskiego*) je dejansko pomenil umetniško anticipacijo stvarnosti.

V letih 1916 in 1917 se je Elgar posvetil komponiranju razsežne tridelne kantate *The Spirit of England*, v kateri je sporočilno najmočnejši sklepni del – *For the Fallen* – izrazito komemorativen. Treba je reči, da aktivizem z začetka vojne niti v tem delu ni pozabljen. Četrtemu avgustu 1914, v katerega zadnji uri (po londonskem času) je Velika Britanija hohenzollernski Nemčiji napovedala vojno, je namreč posvečen uvodni stavek. Toda veliki spopad, ki se je vlekel brez konca in kraja, je v umetnosti odprl prostor tudi za recepcijo drugačnih vsebin. Boj za svetovno gospodstvo je postal predvsem vprašanje vztrajnosti in vzdržljivosti. Čeprav se je uradna Britanija vse do konca vojne lahko zanesla na Elgarja – ciklus pesmi na Kiplingova besedila *The Fringes of the Fleet* je bil namenjen kot vzpodbuda Kraljevi mornarici v njeni najčrnejši uri leta 1917, ko so se Kaiserjeve podmornice izkazale za zelo nevarno orožje³² –, je v skladateljevi ustvarjalnosti začela prevladovati intimizacija, ki se kaže v usmerjenosti pozornosti k enemu instrumentu ali komornemu zvoku. Ta proces doseže višek z *Violinsko sonato* in z že povojnim koncertom za čelo.³³ Res pa je, da so bili premiki v avtorskih poudarkih skladateljevim sodobnikom manj zaznavni, kakor so raziskovalcem toliko in toliko let pozneje. Za to je bilo krivo – oziroma zaslužno – zlasti pogosto izvajanja Elgarjeve večno zelene kompozicije *The Land of Hope and Glory*,³⁴ za katero se je že kmalu po njeni krstni izvedbi uveljavilo mnenje, da je glasbeni emblem ne samo edvardijanskega imperija, temveč tudi britanska poslanica svetu.

Ob etabliranih umetniški, državnoreprezentativni in ljudski glasbeni kulturi, ki so bile na različne načine prisotne v javnosti bojujočih se držav, se je med prvo svetovno vojno pojavila tudi alternativna. Imela je zelo različen značaj od dežele do dežele. V Švici, ki je postala zatočišče pacifistov, revolucionarjev in drugih nasprotnikov obstoječega (ne)reda oziroma beguncev pred njim, je cvetela umetnost protestnega kabareta. Dogajanja v Zürichu, ki so povezana z rojstvom dade, so dovolj znana. V *Café Voltaire*, katerega umetniško dejavnost je usmerjal Hugo Ball, je bilo ob uglasbljenih Wedekindovih in Heinejevih pesmih mogoče slišati predrzne kuplete v izvedbi »angelskega hudička«³⁵ Emmy Hennings, ki se je sicer preživljala s prodajo cvetja, tihotapljenjem, cirkusantstvom, nastopanjem v različnih zborih ipd. Bohemi med »Revoluzerji«³⁵ – tako so Švicarji imenovali prišleke, ki so se izpostavili z nasprotovanjem vojni –, so rušili ustaljene predstave o vsem, ne samo o umetnosti in politiki ter njihovih medsebojnih zvezah.³⁵ Ustvarjalci si niso prizadevali zapustiti sledi v večnosti, zato pa so hoteli vplivati

31 Prim. David Stevenson, *Cataclysm: The First World War as Political Tragedy* (New York: Basic Books, 2004), 375.

32 Prim. Arthur J. Marder, *From the Dreadnought to Scapa Flow*, vol. 4, *1917, Year of Crisis* (London: Oxford University Press, 1969).

33 O skladateljevem delu med vojno in neposredno po njem prim. Mundy, *Elgar*, 93–108.

34 Elgar je temo *The Land of Hope and Glory* vzel iz tria svoje *Slovesne koračnice št. 1*, ki je nastala v zadnjih dneh viktorijanske epohe. Potem je postala osrednji del *Kronanjske kantate*, ki je bila namenjena počastitvi zasedbe prestola s strani Edvarda VII. Prim. Mundy, *Elgar*, 53–55.

35 Alvarez del Vayo, *The Last Optimist*, 114–119.

na trenutke svoje sodobnosti. Pozneje je Max Ernst o tem lakonično dejal: »Dada je bila bomba[.]«³⁶ Kasnejše iskanje in lepljenje njenih drobcov ni imelo nobenega smisla – čeprav so se ga nekateri lotili.

Med bojujočimi deželami so bila najplodnejša tla za avantgardistično protestno kulturo in tudi tovrstno glasbo v Ruskem imperiju, v katerem se je državna oblast zaradi nezmožnosti vodenja vojne v razmerah industrijske epohe začela razkrajati že ob koncu leta 1914. Tedaj je preskrba enot na fronti postala skrajno slaba, v miru nakopičene zaloge streliva in orožja pa so že skoraj povsem skopnele. Šele leta 1916 so se razmere stabilizirale. Orjaška dežela je potem vojne napore ob infarktu celotnih sektorjev državne uprave in gospodarstva kar nekaj časa prenašala predvsem zaradi akcije vzporednih struktur, ki sta jih oblikovali medsebojno povezani zvezi zemstev in mest (t. i. Zemgor).³⁷ Zato je po izbruhu revolucije marca 1917, ki si je za svoj glasbeni emblema izbrala poenostavljeno *Marseljezo*³⁸ – s čimer je hotela demonstrirati misel, da je usmerjena k istim ciljem, kot jih je nekoč razglasila Francoska republika –, prvi predsednik njenega skupnega komiteja, liberalno usmerjeni knez Georgij Jevgenjevič Lvov, kar nekako samoumevno pristal na čelu Začasne vlade.

Čeprav je dogajanje v ruski kulturi med prvo svetovno vojno izjemno zapleteno in večplastno, nemara ne zagrešimo nasilja nad nekdanjo stvarnostjo, če za najznačilnejšega predstavnika tedanjosti štejemo Igorja Severjanina. Z njegovimi podvigi je Slovenec leta 1919 v *Ljubljanskem zvonu* seznanil (nekdanji) Francožefov oficir Pavel Golia, ki je med boji v Galiciji prešel na drugo stran in postal jugoslovanski prostovoljec³⁹ v carstvu Nikolaja II.:

»Šestnajstega in sedemnajstega leta je bil najbolj v modi Igor Sjeverjanin. Skoro vsakdo ga je poznal, kar je v Rusiji tudi pri mnogo večjih poetih zelo redka stvar. Velik del svoje popularnosti ima zahvaliti svojim 'poezokonzertom', ki jih je prirejal po vseh velikih mestih Rusije.

Kaj pa je to 'poezokonzert'? To je večer, kjer pesnik čita občinstvu svoje pesmi. Igor Sjeverjanin navadno ne čita, temveč poje. Melodij nima mnogo, dve ali tri. Nanje prepoje ves 'poezokonzert', trajajoč navadno od 2 1/2 [do] 3 ure. Pogosto se melodija izpremeni le v toliko, v kolikor je ritem ene pesmi različen od ritma druge. Samo nekatere poeze – tako on sam nazivlja svoje pesmi – deklamira brez petja. Od teh je najbolj znana pesem 'Neron'. Verzi o tem 'mučitelju-mučeniku', 'pesniku-ubijalcu' se seveda ne morejo prilagoditi sentimentalni in igrivi melodiji sjeverjanske lirike. Polne dvorane so zanesljivo dokaz vsaj za to, da 'poezokonzerti' Igorja Sjeverjanina niso – dolgočasni.

36 Kurt Honolka, *Svetovna zgodovina glasbe* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983), 587.

37 Prim. Orlando Figes, *Tragedija ljudstva: ruska revolucija 1891–1924* (Ljubljana: Modrijan, 2013), 292–295; isti, *Revolutionary Russia, 1891–1991* (London: Pelican, 2014), 79, 80.

38 Gre za verzijo *Marseljeze* Petra Lavroviča Lavrova iz leta 1875. Prim. Orlando Figes, Boris Kolonitskii, *Interpreting the Russian Revolution: The Language and Symbols of 1917* (New Haven, London: Yale University Press, 1990), 39, 40.

39 Pavel Golia, ki je v avstro-ogrski armadi dosegel stotniški čin, se je kot jugoslovanski (srbski) prostovoljec bojeval v romunski Dobrudži. Leta 1917 je prestopil v rusko vojsko, ki sta jo ministra začasne vlade Aleksander Ivanovič Gučkov in Aleksander Fjodorovič Kerenski začela demokratizirati – vendar se je ta premalo premišljen proces končal z njenim razpadom. Golia se po boljševiškem prevratu ni več navduševal za revolucionarno državo, ki je nastala na pogorišču carstva; posvetil se je umetnosti in se že v začetku leta 1919 vrnil v domovino.

Igor Sjeverjanin je lirik-futurist. On ni globok. Zato [pa] je originalen in prijeten. O sebi je visokega mnenja:

*Jaz, genij Igor Sjeverjanin,
od svojih sem pored pijan,
jaz povsemestno oekranen,
jaz povsesrčno sem priznan.*

V '[P]oezi o Karamzinu' pride do zaključka, da je on prav tako zgodovinar v poeziji, kot je bil Karamzin poet v zgodovini. Za časa vojne je napisal več patrijotičnih pesmi. Že štirinajstega leta je recitiral v Petrogradu 'Stihe v vlažni dan', kjer med drugim pravi:

*Mi bomo zmagali! Ne jaz osebno,
ki velik v pesmih sem, a v bitvah mal.
Toda če enkrat bo zares potrebno,
šampanjca dajte, konja in kindžal.*

Pravijo, da so ga pozneje večkrat vpraševali, kedaj bo vendar že enkrat – zares potrebno, da sede i on na konja ter vzame kindžal. Kaj je ogovoril poet tem hudomušnežem, ni znano, toda v enem verzu je natanko opredelil svoje mnenje tudi o tem predmetu:

*[Toda če ti, v čigar mislih je ozkost,
praviš meni 'bojazljivec', odgovarjam:
Naj živi sveta bojazljivost
v imenu življenja in sanj.]*

Prorok Igor Sjeverjanin ni bil. Verujoč v zmago ruskega orožja je pel o prekrasnem dnevu: pomlad, solnce, tolpe naroda, smehljaji deklic – ljubezen in slava; armada je končala pohod. Pod muziko kavalerijskih polkov se zdé tuja lica – znana žarkom od veselja razširjenih zenic. Srebrnozlate sablje in ostroge žvenkljajo radostno, na belih konjih se vračajo gusarji, deklice jim poklanjajo šopke. Kako prijetno je 'pove-selevši' duši v ta pomladni, cvetni, paradni dan! Dvomov včerajšnjega dne ni več. Pozdrav poredi, ljudem in maju! Pozdrav mlademu cvetju in mlademu čuvstvu! Jaz mrtvih ne prebujam, ampak živih sem vesel.

Toda ta dan ni napočil nikoli. V Brestu je bil zaključen sramotni mir, socialna revolucija pa je začela pripravljati novo vojno. Germanija, o kateri je Igor Sjeverjanin pel:

*Germanija, ne spozabi se,
trepetaj pred mojo liro,*

*je položila svojo železno roko na Rusijo, Igor Sjeverjanin pa je umolknil. Po časopisju se je raznesla vest, da je odpotoval v Ameriko, govorilo se je pa tudi, da je v Rusiji ter da se skriva pred boljševiki, ki bi ga [...] preganjali, ker je 'pronocirano buržuazen poet.'*⁴⁰

Velike so bile spremembe tudi onstran oceana. ZDA so se planetarnemu spopadu pridružile spomladi 1917. Vzrok za vstop uradnega Washingtona v vojno je bila vest, da poskuša nemška diplomacija pridobiti revolucionarno Mehiko za napad na svojo severno sosedo,⁴¹ ki si zaradi velikanskih dolgov antantnih sil preprosto ni več mogla privoščiti njihovega poraza. V severnoameriški republiki je po napovedi sovražnosti wilhelmskemu cesarstvu prišlo do razmeroma hitrega oblikovanja edinstvenega spoja dotlej različnih glasbenih tokov, ki je postal značilen za njen prostor. Rjoveča dvajseta leta, ki so bila priča vzponu džez, so vsekakor imela korenine v »pospravljanju mize« med prvo svetovno vojno.

Reprezentativna glasbena kultura ZDA je bila do spopada med centralnimi in antantnimi silami pod močnim srednjeevropskim vplivom. Po izbruhu sovražnosti najprej z wilhelmskim cesarstvom, nato pa še z Avstro-Ogrsko, je ta začel hitro kopneti. Legije uglednih skladateljev, dirigentov in solistov, ki so pred prvo svetovno vojno prihajale v ZDA – od Antonína Dvořáka in Gustava Mahlerja (New York) do Ernsta Kunwalda in Ferryja Leona Luleka (Cincinnati) ter Karla Mucka (Boston) –, so bile pozabljene mnogo hitreje in popolneje, kot bi bile sicer.⁴² Glasbo, kakršno so veličine starega sveta skušale presaditi v prostrano deželo onstran oceana, je prerasla poprej ob rob odrinjana domača tradicija, ki je bila prežeta tako z ljudskimi kakor z alternativnimi prvini. Tiste, ki so izvirale od Afroameričanov, so bile pred prvo svetovno vojno zaradi odkrito rasističnih elementov v izročilu novonemške šole leta 1917 pravzaprav osvobojene. »Avtohtono« ameriško nerazpoloženje do temnopoltih v glasbi je namreč v ideologiji, ki je prihajala iz wilhelmskega cesarstva, dobivalo močno oporo.⁴³ Novonemška šola ni skrivala svoje nacionalne angažiranosti; tudi mišljenje v kategorijah rase ji je bilo kar domače.

In kaj lahko rečemo ob sklepu pričujočega orisa položaja glasbe med prvo svetovno vojno o slovenskem prostoru, ki je bil na presečišču različnih vplivov in se je soočal

40 Pavel Golia, »Igor Sjeverjanin in še kaj«, *Ljubljanski zvon* 39, št. 2 (1919): 118, 119. Za izraz »oekranen« je poročevalec povedal, da je futuristični izum. Izpeljan je iz besede »oekrana«, ki v ruščini pomeni projekcijsko steno v kinematografu. Golia je na naslednjih straneh dodal zelo distancirano poročilo o nastopih nekaterih še radikalnejših umetnikov: »Medtem ko je Igor [Severjanin, ki ni bil le glasnik jutrišnjega dne, temveč tudi esteticistične včerašnjosti,] prodril v vsa večja mesta in tudi v provinco, pozna, poslušala in čita prave futuriste samo stolica belokamena, Moskva in, v manjši meri, Petrograd. Teh bratov je mnogo. V Moskvi jih najdeš v 'Kavarni futuristov', kolikor jih hočeš. Po dnevi jih gledaš lahko zastoj, od sedmih naprej, ko začno 'predavati', pa za 10 rubljev vstopnine. Nekateri svojih stihov sploh ne tiskajo, temveč samo – čitajo. Jezika futuristov včasih tudi pravi Rusi ne razumejo[.] [...] Na futuristiskih 'poezokonzertih' se često dogaja, da publika iz negodovanja nad nerazumljivimi stihii žvižga in razgraja. Mož na sceni mirno nadaljuje svojo pesem, kot bi ne bilo nič, ali pa počaka, da se občinstvo pomiri. Ako kralval predolgo traja, si pripalji tudi cigareto – za kratek čas. Nazadnje odjenja seveda publika. Mož pove svoje in zapusti sceno poln zaničevanja do občinstva, ki nima nobenega zmisla za vzvišene cilje futurizma. Ena črta je jasna vsem futuristom; predvsem proslavlja vsak najraje samega sebe. Igor Sjeverjanin je napisal le eno pesem o sebi. Futurist Majakovskij – celo knjigo.« Prim. Golia, »Igor Sjeverjanin in še kaj«, 120, 121.

41 Prim. Barbara W. Tuchman, *The Zimmermann Telegram* (New York: Ballantine Books, 1985).

42 Več o tem v: Igor Grdina, *Muze in pepel* (Ljubljana: ICK), 10–12.

43 Dvořák, ki ni imel zveze z nemškonacionalno duhovno tradicijo, je značilno bil do severnoameriškega glasbenega izročila mnogo bolj odprt kakor njegovi germanski kolegi.

z več razumevanji velikega spopada? Če izvzamemo ponarodelo pesem *Oj Doberdob*, merjenje moči med centralnimi silami in antanto – za razliko od nekaterih prejšnjih oboroženih konfliktov⁴⁴ – ni zapustilo globljih ustvarjalnih sledov v ljudski kulturi. To niti ni presenetljivo, saj je bila vojna v letih 1914–1918 za Slovence izrazito prisilno doživetje oziroma izkušnja: doletela jih je kot grom z vedrega neba. Ob Soči so bili zaradi nje tudi neposredno ogroženi. To je terjalo usmeritev vseh moči v preživetje. Šele krhanje (pol)absolutizma, ki je poleti 1914 vklenil zahodno polovico Avstro-Ogrske, in razpadanje starodavnega državnega okvira po smrti Franca Jožefa je odpiralo možnost samostojne akcije.⁴⁵ Treba pa je tudi upoštevati, da je bila slovenska kultura v času *fin de siècle* in *belle époque* spričo številnih skorajda povsem pismenih generacij že na poti naglega oddaljevanja od tradicionalnega ustnega slovstva. Med prvo svetovno vojno so prebivalci Kranjske, Spodnje Štajerske, južne Koroške, Goriške, Trsta, severne Istre, Prekmurja in Benečije svojo kulturo intimizirali. Tako so ravnali ne samo po svoji volji in sposobnosti – ker so že lahko beležili individualne vtise –, temveč tudi zaradi cenzure in hudega nemškonalnega oziroma madžarskega in italijanskega pritiska. In ko bi po sklenitvi premirja prišel čas za rekapitulacijo strašnih doživetij, se doba preizkušenj ni končala: raztrganje slovenskega nacionalnega prostora na štiri države je novo epoko delalo za skoraj enako problematično, kot je bila poprejšnja vojna. Spet je soočanje z neposrednimi izzivi sedanjosti posrkalo večino tvornih moči.

Leta 1914 so se slovenski glasbeniki načeloma znašli v podobnem položaju kakor njihovi nemški kolegi v habsburški monarhiji – le da so bili tisti narodnoliberalnega prepričanja izpostavljeni mnogo hujšim pritiskom kot drugi ustvarjalci in izvajalci v večini dežel Francožefove monarhije. Zagovorniki te miselne usmeritve so bili zaradi svoje bližine ideji (neo)slovanske vzajemnosti pogosto brez kakršne koli resnejše osnove osumljeni veleizdajstva.⁴⁶ Litijski okrajni glavar in skladatelj Viktor Parma je bil tako predčasno upokojen. Za mojstrov padec v uradno nemilost so bili zaslužni nemškonalni krogi in njihovi štajercijanski pomagači.⁴⁷ Upokojitev je avtorju številnih oper in operet celo zastavila vprašanje preživetja, kajti zaradi naraščajoče inflacije se je vrednost prejemkov deaktiviranih administrativnih moči začela drastično zmanjševati. Sledila je Parmova selitev na Dunaj, kjer je zabavna industrija še kazala vitalnost, saj so ljudje na preizkušnje, ki jih je prenašala vojna, reagirali tako s strogo askezo kakor s čezmernim hedonizmom. Slednjega pa je v prestolnici ob lepi modri Donavi na neki način utelešala sredi novembra 1915 krščena Kálmánova veleuspešnica *Čardaška kneginja* ...⁴⁸

Parma je prijel za pero in začel pisati svojo zadnjo opereto *Bräutigam in der Klamm*. Komponiranje za oder je bilo nedvomno poskus skladateljevega

44 V slovenski ljudski kulturi so npr. odmevali še spopadi, v katere sta bila zapletena feldmaršal Radetzky in nesrečni mehiški »emperor« Maksimilijan.

45 V času Francožefove vladavine so lahko le močje, ki so se podali na drugo stran frontne linije, zares vplivali na svojo usodo. Glede na težavnost prehoda čez bojno črto je bilo nekaj sto protiavstrijskih prostovoljcev v Rusiji, Srbiji in Italiji pokazatelj znatnega nezadovoljstva s habsburško monarhijo. Slovenci namreč nikakor niso veljali za narod, ki bi imel težave z lojalnostjo do dunajskega cesarja.

46 Takim razmeram gre npr. pripisati veliko pasivizacijo Antona Lajovca, ki je med prvo svetovno vojno svojo dejavnost omejil na službene opravke.

47 Paolo Petronio, *Viktor Parma: oče slovenske opere* (Trst: Mladika, 2002), 61, 62.

48 Jože Sivec, *Opera skozi stoletja* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976), 532.

dolgoročnega odgovora na naraščajočo stisko. Toda *Ženin v zagati*, ki ga je slovenski mojster skombiniral s češko-hrvaškim vseznalcem Arnoštom Grundom, za časa njegovega življenja ni bil izveden, jesti pa je bilo treba vsak dan. Da bi bila mera tegob (pre)polna, je vojna leta 1917, ko je upokojeni okrajni glavar končal svojo zadnjo operetno partituro, že kazala svoje najostrejše zobe. Lakota se tedaj ni več oglašala samo v domovih delavcev in siromakov, temveč je uničevala tudi že srednji sloj. Zabavna industrija je izgubljala tla pod nogami: primanjkovati ji je začelo občinstva. Operetni oder je potreboval in pričakoval mir.

Parma, ki je bil od druge polovice leta 1914 dalje navaden državljan, kot bivši uradnik monarhije pa je dobro razumel globlji pomen posameznih omejevalnih birokratskih ukrepov in vzroke zanje, je spričo takšnih razmer moral razmišljati tudi kratkoročno. Takojšnje olajšanje naj bi mu prineslo komponiranje času ustrezne uporabne glasbe, tj. koračnic.⁴⁹ A skladatelj kljub prekaljenosti v tem žanru ni uspel dokončno prepričati cesarskih in kraljevih oblasti v svojo konstruktivnost ter ni postal srednjeevropski Louis Ganne. Brez dvoma pa je čvrstemu slovenskemu narodnjaku korak k pragmatičnemu koketiranju z oblastmi olajševalo dejstvo, da je leta 1915 vojna dvojne monarhije vsaj deloma postala obrambna: njena jugozahodna fronta proti Italiji se je po tem bistveno razlikovala od srbske in ruske. Parmi je odrešitev prinesel šele nastanek kraljevine Južnih Slovanov, ki je s podelitvijo reda svetega Save⁵⁰ razmeroma hitro priznala njegovo rodoljubje in zasluge.

Precej drugačna je bila usoda p. Hugolina Sattnerja in njegovega precej mlajšega – ter med veliko vojno že na Dunaju delujočega – glasbenega mentorja Emila Hochreiterja. Njuno doživljanje sveta je bilo izrazito katoliško, s svojimi glasbenimi stvaritvami pa sta bila bližja tipičnosti kakor Parma. Prvi je uglasbil preroško odo *Soči* svojega duhovniškega sobrata Simona Gregorčiča ter tako okrepil zavest o usodnosti dramatičnih vojnih dogajanj na slovenskem zahodu. Vpletanje melodične motivike *Cesarske pesmi* v njen sklep pa je sicer impresivni kantati dalo izrazito priložnostni značaj in jo v poznejših časih, ko je starodavna monarhija Habsburžanov razpadla, recepcijsko povsem onemogčilo.⁵¹

Hochreiter je med prvo svetovno vojno prehodil dovolj tipično pot od uglasbljevalca aktivističnih spevov⁵² do mojstra, ki sredi groze in strahot izhod iz stisk sodobnosti išče v večnosti vere. Njegov oratorij *Die Geburt Christi*, ki je 2. februarja 1917 ob navzočnosti številnih uglednežev – med njimi je bil tudi krščanskosocialno usmerjeni minister za kulte in nauke ter bodoči vladni šef Max baron Hussarek von Heinlein⁵³ – doživel uspešen krst v veliki dvorani dunajskega Musikvereina, je bil dovolj značilno delo za mesece, v katerih je vsakdo že vedel in čutil, da veliki spopad zaradi milijonov mrtvih nikomur ne more več prinesiti samo zmage. Toda vojskin čas je bil tako poseben, da

49 Parma je leta 1917 skomponiral *Cesarsko in Prestolonaslednikovo koračnico*, ki sta bili tudi javno izvedeni Prim. Igor Grdina, »Parma, Viktor Marko Anton«, v: Igor Grdina, ur., *Med domom in svetom* (Ljubljana: Založba ZRC, 2011), 202.

50 Paolo Petronio šteje podelitev odlikovanja srbsko-hrvaško-slovenske kraljevine Parmi za nekakšno potegavščino, vendar je takšna ocena zgrešena. Skladatelj je po prvi svetovni vojni med rojaki kljub nekaterim očitkom o antikvarni umetniški usmerjenosti veljal za uglednega umetniškega veterana. Prim. Petronio, *Viktor Parma*, 69.

51 Prim. Tomaž Faganel, »Sattnerjeve kantate«, v *Sattnerjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1995), 23.

52 Prim. Nataša Cigoj Krstulović, »Hochreiterjevi samospievi«, v *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, (Ljubljana: Družina 2001), 94–96.

53 »E. Hochreiters Oratorium 'Die Geburt Christi'«, *Reichspost* 24, 4. 2. 1917, 14.

umetniški uspeh v njem ni pomenil istega kakor v miru. Hochreiter je po koncu sovražnosti spet postal eden od mnogih komajkdaj omenjenih malih mojstrov, ki čakajo na veliko priložnost. Vendar te ni bilo, kajti Apolon se vsakomur nasmeje le enkrat v življenju. Hochreiter je pač imel svoj trenutek med veliko vojno. Doživel je triumf – toda le za hip. Čas pa je drvel naprej in odnašal s seboj stari svet in njegova razumevanja.

V Hochreiterjevem primeru je bila neponovitev medvojnega uspeha okruten paradoks, saj je bilo življenje po letu 1918 za zmerom zaznamovano z velikim spopadom. A kar je bilo v novih časih dediščina dobe groze in strahot, ni bila umetnost, temveč nasilje. Za može, ki so vrnili s front, je bila surovost nekaj najobičajnejšega, smrt pa jim je postala tudi v vsakdanjosti bližja kot kadar koli prej. In čeprav ljudje v zaledju niso doživeli enakih stisk kot bojevniki na prvi liniji, so vedeli, da se poslej pred vojno ni več mogoče skriti nikamor. Človeška (samo)zavest je zaradi izkušnje postala nepovratno drugačna.⁵⁴

Bibliografija

- Ahrweiler, Hélène. *Politička ideologija Vizantijskog Carstva*. Beograd: Filip Višnjić, 1988.
- Álvarez del Vayo, Julio. *The Last Optimist*. London: Putnam, 1950.
- Buelens, Geert. *Everything to Nothing*. London, New York: Verso, 2015.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Hochreiterjevi samospevi«. V *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, 89–98. Ljubljana: Družina 2001.
- Dennis, David B. *Inhumanities: Nazi Interpretations of Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- »E. Hochreiters Oratorium 'Die Geburt Christi'«. *Reichspost* 24, 4. 2. 1917, 14.
- Englund, Steven. *Napoleon: A Political Life*. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press, 2004.
- Faganel, Tomaž. »Sattnerjeve kantate«. V *Sattnerjev zbornik*, ur. Edo Škulj, 21–25. Ljubljana: Družina, 1995.
- Figes, Orlando in Boris Kolonitskii. *Interpreting the Russian Revolution: The Language and Symbols of 1917*. New Haven, London: Yale University Press, 1990.
- Figes, Orlando. *Tragedija ljudstva: ruska revolucija 1891–1924*. Ljubljana: Modrijan, 2013.
- Figes, Orlando. *Revolutionary Russia, 1891–1991*. London: Pelican, 2014.
- Grdina, Igor. *Muze in pepel*. Ljubljana: ICK, 2014.
- Grdina, Igor. »Parma, Viktor Marko Anton«. V *Med domom in svetom*, ur. Igor Grdina, 179–210. Ljubljana: Založba ZRC, 2011.
- Golia, Pavel. »Igor Sjeverjanin in še kaj«. *Ljubljanski zvon* 39, št. 2 (1919): 118–124.
- Honolka, Kurt. *Svetovna zgodovina glasbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.
- Horvat, Josip. *Prvi svjetski rat: panorama zbivanja 1914–1918*. Zagreb: Stvarnost, 1969.

54 Razprava je nastala v okviru izpolnjevanja raziskovalnega programa P6-0094 Biografije, mentalitete, epohe, ki ga iz sredstev proračuna Republike Slovenije financira ARRS.

- Kuret, Primož. *Glasbena Ljubljana v letih 1899–1919*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985.
- La Grange, Henry-Louis de, *Mahler I*. London: Victor Gollancz, 1974.
- Marder, Arthur J. *From the Dreadnought to Scapa Flow*, vol. 4, *1917, Year of Crisis*. London: Oxford University Press, 1969
- Marx, Joseph. *Weltsprache Musik*. Dunaj, München: Austria Edition, Österreichische Bundesverlag, 1964.
- Mosse, George L. *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*. New York: Grosset & Dunlap Publishers, 1964.
- Mosse, George L. »Introduction«. V Max Nordau, *Degeneration*, XIII–XXXIV. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1993.
- Mundy, Simon. *Elgar*. London, New York, Sydney: Omnibus Press, 1984.
- Petronio, Paolo. *Viktor Parma: oče slovenske opere*. Trst: Mladika, 2002.
- Platon, *Država*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Revers, Peter. *Das Fremde und das Vertraute: Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.
- Rumph, Stephen. *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Stevenson, David. *Cataclysm: The First World War as Political Tragedy*. New York: Basic Books, 2004.
- Stojadinović, Milan M. *Ni rat ni pakt*. Reka: Otokar Keršovani, 1970.
- Tartaglia, Oskar. *Veleizdajnik*. Zagreb, Split: C. Albrecht, 1928.
- Tuchman, Barbara W. *The Zimmermann Telegram*. New York: Ballantine Books, 1985.
- Ungern-Sternberg, Jürgen von in Wolfgang von Ungern-Sternberg. *Der Aufruf 'An die Kulturwelt'*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1996.
- Vodnik, Valentin. *Zbrano delo*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1988.
- Wagner, Nike. *The Wagners: The Dramas of the Musical Dynasty*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Watkins, Glenn. *Proof Through the Night: Music and the Great War*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.
- Weinstock, Herbert. *Tschaikowsky*. Adliswil, Lottstetten: Edition Kunzelmann, 1993.
- Zweig, Stefan. *Včerajšnji svet: spomini Evropejca*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1958.

SUMMARY

In general historical discussions of the First World War, music, in comparison to literature and art, is often overlooked. Due to the ancient awareness of the effect of music on the morale of the fighting, this comes as a surprise – especially since the First World War enforced the prohibition of performing works by composers from enemy countries in several states. The classical education of the leaders of individual fighting countries contributed to this, as they based their views on the ideas of classical philosophy (Plato) about the great educational value of music. Of course, the totalization of war, which became absolute, must be considered as well. The war was felt by all people, although differently. In various countries, the war echoed on several levels. In Serbia, it left a mark on folk culture; individual topical songs became a true »diary« of

the fighting country. In a rather widely illiterate environment, they had an informational role as well. However, in more modernized countries, it was national-representative music that played a greater role, and it was clearly orchestrated by the authorities during the conflict of 1914–1918. Later, when the armies got stuck in the trenches, alternative protest music began to spread as well. The latter greatly marked the events in neutral Switzerland and revolutionary Russia. Many composers walked the long path from public opinion mobilizers to resigned contemplators. In some places – especially in Germany – the problematic situation of artistic creators was apparent; some claimed that the armies fought for the same goals as did the great artist of days past. But although music (the singing of patriotic songs) accompanied soldiers into battle in 1914, composers were generally not in the front lines of mobilizing artists.