

ustvarjalcev buržoazne kulture — znanstvenih in umetniških delavcev, tehničnih izumiteljev, ni zapisala življenja junakov, ki so se borili za osvobodjenje narodov izpod zatiranja tujcev, ni zapisala ničesar o sanjarjih, ki so sanjali o bratstvu vseh ljudi, nič o takih, kot so Thomas Morus, Campanella, Fourier, Saint-Simon in drugi. Vsega tega ne govorim kot očitane. Preteklost res ni brezhibna, a očitati ji kaj, je nesmiselno, potrebno pa je, da jo proučujemo. (Dalje)

SODOBNA RUSKA GLASBENA TVORNOST

DRAGOTIN CVETKO

Predvojna ruska glasba je ustvarila toliko kvalitativnih del, da se je upravičeno mogla vzoprediti evropski muzikalni višini. Znana nacionalno usmerjena petorica (Korsakov, Kjuj, Balakirev, Musorgskij, Borodin) ji je prispevala pravo zakladnico ruskih narodnih vrednot, ki so v genialnih stvariteljskih silah Rimski-Korsakova, Musorgskega in Borodina dobile izredno globino in so se izkazale kot polnovreden činitelj v gradnji velikih umetnin. Poedini skladatelji so s prodorno ostrino odkrivali svet njihovega bogastva in ga predajali strmečemu ruskemu in evropskemu ljudstvu, ki je polagoma začenjalo čutiti moč in smisel širokega, mehkega ter melanholično zvenečega odmeva, prihajajočega iz skrivnostnega, Evropi malo pojmljivega Vzhoda. Iz velikih muzikalnih del že omenjenih skladateljev, ki se jim je kasneje še pridružil nesmrtni Čajkovskij, so začeli spoznavati notranjo silo in svojskost navidez mirne, pa v resnici neprestano trepetajoče ruske duše. Podobno kot iz Dostojevskega, Tolstoja, Gorkega, Puškina, Turgenjeva, Lermontova! Tudi ruska glasba je bila del čisto lastnega sveta, tako tipičnega, da bi ga ne mogli zamenjati ali po vsebini primerjati nobenemu iz svetov ostale evropske glasbene kulture. Vsebovala je docela svojevrstno življensko filozofijo, svojevrstno svetovno naziranje, svojevrstni pogled na svet. Iz nje je dihala ruska širina, mrakovi stoletij; iz nje je vel vonj neizmernih step, zvonjenje neštevilnih cerkvá, življenje deseterih človeških milijonov. Iz nje je vstajala podoba monotonega in vendar toliko pestrega sveta, kakor malokje. Nič čudnega prav za prav, da so mogli muzikalni tvorci iz takšnega bogastva oblikovati ponosne umetnine, ki so osvajale in še osvajajo narode vsega sveta. Sami močne osebnosti so, poglobljeni v bistvo ruske miselnosti in čustvenosti, ustvarili tako trdno muzikalno zgradbo, da ni predstavljala le osamljenega pojava nekaterih desetletij, temveč je postala tudi neizogiben vzor in vpliven činitelj razvojne bodočnosti.

Takoj po revoluciji se je zdelo, da bodo padle vse vrednote, ki so dotlej bogatile rusko kulturo, v pozabo. Val hotenja po radikalni reformi je prevzel tudi ruske glasbenike, ki pa kljub svetovno-nazorski negativnemu presojanju starejše skladateljske generacije le-te niso zavrgli. Mejnik pa so gledali zlasti v Musorgskem, ki so ga imeli za prvega ruskega glasbenika nove, ljudske glasbe, in pa v Skrjabinu, Rahmaninovu in Stravinskem. Pri vsem tem pa so v skladu z novo politično usmeritvijo skušali začeti pripravljati pot novi muzikalni ideologiji. Vodilni krogi so pravilno opazili, da je državljanska vojna muzikalnim razmeram zelo ško-

dovala; mnoga gledališča in druge muzikalne institucije so propadle, pa tudi moralno nihče ni bil pripravljen in navdušen za poslušanje umetnin. Nov duh so začele širiti predvsem že starejše revije, med njimi v začetku »Muzyka i penie«, »Muzykalnyj sovremennik« ter »Muzyka«, v katerih so opozarjali zlasti na vrednostni pomen Skrjabina, Stravinskega, Prokofjeva in Mjaskovskega. Prvi muzikalni časopis po revoluciji pa je bil »Melos«, ki so ga vodili Glebov, Belajev in Sabanejev. L. 1918. je Narkompros (= narodni prosvetni komisariat) osnoval posebno glasbeno sekcijo, ki ji je bila središčna naloga usposabljanje širokih plasti za umetnost. L. 1919. pa je I. vseruska konferenca »Proletkulta« (= proletarska kultura) formulirala vlogo glasbe sledeče: »Glasba mora biti neločljiv del proletarske kulture, ker je najčistejši izraz notranjega duhovnega življenja, najmočnejše sredstvo za organizacijo čutenja in volje mas, velika sila v preoblikovanju človeka.«

Kljub tem načelom, ki bi naj glasbeni razvoj pospešila, pravega porasta ni bilo. Tudi so se pojavile različne glasbene skupine, ki so skušale vsaka zase uveljavljati lastne smernice in so si med seboj kajpada nasprotovale. Tako je nastopila v dobi NEP-a (= nova ekonomska politika) skupina »sodobnikov« (A. Ossovskij, A. Lurie, Glebov, V. Belajev), ki se je naslanjala na takratno zapadno moderno glasbo in je hotela izdelovati smernice novih oblik in stila. Osnovale so se nove muzikalne revije (Muzykalnyj letopis, De musica, K novym beregam, Sovremennaja muzyka, Muzykalnaja kultura, Novaja muzyka i. dr.) in Belajev je ustanovil v »Associaciji sovremennoj muzyky« (ASM) pododdelek »Mednarodnega združenja za sodobno glasbo«. Proti tej skupini »sodobnikov« je kmalu nastopilo združenje »proletarskih« glasbenikov, ki prvih ni smatralo za dovolj proletarske in je hotelo izdelati marksistični odnos do glasbe. Ti proletarski glasbeniki so začeli izdajati svoje glasilo »Muzyka i oktjabr« in so smatrali za svoj program »povzdig občega, znanstveno-glasbenega in umetniškega nivoaja glasbenikov; izdelavo pedagoških vprašanj, glasbeno delo v klubih in sploh vse skupnostno glasbeno prizadevanje; revolucijsko marksistično kritiko sodobne glasbene umetnosti...« (citirano po Nejedlem); naznačeno ideologijo sta zastopala zlasti L. Lebedinskij in V. Belij. Še radikalnejšo skupino, ki je hotela uveljaviti marksistično ideologijo v vseh vprašanjih glasbe, pa so osnovali »revolucionarji«, člani »Objedinenie revolucionnyh kompozitorov i muzykalnyh dajatelej«. Hoteli so revolucionarni program, pa so kmalu izginili (glavna zastopnika sta bila A. Sergejev in A. Krejn).

Nova ideološka razvojna faza se je začela v prvi petletki, ko se je ustanovilo »Vserusko združenje proletarskih glasbenikov« (RAPM) z vodilnima glasiloma »Proletarskij muzykant« in »Za proletarskiju muzyku«; v tem združenju so delovali V. Belij, Davidenko, Koval, Šepter, Čemberdži in drugi. L. 1932, ob začetku druge petletke, pa se je ustanovila »Zveza sovjetskih komponistov«, ki je združila vse skladatelje SSSR ne glede na njihovo prejšnjo umetniško orientacijo. Obrnila se je proti vplivom evropskega zapada ter zahtevala, naj se glasba poraja iz novega, sovjetskega življenja. Samo tako je moglo priti do odpora proti Šostakovičevi »Lady Macbeth«, ki jo je moskovska »Pravda« označila kot grob naturalizem, kot izraz nevrastenije propadajoče zapadne buržoazije, kot malo-meščansko novotarstvo, ki da utegne škodovati novi umetnosti, znanosti in literaturi. Nova »Zveza« izdaja revijo »Sovetskaja muzyka« in »Muzykalnaja samodejatelnost«. Obstoja menda še danes in je, sodeč po praktičnih primerih, svoje stališče do evropske moderne glasbe znatno omilila.

Ideološki glasbeni razvoj je bil torej izza revolucije zelo dinamičen; v glavnem je skušal opredeliti odnos nove svetovno-nazorske strukture do glasbe in je često zastopal zelo ekstremne vidike, ki jih bom pojasnil kasneje.

Sodobna ruska glasba ima svoje korenike deloma v nacionalni petorici, deloma v »zapadnjakih« (Čajkovskij, Rubinstein) in še prav posebno v novejših modernistih (Skrjabin, Stravinskij, Prokofjev), ki tvorijo sestavni del sodobne ruske glasbene tvornosti, čeprav segajo po svojem delu bistveno že v predrevolucijsko dobo in čeprav so večinoma delovali v inozemstvu (Pariz). Igor Stravinskij (1882) je po kvaliteti zelo visoko; v njegovi glasbi čutimo rusko narodno pesem in veliko silo njegove stvariteljske iznajdljivosti, ki se razmahne zlasti v instrumentacijskem ter ritmičnem pogledu. Bil je učenec Rimski-Korsakova in je znamenit po svojih baletih, operah, simfoničnih in drugih skladbah (Petruška, Posvetitev pomladi, Žar-ptica, Pulcinella, Igralec kart, Apolon Musagette, Poljub vile, Svatba, Zgodba o vojaku, Mavra, Oedipus rex, Ognjestroj, Es-dur simfonija, Simfonija za pihala, Mačje uspavanke za tri klarinete in bas, Šaljivke — pesmi s spremljevanjem komorne glasbe, Simfonija psalmov, Duo za violino in klavir i. dr.). Nejedlý pravi o njem, da velja v SSSR za arcireakcionarja in antirevolucionarja, ki mu zamerijo baje zlasti, da je preveč povezan z zapadno moderno (in tudi bivanje v Parizu), da pada iz stila v stil ter da je uporabljal rusko folkloro zgolj za razveseljevanje v užitkih rafiniranega Pariza. E. F. Burian pa trdi nasprotno, da pomeni Stravinskij za rusko glasbeno revolucijo velik plus in da je tudi njegov ruski značaj v glasbi nesporen. V vsakem slučaju pa velja dejstvo, da predstavlja Stravinskij skladatelja velikega formata in da je s svojo smerjo močno vplival tudi na delo v mejah Sovjetske Rusije živečih skladateljev (Hrenikova, Obukova, Vaulina, Višnegradskega, Šostakoviča, pa Čerepina in drugih). Povsem moderno v duhu Arnolda Schönberga je usmerjen absolutni kromatik Aleksander Skrjabin, ki je prav tako vplival na vrsto novih ruskih skladateljev (Fejnberga, Krejna, Korčmareva, Jordanskega, Sabanejeva, Gedika, Gnesina, Evsejeva, Dianova, Aleksandrova, Obukova, Čerepnina i. dr.). Sam je bil učenec Tanejeva in se je v svojem skladateljskem delu močno približal tudi miselnosti Čajkovskega, Chopina, Liszta in Wagnerja. V rusko glasbo je vnesel novo naziranje glasbenega psihologizma in novo instrumentalno, zlasti klavirsko kompozicijsko tehniko. Poleg njega pa je vplival na sodobne ruske skladatelje (Hrenikova in nekatere druge) tudi Sergej Sergejevič Prokofjev (1891), učenec Rimski-Korsakova in Tanejeva. Po revoluciji je za nekaj časa odšel v tujino (Japonsko, Ameriko in Pariz), nakar se je vrnil in stalno naselil v Moskvi. Prokofjev je sijajen instrumentator in skladatelj z velikim smislom za ritmično, melodično ter harmonično barvitost. Izmed njegovih skladb so popularne zlasti opera »Zaljubljen v tri oranže«, ki smo jo slišali tudi v ljubljanski operi in ki je bila tudi v SSSR sprejeta zelo ugodno, čeprav je med tem živel v Ameriki, dalje opera »Igralec«, balet »Skiti«, »Skitska suita«, »Simfonietta«, pa tudi klavirska sonata, klavirski in violinski koncert, razni pesemski cikli in drugo.

Skrjabin, Stravinskij in Prokofjev so zapustili v novi sovjetski skladateljski generaciji mogočne vplive in jih moramo poleg tudi važnih starejših skladateljev Čajkovskega, Tanejeva, Musorgskega, Glazunova in Gliera, katerih vpliv je zajel prav tako velik krog sodobnih ruskih tvorcev (Ivanova, Mjaskovskega, Kovala, Gliera samega, Gnesina, Štejnberga, Mosolova), smatrati za eno izmed žarišč ter temeljev sodobne ruske glasbene tvornosti. Med skladatelji, na katere so vplivali, namreč srečavamo imena danes vodilnih zastopnikov ali predstavnikov poedinih

šol, iz katerih so pošiljali deloma s svojim duhom prepojene generacije. Ti predstavniki so Ivanov, Glier in Gnesin iz skupine »akademikov«, Mjaskovskij kot vodja lastnega kroga, v katerega spadata tudi Aleksandrov in Fejnberg, Gedike in Krejn kot zastopnika spet samostojne skupine, Mosolov in Šostakovič kot središčna skladatelja futuristov, Belij, Šehter in Koval iz skupine »mladih« ter Korčmarev iz tkzv. »moskovske« skupine.

Skupino »akademikov« predstavljajo starejši skladatelji, ki so izšli iz konservatorijev, so usmerjeni v smislu starejše ruske glasbe in se prilagajajo novim hotenjem vsaj deloma. Med njimi je pomemben M. M. Ippolito v - Ivanov (1859), ki je bil učenec Korsakova in močno vplivan od Čajkovskega. Poprej ruski klasik se je l. 1917. priključil revolucionarnemu gibanju in začel skladati pesmi nove sovjetske tvorbe, pesmi za delavce. V istem smislu je zložil opero »Poslednje barikade«, »Katalonsko suito« (iz španskih državljanskih bojev) ter »Pohod Vorošilova«. Njemu podobno smer je uveljavljal R. M. Glier (1875), učenec Ivanova in Tanejeva z vplivi Čajkovskega ter Korsakova. Iz prve dobe njegovega ustvarjanja sta znani simfoniji »Ilja Muromec« ter simfonična basen »Zaporožci«, po revoluciji pa po naslovih tendenciozne skladbe kot n. pr. »Pohod rdeče armade«, »Na praznik kominterne« itd. ter opera »Šah-Senem«, po vsebini vzeta iz življenja zakavkaške sovjetske republike Aserbejdžana. M. F. Gnesin (1883), učenec Ljadova, Korsakova in Glazunova, je bil že pred vojno ustvaritelj narodne židovske glasbe, po revoluciji pa je začel pesniti za židovske delavce in zložil tudi opero »Abrahamova mladost«. Prav tako učenec Korsakova in Glazunova je M. A. Štejnberg (1883), ki propagira svobodno kompozicijo ter sklada tekste iz sovjetskega življenja. Iz šole Tanejeva pa je izšel akademik S. N. Vasilenko (1872), katerega predvojna opera »Pripovedka o propadlem mestu Kitežu« je še bila v »akademskem« stilu, dočim se je po revoluciji posvetil glasbi sovjetskih narodov. Kljub politični preusmeritvi je tudi v novih skladbah (opera »Sin solnca«, suita »Sovjetski vzhod«, »Arktična simfonija«) ostal pripadnik ruske klasike.

N. J. Mjaskovskij (1881), ki velja za največjega simfonika nove ruske glasbe in odločnega zastopnika novega duha, je v resnici zelo blizu smernicam Čajkovskega, Glazunova in Skrjabinina ter zmerne evropske moderne. Po izvoru je akademik iz šole Gliera in Ljadova in je do l. 1918. zložil že pet simfonij. Po revoluciji je naglasil, da mu ta sprememba ni geslo za novo tematiko, temveč preureditev notranjega življenja. Dosleden temu spoznanju je zložil mnogo solidnih del. Pod vplivom Beethovna in Čajkovskega je nastala njegova VI. simfonija, ki ji sledita VII. in VIII., poslednja z revolucijskim tematom, posvečena Stenki Razinu. Zatem je ustvaril še nadaljnih osem simfonij, od katerih je XII. tkz. »Kolhozna simfonija«, v XVI. pa v heroični obliki slavi sovjetsko avijatiko. Mjaskovskij je izrazit muzikalni dramatik in zavzema v ruski glasbi dokaj pomembno mesto. Pod njegovim vplivom ustvarjajo A. A. Aleksandrov (1888), lirik, ki se udejstvuje na različnih kompozicijskih poljih, enako S. E. Fejnberg (1890), pa D. M. Melkih (1885) in V. V. Nečajev (1895), čigar znani operi sta »Sedem princezinj« (na Maeterlinckov tekst) in »Ivan Bolotnikov«.

Skupina, ki jo predstavljajo Gedike, Knipper in Krejn, se v bistvu glede uporabljanja kompozicijskih sredstev in arhitektonike od »akademikov« in pravkar navedenih ne razlikuje. Tudi ona se naslanja na rusko klasiko in folkloro ter deloma na evropski modernizem. A. F. Gedike (1877), v SSSR popularni orgelski virtuoz, sklada simfonije, glasbo za pihala in ljudske pesmi s spremljevanjem pihal. L. K. Knipper (1898) je razbil simfonično formo in jo svobodno razširil; zložil je operi »Pravljice Buddhe iz mavca« (starejša) in »Severni veter«,

več simfonij in mnogo ljudskih pesmi na aktualne tekste. V tem oziru je bil še bolj ekstremen A. A. Krejn (1883), ki je poleg Gnesina soustvaritelj narodne židovske glasbe. Učil se je pri Skrjabinu, Debussyju in Ravelu, katerih vpliv se močno očituje v njegovih skladbah. Med njimi navajam simfonično basen »Salome«, hebrejski requiem »Kaddisch«, »Hebrejske skice« za godalni kvartet in klarinet, opero »Zagmuk«, revolucijska dela »Zalostna oda«, »SSSR-udarna brigada«, simfonično basen »Birobidžan« itd. Tej skupini še pripadajo A. F. Paščenko (1883), znan po simfoniji »Pionirka«, ter operi »Upor Pugačeva«, V. V. Ščerbačev (1889), J. A. Šaporin (1889), simfonik in skladatelj opere »Dekabristi«, ter še manj pomemben A. N. Drozdov (1886) in E. P. Pavlov (1894), ki pišeta skladbe najrazličnejših področij.

Vse te doslej prikazane skupine predstavljajo starejše generacije, ki se jim prevzeta nova svetovno-nazorska ideologija v ustvarjanju ni izkazala kot soodločujoč činitelj, kakor bi to bilo v smislu tedanjih tendenc pričakovati. Sledile so dotedanjemu razvoju in v splošnem nadaljevale tradicijo; le Mjaskovskij je bil morda edini med njimi, ki je zajel uspešneje novega duha ne le iz politične stvarnosti, marveč tudi iz takratne svetovne glasbene dinamičnosti. Mnogo bolj pa je takšno umeritev stopnjevala naslednja generacija tkzv. futuristov.

Stremljenje futuristov, ki jih opredeljuje v splošnem že nazivanje samo, je poleg Mosolova in Šostakoviča najbolj točno določil N. A. Roslavec (1881), po letih sicer starejši, pa v glasbi nekompromisen skrajni levičar, ki mu je vrhovni smoter logična gradnja akordov, zavoljo česar je skonstruiral povsem nove možnosti harmonij. Čeprav ni v ruski javnosti našel nobenega odziva, je skladal neutrudno vse vrste glasbe, med njimi simfonije (Človek, Morje, Konec sveta), kvartete, kvintete, sonate za klavir in čelo, violinske koncerte itd. S svojo smerjo, ki se je izkazala le kot eksperiment, je propadel in je danes pozabljen. Zanimivo ugotavlja Nejedlý, ki govori več ali manj v smislu oficijelne ruske glasbe, da predstavlja Roslavčev konstruktivizem nekaj nasilnega in zgolj teoretski povezanega z rusko revolucijo. Mnogo zmerneje sta zastopala futurizem Šostakovič in Mosolov. D. D. Šostakovič (1906) je danes v tujini priznan in najbolj znan sovjetski komponist, ki se stilno približuje znani struji evropskega glasbenega modernizma, kateremu priključuje še vplive konstruktivizma in Mursorskega ter moravskega Janáčka. Uspel je že zgodaj s svojo zrelostjo, ki jo je pokazal takoj v začetku svojega stvariteljskega dela. Rusijo in Evropo je osvojila že njegova I. simfonija, ki so ji sledile še druge, dalje koncert za klavir, godalni orkester, opera »Nos« (po Gogolju), balet »Zlati vek«, glasba k Majakovskega »Stenici«, »Izstrelku«, »Hamletu«, »Spominjaj se, Britanija!«, k filmom »Novi Babilon«, »Ena«, »Zlate gore«, »Pravljica o popu in delavcu Baldu« in podobno. L. 1934 je bila premiera njegove opere »Lady Macbeth ali Katarina Izmajlovna«, ki je zavoljo naravnost mojstrske formalne ter vsebinske izdelanosti dosegla doma in v tujini ogromen uspeh; izvajali so jo v najrazličnejših evropskih in ameriških kulturnih centrih ter je tudi v Ljubljani dosegla prodorno priznanje. Kmalu potem pa je začela njegova slava v SSSR temneti, češ, da se preveč oddaljuje od sovjetskega sveta ter nagiba k zapadu, kar bi utegnilo škodovati mladim sovjetskim skladateljem, ki so gledali v Šostakoviču vzornika. Danes se je bržkone že rehabilitiral, kajti njegove skladbe zopet srečujemo na sporedih moskovskega radija. Šostakovič spada nedvomno med najplodovitejše sovjetske skladatelje in je verjetno, da bo kljub svoji stilni neizravnosti ustvaril še mnogo kvalitativnih skladb; njegova mladostna dela namreč kažejo toliko stvariteljske sile, da bo mogel urejen ustvarjati odlične kvalitete. Podobno Roslavcu

je propadel s svojo glasbo v začetku sicer uspešni in popularni A. V. Mosolov (1900), učenec Gliera in Mjaskovskega. Senzacionalni uspeh je dosegla njegova »Tovarna«, ki predstavlja tehnično-instrumentalno naravnost mojstrski obdelano skladbo, vendar je v muzikalno-estetskem oziru zelo problematična. Prav zavoljo efektnosti in tehnične zanimivosti pa je šla preko vsega sveta od Moskve do New Yorka in Chicaga, od Varšave do Madrida; čuli smo jo tudi pri nas, kjer je zavoljo že omenjenih odlik celo pri skeptičnih poslušalcih doživela spontano priznanje. Sam Nejedlý pravi, da je zvočna dinamika sicer izredna, da pa je skladba brez globljega občutja. Razen teh futuristov pripada isti skupini J. P. Šišov (1888), ki propagira atonalnost ter horizontalni kontrapunkt v Sovjetski Rusiji in se kot skladatelj ni obnesel, ter A. A. Šenšin (1890), ki se je plodneje spojil z zapadno smerjo in na zapadu kot tvorec tudi uspel.

Prizadevanja futuristov smemo označiti kot eksperimente, ki jih tudi v ostalih delih Evrope ni manjkalo in ki se niso omejili le na glasbo, marveč so zajeli tudi ostale umetniške panoge, literaturo in likovno umetnost. Glasbeni futurizem, oziroma konstruktivizem se v Sovjetski Rusiji enako kot drugod ni obnesel ter je ostal važen bolj kot historični pojav, iz katerega je glasba prevzela le nekaj redkih, sprejemljivih možnosti kompozicijske tehnike. Izjema je bil le Šostakovič, ki pa nikoli ni predstavljal ekstremnega futurista. Tako je bilo razumljivo, da se je pojavila izven futurizma nova skupina »mladih«.

(Dalje)

NEKAJ VZROKOV...

FRANCE BEZLAJ

Najtežji slovanski problem ni stara, že tolikrat objokovana nesloga, ampak preprosto dejstvo, da noben slovanski narod razen Rusov ni številčno tako močan, da bi obdržal svoje pozicije na odprtem ozemlju, ki je vse prej kot ugodno za tvorbo zaključenih narodnih in državnih enot. Na vročih srednjeevropskih tleh se dogodki prehitro vrste in večina slovanskih narodov nima niti Pirenejev niti Alp ali morij, ki bi krili njihov razvoj. Zato so propadali drug za drugim in čakala bi jih samo žalostna usoda počasnega umiranja, če ne bi prišlo do svetovne vojne, ki je posegla v njihovo zgodovino kakor deus ex machina v grški drami.

Naj so v zadnjih dvajsetih letih govorili in pisali karkoli, vendar se ni nikomur posrečilo prekričati žalostne resnice, da je svetovna vojna našla Slované še skoro popolnoma nepripravljene. Še vse premalo je bilo zrelega gibanja in medsebojnih stikov, skoro nikogar ni bilo, ki bi resno razmišljal o bodočih državnih ureditvah posameznih narodov, niti medsebojni računi še niso bili toliko razčiščeni, da bi bila omogočena kakršna koli skupna akcija. Francija in Anglija sta za boj proti Nemčiji potrebovali zaveznikov. Dobrodošel je bil vsak pokret, ki je slabil nasprotnika. V štirih letih se ni mogla izkristalizirati ideja naroda in države, toda vsi so čutili, da je treba izrabiti priliko, kakršna se najbrže ne bi ponudila nikoli več in tako so, skoro bi rekli, čez noč nastale nove države.

Poljaki so bili v marsičem še mnogo na slabšem kakor Čehi ali jugoslovanski narodi. Razdeljeni so bili med tri države, in to že tako dolgo, da se je gospodarska in socialna struktura poljskih pokrajin do neke mere podredila vladajočemu sistemu. Ruska vlada je sicer izvajala v kongresni Poljski drugačne metode kakor

v svojem ostrem govoru tovariš Radek. — — — Rečem samo to, da je pri nas že solidna skupina besednih umetnikov, skupina, ki jo moremo imenovati »vodilno« v razvojnem procesu lepega slovstva.« Ta skupina ni samo v besedah, temveč tudi v dejanjih ne samo ruska, ampak tudi vsedržavna in občečloveška. Avtor govori o velikih ruskih zahtevah in potrebah prebujajočega se delavstva in o še večjih odgovornostih in nalogah pisatelja. Ta pisateljeva naloga je najprej v tem, da »neposredno deluje pri ustvarjanju novega življenja, pri spreminjanju sveta.«

Gorkij se dotakne tudi vprašanja literarne organizacije, ki mora skrbeti ne samo za »profesionalne interese pisateljev«, temveč mora še posvečati posebno skrb »nastajajočim« pisateljem. Tej organizaciji nalaga skoraj vsak dan večje in nove naloge, kajti skoraj vsak dan izide v kakšnem mestu Zveze pesniški almanah, ki ga polnijo verzi in proza diletantov, delavcev in kmetov.

Ta literarna organizacija (Sojuz pisatelej) mora organizirati tudi sistematični študij ruske preteklosti, ruskih tovarn in vasi, ker daje tako delo izredne možnosti samoizobrazbe in samokritike.

»Nujno je, da poznamo vse, kar je bilo v preteklosti, toda ne tako, kakor je to že prikazano, temveč tako, kakor to osvetljuje nauk Marxa — Lenina — Stalina ...

Taka je po mojem mnenju naloga »Sojuza pisatelej«. Naš zbor ne sme biti samo parada naših talentov, temveč mora vzeti na svoje rame organizacijo literature, in vzgajanje mladih pisateljev s kolektivnim delom, ki ima vsedržavni pomen spoznanja preteklosti in sedanjosti naše domovine.«

SODOBNA RUSKA GLASBENA TVORNOST

DRAGOTIN CVETKO

Neva, futuristom sledeča skupina »mladih« se je šolala večinoma pri Mjasovskem, ki je izšel sicer iz skupine akademikov, pa se je duhovno prepojil z novim vrenjem in s tem ustvaril povsem samostojni skladateljski krog v področju sovjetske glasbe. Razen na že omenjene skladatelje je vplival tudi na »mlade«, ki so v svojih stvaritvah prav tako začeli uveljavljati nov duh. Eden najvažnejših zastopnikov te skupine je V. J. Šebalin (1902), čigar skladbe so se izvajale uspešno tudi v inozemstvu. Med njegovimi najpomembnejšimi poskusi je epopeja o Leninu, ki po vstopu prikazuje l. 1905 ter svetovno vojno, oktobrsko revolucijo ter Leninovo smrt in konec; Nejedlý pravi o tej epopeji, da se ni obnesla. Važnejši sodelavci »mladih« so še Polovinkin, Krjukov in Jevsejev. L. A. Polovinkin (1894) deluje zlasti aktivno v moskovskem Otroškem gledališču in sklada glasbo k odgovarjajočim dramatom. Poleg tega sklada simfonije (Ouvertura prvega maja, III. (oktobrska) in IV. simfonija (rdeče armade) itd., dalje sonate, balete in tudi opere (n. pr. Zrcalo); po motiviki se deloma naslanja na ljudsko glasbo. Njegov vrstnik S. V. Jevsejev ustvarja na najrazličnejših kompozicijskih področjih. Napisal je več simfoničnih del, dalje Heroično sonato za violino ter Dithyramb, »himno umetnosti« za glas, klavir, violino ter violoncello. V razvoju ruske sodobne glasbe ni pomemben, enako ne V. N. Krjukov (1902), ki je napisal več klavirskih skladb, dve simfoniji, simfonični prolog k liričnemu dramatu Al. Bloka »Neznana« in drugo. Kakor je razvidno, ne pred-

stavlja skupina »mladih« nove vodilne generacije, kar bi morda po nazivanju pričakovali, temveč samo solidno nadaljuje smer Mjaskovskega.

Mnogo bolj razgibana je generacija Prokolla (proizvođenstvennyj kollektiv), zbrana okoli »Kolektiva studentov znanstveno-kompozicijske fakultete moskovskega državnega konservatorija.« Ta obsežna generacija (ki jo tvorijo Belij, Davidenko, Šehter, Litinskij, Čemberdži, Koval, Kabalevskij, Čapligin, Levina, Rjazov, Tarnopoljskij, Bruk in drugi) je skoraj vsa izšla iz šole Mjaskovskega, podobno kot skupina »mladih« ali skladatelji Aleksandrov, Fejnberg, Melkih in Nečajev, ki jim je Mjaskovskega glasba tudi pomenila vzor ali vsaj na poedince stilno močno vplivala. Generacija Prokolla se je dokaj osamosvojila in predstavlja v sovjetski kompozicijski tvorbi ne le kvantitativno, marveč tudi kvalitativno važno skupino, ki ji naglašajo razvojni pomen zlasti Veprik, Davidenko, tudi v tujini priznani Šehter in Koval. Načeluje ji A. M. Veprik (1899), katerega skladbe (druga klavirska sonata, simfonična slika Stalinstan in dr.) so vzbudile mnogo pozornosti. Razglablja zlasti teoretska vprašanja in pravi na primer o instrumentaciji, da bi se morala povsem prilagoditi novi smeri; o tem je tudi leta 1931 napisal knjigo »K vprašanju razredne pogojenosti orkestralne literature«. Glasbo iz sodobnega življenja si prizadeva pisati za široke ljudske plasti A. A. Davidenko. Zato zлага skupnostne pesmi, n. pr. Komunist, Morje pomladno je valovalo, organizira delavske zборе, sklada pesmi o rdeči armadi, sovjetski aviatiki in pomorstvu ter je napisal tudi opero Leto 1905 in Čečensko suito, ki je bila z uspehom izvedena na mednarodnem glasbenem festivalu v Benetkah. Prav tako je komponiral opero Leto 1905 nadarjeni skladatelj B. S. Šehter (1900), katerega Turkmenska suita se je zavaljo svojih muzikalnih globin močno uveljavila tudi v tujini. Razen tega sklada tudi pesmi na aktualne tekste (n. pr. Ko umira voditelj, O čem toži Volga, Fevral, Mlada guardia in slično). Lirik prokollske skupine M. Koval (1907), ki je zavzel v sodobni sovjetski glasbi zelo ugodno mesto, je napisal več zanimivih pesemskih ciklov, med njimi Prekleta preteklost, Epizoda iz leta 1905, Nravni človek, Burlaki, Puškiniada (na besedila Puškinovih pesmi) in opero Zemlja vstaja. Po stilu nagiba deloma k Schubertu, deloma k Musorgskemu. Nezaželen član te skupine je G. Litinskij, ki ga je sovjetski uradni muzikalni organ »Sovjetskaja muzyka« (l. 1934, št. 4) označil kot tip napačnega formalista in ga zavaljo tega izločil iz vrst sovjetskih skladateljev. Med njegovimi skladbami, ki obsegajo sonate, simfonične etude, pesmi in komorno glasbo, omenjam pesemska cikla Na barikadah in Državljanska vojna ter III. godalni kvartet. Poleg teh skladateljev se še vključujejo v generacijo Prokolla nekateri manj pomembni, kakor V. A. Belij (1904), ki je znan po skupnostnih pesmih (Pohod pionirjev, Pionirji, Vojna in drugo), po zborniku čuvaških pesmi in po simfonični pesnitvi Pohod gladnih, dalje N. K. Čemberdži (1903), D. B. Kabalevskij (1904) in V. G. Fere (1902). Izmed teh se je uveljavil izven sovjetskih meja Kabalevskij, skladatelj klavirskih skladb, koncertov, simfonij (Requiem za Lenina), spevov (Poema borbe), opere Kola Brenon na sujet Romaina Rollanda in filmske glasbe (n. pr. Petrograjska noč, Aerograd). Novim razmeram se je vsaj po naslovih povsem prilagodil Fere, ki je med drugim napisal skladbo Maj za sole, zbor in orkester, dalje pesmi Internacionala, Kvišku prapore, Karl Marx, Pesem o rdečem partizanu, simfonično skladbo Na straži itd.

Nedvomno spadajo člani Prokolla med najbolj plodovite in stilno dovolj zmerne zastopnike vseh porevolucijskih sovjetskih skladateljskih generacij. Njihovo kvaliteto precej potrjuje že dejstvo, da se jih je mnogo ugodno predstavilo in uveljavilo v tujini (Veprik, Davidenko, Šehter, Kabalevskij). Takšni so kot

uspešni nadaljevalci muzikalne tradicije Mjaskovskega ter iskalci lastnih poti privzeli v razvoju sovjetske glasbe važen značaj. V smislu njihovih naziranj še delujejo skladatelji V. M. Tarnopolskij, S. N. Rjazov, ki je napisal simfonijo na turkmenske motive, Z. A. Levina, skladateljica židovskih pesmi in tvorec glasbe k mnogim kolhoznim gledališkim igram N. P. Čapligin.

V sodobni sovjetski glasbi pa še delujeta leningrajska in moskovska skladateljska skupina. Leningrajska skupina si prizadeva ustvariti »sovjetsko« opero, posega pa tudi na ostala kompozicijska polja. V njo spadajo V. M. Deševov (1889), skladatelj Eksotične, Kitajske in Japonske suite, baleta Džebelij ter opere Gladna stepa; A. G. Šapošnikov (1888), ki je napisal opero Zastrupljeni vrt, N. M. Strelnikov (1888), A. S. Životov (1904), katerega simfonična pesnitev Zapad je vzbudila baje veliko pozornost, A. B. Arapov (1905) in M. Judin, ki si je pridobil sloves zlasti kot mladinski skladatelj. Leningrajska skupina v sovjetski glasbi nima voditeljske vloge, temveč je povsem skromna po tvorbah in zmerna po smeri, ki jo uporablja v kompozicijski gradnji.

Mnogo močnejša je moskovska skupina, po kvaliteti in kvantiteti zelo slična skupini Prokolla. Skladatelj velikih ambicij, ki pa se po mnenju Nejedlega ne more prav uveljaviti z avtoriteto pomanjkljivih osebnih sil, je K. Korčmarev (1899), ki je spočetka bil pod izključnim vplivom Mendelssohna, Skrjabina in Čajkovskega. Kasneje se je razvil v enega najvažnejših skladateljev skupnostnih pesmi. Med večjimi oblikami je napisal opere Vojak Ivan, ki se ni obnesla, Deset dni in Albatros, komično opero Mladost, balet Suženjska balerina, simfonijo Gollandia (holandska simfonija) in zborni simfonijo Narodi sovjetske zveze. Zelo upoštevan skladatelj je tudi M. Čeremuhin, ki je zložil na Puškinov tekst ciklus Gavriliada, za Puškinov jubilej pa Izgon v Sibirijo, dalje oratorij Leto 1905, po Shakespeareju pa opero Hamlet. Tudi za mejami dokaj znan ter priznan je skladatelj velikih form A. M. Staroakadomskij (1905), ki pa je tudi s svojimi otroškimi skladbami (n. pr. Zimski praznik) ustvaril vzorno literaturo te vrste. Iz šole A. Aleksandrova sta še izšla umetniško močna F. J. Klimentov, skladatelj skupnostnih pesmi in tudi po Skrjabinu vplivani M. V. Jordanskij, ki je znan z avtoriteto svojih otroških in narodnih pesmi.

Končno se je odlikovala še generacija »najmlajših«, ki ni toliko muzikalno, kakor obče svetovno-nazorski prepojena z novo ideologijo in za katero trdi Nejedlý, da so njeni člani »šele nekaki aspiranti za naslov sovjetskega skladatelja«. Najzanimivejši in tudi najsposobnejši pojav te generacije je zelo nadarjeni I. I. Džeržinskij (1909), ki je v svojih delih pokazal izredno ustvarjalno silo ter vprav genialno domiselnost. Značilno je, da se je ta ljubljenelec sovjetskih muzikalnih krogov, ki stavijo vanj veliko nad, naslonil na rusko narodno motiviko in jo odlično uveljavil posebej v popularni operi Tihi Don, ki je žela priznanje in navdušenje vse Sovjetske Rusije in se kmalu, podobno kot Šostakovičeva Katarina Izmajlovna, nadvse uspešno izvajala tudi na velikih inozemskih odrih. Vprav Tihi Don mladega Džeržinskega je z avtoriteto kompozicijske arhitektonike, samostojne muzikalne miselnosti ter motivične zanimivosti izredno vplival na usmeritev cele vrste mladih ruskih skladateljev, med njimi predvsem na E. Golubova, ki je v simfoniji Severni oratorij ali Povratek solnca ustvaril epopejo severnjaških pesmi, in na nadarjenega T. Hrennikova (1913), ki je med mnogimi različnimi skladbami napisal tudi več oper in se mu poleg Džeržinskega pozna še vpliv Hindemitha, Stravinskega, Prokofjeva in Šostakoviča. Džeržinskega Tihi Don pa je še vplival na Vl. Jurovskega (1915), ki je kljub svoji mladosti napisal doslej že več večjih skladb, med njimi simfonični Moskovski karneval in opero

Duma za Opanasa. Sam Džeržinskij pa je poleg Tihega Dona napisal še uspelo opero Razrušena zemlja. Skupini najmlajših še pripada G. N. Popov (1904) in eden najboljših, tudi v tujini znani V. V. Želobinskij (1912), čigar opero Kamarinski mušič smatrajo skupno s Tihim Donom kot začetek nove dobe sovjetske operne tvorbe. Napisal je tudi opero Imetje in več simfonij, klavirskih in violinskih koncertov, klavirskih in filmskih skladb.

Generacije Prokolla, moskovske skupine ter najmlajših moremo smatrati kot najplodovitejše med vsemi sovjetskimi. So že izraz novih hotenj, ki niso več izključno zasidrana niti v akademskem stilu, niti nočejo nadaljnega razbijanja form ter konstruktivističnih eksperimentov, ampak skušajo ustvariti novo smer, v kateri družijo dognanja ruske klasike in zapadno evropskih modernih struj z rusko narodno glasbo. Izrecno velja to za krog, ki se je zbral okrog Džeržinskega ter utemeljuje svoja stremjenja z nekaterimi načeli nove ideologije. Od teh skladateljev more pričakovati sovjetska glasba še zelo pozitivnih dosežkov.

Doslej prikazane skladateljske skupine se omejujejo na področje evropske Rusije brez Ukrajine in Bele Rusije. Nedvomno pa je zlasti Ukrajina živela že v dobi carizma razmahnjeno muzikalno življenje, ki je doseglo visoko stopnjo zlasti v narodni glasbeni tvornosti. Tudi po revoluciji je bila narodna smer še dolgo vodilna v ukrajinski glasbi in le počasi je prodiral nov duh v njene zastopnike, ki jim načeluje Lev Revuckij (1889), učenec znamenitega ukrajinskega skladatelja Lysenka. Revuckij se je znatno prilagodil novim zahtevkom, prešel iz ukrajinskega nacionalnega tradicionalizma v nova glasbena ter ideološka gibanja in piše danes skupnostne, komsomolske in pionirske pesmi. Zložil pa je tudi dve simfoniji, od katerih je druga nastala po revoluciji, grajena na temata ukrajinskih narodnih pesmi, pa vsebinski zajeta v duhu nove stvarnosti. Nadaljnji predstavnik ukrajinske glasbe je Glierov učenec B. Latošinskij (1895), na katerega so vplivale tvorbe Liszta, Wagnerja in francoskih impresionistov. Med njegovimi skladbami, od katerih so bile poedine izvajane tudi v tujini, sta najbolj znani Overture na štiri narodna ukrajinska temata in enako osnovana opera Zahar Berkut. Zgodovinar ukrajinske glasbe in popularni skladatelj P. Kozickij z velikimi formami (n. pr. opero Nevidni vojaki) ni uspel, pač pa je napisal mnogo dobrih zborov in narodno-delavskih pesmi. Ukrajinska skupina pa še obsega dolgo vrsto skladateljev, ki so deloma zakoreninjeni v narodni glasbi, deloma pa so prevzeli načela novih smeri. Sem spada V. Kostenko, skladatelj komorne glasbe in romantično pisane simfonije Leto 1917., oper Karmeljuk in Karpati ter baletov Oživila stepa in Pravljica gozda. Dalje modernejši V. Hrudin (1894), M. Hozenpud (1903), ki piše komorno, simfonično in solistično glasbo ter po Hindemithu vplivani avtor opere Till Eulenspiegel, skladatelj I. Belza (1904). Sledijo še zbiratelj ukrajinskih narodnih pesmi M. Verikovskij, učenec Revuckeja in Latošinskega I. Vilenskij, H. Taranov (1904), operni skladatelj S. Ždanov in po zbirki Pesmi o Vorošilovu znani A. Arnautov (1907). Socialistično močno usmerjen je skladatelj treh simfoničnih suit in Gorske simfonije M. Koljada (1907), ki mu je soroden J. Mejtus, avtor simfoničnega dela Dnjeprstroj. Po suiti Ukrajinijada je znan V. Ribalčenko, po operi Periskop, ki je vsebinski vzeta iz državljanske vojne in pri katere gradnji sta sodelovala tudi Mejtus in Ribalčenko, pa je znan skladatelj Heroične ouverture, učenec Mjaskovskega M. Tic. Izmed ostalih ukrajinskih skladateljev so še pomembnejši M. Fomenko, ki propagira najbolj narodno umetnost, enako usmerjeni K. Boguslavskij (1895), skladatelj otroških oper D. Klebanov

in simfonik V. N a h a b i n, tvorec mnogih karakterističnih skladb, n. pr. Smrt Lenina, Pomladanska suita in Tovarna.

Posebne pozornosti pa je v ukrajinski glasbi poslednjih časov deležna domača opera, ki so jo prej zelo zanemarjali, dočim se sedaj spričo smotrnih tozadevnih prizadevanj ugodno razvija. Med ukrajinskimi opernimi skladatelji so važnejši V. J o r i š (1899, napisal opere Karmeljuk, Burjan in Ščors), Rojzentur, Janovskij, Latošinski, Kostenko, Verikovskij, Smekalin in ostali, ki sem jih navedel že prej. Moldavska glasba pa je organsko spojena z ukrajinsko in se obe vsestransko stikata.

Pri Belorusih pred revolucijo skoraj ni bilo lastnega glasbenega življenja, dočim raste danes vedno bolj živo in uspešno. Močno spodbudo jim dajejo v ta namen gledališča, beloruska filharmonija, lastni radio in slične kulturne ustanove. Po usmeritvi so podobni Ukrajincem: prej je vplival na redke beloruske skladatelje zlasti Čajkovskij, danes pa se uravnavajo po novih nazorih in se pri tem sočasno naslanjajo na narodno glasbo. Večina sodobnih beloruskih skladateljev je namreč izšla iz moskovskega konservatorija in je torej povsem razumljivo, da se je muzikalno oblikovala pod vplivom vodilnih sovjetskih glasbenikov. Najvažnejši predstavnik sodobne ukrajinske glasbe je M. A l a d a r, zapadno orientiran in tudi po kvaliteti na višini zapadnoevropskih skladateljev. Ustvaril je več simfoničnih del, tako n. pr. Naprej — septembru nasproti, Močnejši od smrti, dalje opero Taras na Parnasu, veliko kolhozno skladbo Nad reko Oreso in različne komorne skladbe. Prav tako je zapadno orientiran, pa blizu novi ruski muzikalni tvornosti N. R a v e n s k i j; napisal je mnogo skupnostnih pesmi in kantato Stalinbud. V beloruski glasbi pa danes delujejo še Turenkov, Čurkin, Tikockij, Pukst, Ivanov, Ljuban, Bahatirov, Samohin, Potkovirov, Jefimov, Šmitman in drugi.

Ukrajinska in beloruska glasbena tvornost razodevata zelo lep porast in sta v fazi pospešenega razvoja. Počasi se osamosvajata od lastnih tradicionalnih vplivov in od vodstva moskovske kompozicijske šole, v kolikor je to seveda načelno mogoče in v kolikor to dopuščajo njunim zastopnikom njihove lastne stvariteljske sile.

Še neprimerno bolj kot pri Belorusih pa je bila nekoč zapostavljena glasba pri vzhodnih narodih Rusije, kar je bolj ali manj razumljivo spričo prejšnjega kulturnega stanja in spričo dejstva, da tam kulturno življenje ni bilo tako organizirano kot v evropski Rusiji. Porevolucionarna prosvetna stremjenja pa so oživila skrb za povzdigo kulture in z njo glasbe tudi pri teh narodih, ter jim začela ustanavljati orkestre, glasbene šole in druge višje glasbene institute. Tako se danes neguje reproduktivna in po možnosti tudi produktivna glasba v vsem Polvolžju pri avtonomnih Nemcih, Tatarih, Marih (skladatelji Palantaj, Ešpaj, Iskandarov), Čuvaših, Kalmikih in na Udmurtskem; dalje na Kavkazu in na Zakavkazu v Armeniji (skladatelji Spendiarov, Hačaturjan, Stepanan, Egiazarov), v Aserbejdžanu in v Gruziji (Paliašvili in Arakišvili); prav tako pa tudi v sovjetski Aziji in celo v Arktidi. V prvi vrsti utemeljujejo glasbena prizadevanja pri vzhodnih narodih SSSR politični smotri, ki se jim pridružujejo tudi kulturne naloge, namenjene dvigu teh predelov sovjetske države.

Ideologi sovjetskega glasbenega prizadevanja so najbolj uspeli v organizaciji glasbenega življenja. Zastopali so naziranje, da je treba široke plasti usposobiti za dojemanje umetnosti. Vprav to je dalo povod, da so začeli ustanavljati mnogoštevilne delavske muzikalne tečaje in da so skladatelji začeli pisati skupnostne

(masne) pesmi ter posebno glasbo za kolhoze, ustanavljati ljudske pevske zборе in delavske orkestre, prirejati popularne koncerte in glasbena predavanja ter propagirati narodne instrumente. V tem je tudi močan razlog, zakaj se sovjetska glasbena tvornost tako zelo opira na folkloro: zato namreč, ker je narodna glasba (ki jo Nejedlý deli v kmečko in delavsko v smislu skladnosti) najboljše sredstvo za zблиžanje z masami in pa »ker morajo biti skladatelji in poslušalci ena duša«. Na temelju takega pojmovanja utegnejo sicer uspevati tudi politični cilji, kar pa prav nič ne zmanjšuje vzgojnih in čisto muzikalnih učinkov, ki jih povzroča prikazani način gledanja. V simfonični, komorni, solistični, operni in baletni glasbi je porevolucijska tvornost sicer prispevala mnogo, vendar nič takšnega, kar bi povzročilo revolucijo, novo dogajanje v svetovni glasbi; v tem oziru je šel njen razvoj bolj ali manj sporedno z ostalim evropskim. Pač pa je sovjetska glasbena dejavnost izredno pomembna zaradi plodnega uveljavljanja popularizacije glasbe, ki se je razen v SSSR uspešno gojila, oziroma se goji tudi v ČSR, Angliji, Holandski, Švici, USA, Rumuniji in le deloma pri nas. V SSSR se izvaja načrtno in kolikor pravijo poročila, z velikim uspehom. V tem je našla sovjetska teoretska muzikalna ideologija mnogo razumevanja in se je mogla neprimerno bolj uveljaviti kot na področju glasbene produktivnosti.

Enako pomembna pa je ta smer za organizacijo specialnega glasbenega šolstva in drugih glasbenih ustanov, ki jih bom zaradi zanimivosti na kratko prikazal. Gledališča in orkestralna združenja, radio in film so se umetniško dvignili in številčno pomnožili. Konservatoriji so se popolnoma reformirali, po vsej državi pa so se ustanovile »glasbene tehnike«, ki predstavljajo nekake srednje glasbene šole in so namenjene glasbeni izobrazbi širokih ljudskih množic. V Leningradu so razširili »Rossijskij hudožestvenno-istoričeskij institut« na štiri fakultete, od katerih je ena muzikalna, v Moskvi pa so osnovali »Gosud. akademiju hudožestvennyh nauk« z glasbeno sekcijo ter »Gosud. institut muzykalnoj nauki«; vsi ti zavodi služijo muzikalno-znanstvenim namenom. Podobno funkcijo opravljajo mnoge muzikalne biblioteke, Naučno-issledovatel'skij institut muzykalnoj promyšlennosti, ki služi za strokovno pravilno gradnjo instrumentov, Zavod za umetnost narodov (Moskva), laboratorij za glasbene eksperimente Akustičeskaja laboratorija naučno-issledovatel'skogo institutu (Moskva) in fonografski arhiv (Leningrad). Poleg tega deluje še cela vrsta organizacij, ki skrbijo za razširjanje glasbe na najrazličnejše načine in hočejo čim bolj pospešiti rast glasbenega življenja Sovjetske Rusije.

Posebnost sovjetskega praktično vzgojnega glasbenega dela so koncerti brez dirigenta, ki so jih začeli poskušati v glavnem zavoju tega, ker prva leta po revoluciji niso imeli dovolj glasbenega naraščaja, da bi mogli vsaj kolikor toliko uveljavljati idejo ljudske instrumentalne glasbe. Zagovarjali so to obliko, češ da je edina prava forma kolektivnega, proletarskega orkestra; nazivali pa so jo Persimfans (prvi simfonični koncert). Baje so se koncerti brez dirigentov obnesli tudi v izvajanju težjih skladb. Kasneje, ko je izšlo iz konservatorijev dovolj sposobnih glasbenikov, ki so mogli prevzeti vodstvo ljudskih orkestrov, pa so te oblike koncertov ukinili. Ne glede na vprašanje, ali so koncerti brez dirigenta zares uspeli ali ne, je že sama ideja zanimiva in tudi v praktičnem delu ne more biti neizvedljiva, če so izpolnjeni potrebni pogoji: z vzgojnega stališča utegne biti socialno in etično zelo važna. Dokazuje pa tudi, da so deloma zaradi potreb prisiljeni, deloma pa iz ideoloških razlogov poskušali vodilni sovjetski glasbeni krogi izrabiti vsako možnost, da bi čim bolj utrdili ljudsko glasbeno življenje.

Sodobna ruska glasbena produkcija razpolaga z močnimi stvariteljskimi osebnostmi, med katerimi izstopajo zlasti Prokofjev, Ippolitov-Ivanov, Mjaskovskij, Aleksandrov, Krejn, Šostakovič, Šebalin, Šehter, Koval, Kabalevskij, Korčmarev, Staroakadomskij, Džeržinskij, Golubev, Želobinskij, Latošinskij, Revuckij in Aladar. Najbolj priljubljene so jim velike forme: simfonije, kantante in ouverture, za katere iščejo motive iz notranjega presnavljanja domače države. Razen navedenih skladateljev, ki skoraj vsi uspešno reprezentirajo sodobno rusko glasbo v tujini in pripadajo vsem smerem od akademikov do najmlajših, pa še deluje mnogo skladateljev, katerih kvalitete zavoljo pomanjkljivega materiala, ki bi moral biti v ta namen na razpolago, ne moremo presoditi; verjetno pa je, da se bo iz tolikega števila tu pa tam izkristaliziral kakšen pomembnejši tvorec in da vsa dela teh novih delavcev na kompozicijskem polju ne bodo utonila v pozabi ter postala le fragment neke razvojne epohe. Da je med vsemi prikazanimi stremljenji in tvorbami mnogo negativnega ter pomembnega le kot gonilno sredstvo v gradnji novih linij, pa je nedvomno. Slični pojavi muzikalnega življenja, kot smo jih opazili po revoluciji v SSSR, so se v manjšem obsegu rodili tudi drugod v Evropi, n. pr. v češki, francoski in tudi v slovenski glasbi. Niso morda posebnost sovjetske glasbe, marveč so razvojni znak vseh dob, v katerih nastajajo stremljenja po nastopu novega stila in s tem povzročajo neizogibne prehode.

Močan porast so dosegle v porevolucijski glasbi zlasti nekatere panoge. Predvsem velja to za opero, ki jim je v začetku povzročala velike težave. Starejše operne skladatelje so namreč razen Čajkovskega načelno odklanjali. Pomagali pa so si tako, da so znanim svetovnim operam prilagodili revolucijske tekste: Tosco so izpremenili v opero o pariški kumuni, Hugenote v opero o dekabristih; iz vsega tega pa seveda ni moglo nastati nič pozitivnega. Zato so začeli posvečati operni tvorbi več pozornosti in v sovjetskem muzikalnem svetu se je pojavilo sčasoma mnogo novih opernih komponistov: Triadin, Paščenko, Zalatarev, Šišov, Vasilenko, Potockij, Korčmarev, Šostakovič, Javorskij, Gladkovskij in Deševov, ki so vsi razen Šostakoviča in Korčmareva dokaj nepomembni. Izmed ostalih pa so za razvoj sodobne ruske opere važnejši Krejn, Knipper, Polovinkin, Nečajev, Davidenko, Šehter, Želobinskij, Džeržinskij, Staroakadomskij in Kabalevskij.

Med skladatelji baletov sta pomembna nekdanji korepetitor petrograjskih carskih gledališč B. V. A s a f j e v (1884), ki je zložil baleta Plameni Pariza na snov iz francoske revolucije ter Bahčisarajski studenec na Puškinov tekst, in nam že znani Šostakovič.

Prav posebno pa negujejo v SSSR otroško glasbo, glasbo za kolhoze in koncertno glasbo, h kateri pripominja Nejedlý, da je imela v začetku večinoma revolucionarno tematiko, da bi izzvala revolucionarno razpoloženje, dočim se danes uveljavljajo konstruktivnejša, pozitivnejša temata. Tudi ta ugotovitev dobro karakterizira hotenja, ki jih zasleduje nova ruska glasba. Iz razvoja poedinih kompozicijskih panog pa je razvidno, da vsa doživljajo močan kvantitativni porast, ki v celoti s kvaliteto ne sovпада; poslednja se omejuje — kakor povsod — na posameznike, tvorce večjih duševnih globin.

Če v splošnem pregledamo razvoj ruske glasbene tvornosti po revoluciji in ga primerjamo z v začetku prikazanim ideološkim, vidimo, da se oba medsebojno dokaj razhajata. Teoretskim ideologom sovjetske glasbe je bil glavni cilj ustvaritev proletarske glasbe in uveljavljanje marksistične ideologije v glasbenih vprašanjih. Borili so se proti zapadni glasbi in vprav to je bil eden najvažnejših razlogov, zakaj so odklonili Šostakovičevo »Lady Macbeth«, Stravinskega ali

Prokofjeva. Borili so se proti preživelim preostankom romantike, proti vplivom ruskih klasikov (n. pr. Čajkovskega) in nacionalistov skladateljske petorice. Borili pa so se tudi proti konstruktivističnim poizkusom ter formalizmu v glasbi in so zavoljo tega odklonili sicer popularnega Mosolova, Roslavca, Litinskega in še vrsto drugih z motivacijo, da bi ti utegnili kvarno vplivati na mlade, šele zoreče skladatelje. Zahtevali so, da preide nova politična miselnost v bistvo kompozicijske tvornosti, ne glede na dejstvo, da ni mogoče hipoma odstraniti vseh prejšnjih muzikalnih vplivov in da bi mogla izločitev ruske muzikalne tradicije povzročiti v ruski glasbi ogromno praznoto. Vendar se to poslednje ni zgodilo, kajti posamezne kompozicijske šole so še vedno vodili ljudje, ki so bili tesno spojeni z muzikalno smerjo Čajkovskega, Korsakova, Stravinskega, Skrjabina, Prokofjeva, Musorgskega, Glazunova, pa tudi Wagnerja in Beethovna. To so bili Ippolitov-Ivanov, Glier, Aleksandrov in drugi, iz katerih šol so spet izšli voditelji novejših in najnovejših kompozicijskih smeri, med njimi Mjaskovskij kot eden najvažnejših, Štejnberg, Šostakovič in sam Džeržinskij. Vsi ti so vzgojili in vzgajajo veliko novih mladih sodelavcev ruske glasbene produkcije ter jih prepajajo s svojimi vplivi. Iz razvojnega vidika in zato, ker so posamezni skladatelji prešli več smeri, preden so se osamosvojili, je torej razumljivo, da so se javljali in se še javljajo v sovjetski glasbi najrazličnejši stilni vplivi: romantika, novoromantika, klasicizem, impresionizem, ekspresionizem in konstruktivizem. Na ta način kajpada ni moglo priti do neke enotne smeri, kar je sovjetskemu glasbenemu razvoju samo koristilo, saj je izločilo škodljive posledice morebitnega poenotenja. Vplivi starejših šol pa so se pri vsem tem seveda izgubljali toliko bolj, kolikor bolj se je od njih oddaljeval čas. Omenjena hotenja teoretskih ideologov se torej niso mogla uresničiti, v kolikor so skušala vplivati na čisto osebne, muzikalno-formalne strani ustvarjanja. Pa tudi želje teh ideologov po prilagoditvi muzikalne vsebine novemu svetovnemu naziranju so dolgo dobo žele neuspehe. Nejedlý, ki simpatizira z radikalnimi naziranjmi sovjetskih ideologov, sam često ugotavlja, da so bile mnoge skladbe le po naslovu v skladu z novo ideološko stvarnostjo. Tako n. pr. očita Kostenku, da je napisal simfonijo Leto 1917 — leto revolucije, ki bi moralo v glasbeni obdelavi biti popolnoma drugačno! — v romantičnem stilu. In ko je Šostakovič napisal nek kolhozni balet v stilu moderne zapadno-evropske glasbe, je nastal v sovjetskih glasbenih krogih proti njemu močan odpor, češ da kviri duhovno okolje kolhoza z »degenerirano« evropsko glasbo. Vendar sta ta dva primera med najbolj nedolžnimi, kajti v dvajsetletnem razvoju se je v sovjetski glasbi pojavilo nešteto skladb, ki so nosile novim razmeram prilagojene nazive (Dekabristi, Vorošilovski pohod, Karel Marx, Pesem o rdečem partizanu, Requiem za Lenina itd.), pa so tudi bile pogosto pisane v romantičnem ali kakšnem drugem, časovno oddaljenem slogu. Izven debate pa je vprašanje o soglasju n. pr. med romantičnim slogom in pravkar navedenimi naslovi, ki čisto določno opredeljujejo vsebino in nujno zahtevajo primerno stilno obravnavo.

Te, rekel bi zablode in nasprotja, pa so povsem razumljive. Če namreč pogledamo kateri koli umetnostni ideološki proces, vidimo, da nastaja polagoma in se izoblikujejo v dokončni, jasni stil šele takrat, ko se je umetnik docela spojil z novim načinom življenja, doumel njegovo bistvo in ga presadil v svojo duševnost. Po tako izvršenem procesu bo stvaritelj sam začutil potrebo, da izrazi določene miselne ali čustvene motive, odgovarjajoče novim razmeram, ne da bi pri tem zasledoval izvenumetniške cilje. Zato je bilo nemogoče, da bi mogel ruski skladatelj, ki je še na pol živel v predrevolucijski dobi, na pol pa se prilagajal novemu življenju in pri tem nosil v sebi trdno prisvojeni stil, tega čez noč spremeniti v novega.

Dajal je svojim tvorbam sicer naslove iz novega življenja, po umetniški miselnosti pa je ostal, kar je bil prej.

Tu pa se nam samo po sebi vsiljuje važno vprašanje: kakšen pa naj bi bil stil, ki bi odgovarjal novi ideologiji in novemu življenjskemu načinu? Nekakšnega »sovjetskega muzikalnega stila« doslej še ne poznamo; moderni evropski, impresionistični, futuristični in klasicistični prej očitvidno tudi niso odgovarjali. Kaj potem? To vprašanje nam bo najbolj nazorno osvetlil primer Džeržinskega. Njegov Tihi Don je dosledno osnovan na motiviki narodne glasbe, v formi in porabi kompozicijskih sredstev pa se nagiba k zmerni moderni in klasicizmu, ki sta vendar produkta evropske miselnosti. Čeprav ne moremo postaviti nekakšne dogme, pa vendarle moremo spričo že omenjenih dejstev in Tihega Dona, ki velja za nekak vzor sodobne ruske glasbe, zastopati tezo, da je glavni naglas sodobne ruske glasbene tvornosti v tem, da se izbira uporabljenega teksta ravna po novih razmerah in da se predvsem opre na sodobnost. V formalnem pogledu vlada naziranje, da se je treba izogniti tako prevelikemu konservativizmu kakor premočnemu ekstremizmu; v pogledu motivike pa se obrača pažnja vedno bolj k nacionalni, ljudski glasbi. Sovjetski glasbeni krogi forsirajo zbiranje narodne melodike v vseh delih SSSR in kažejo za njo veliko simpatij. Prav s teh gledišč moremo razumeti pristrčni sprejem Džeržinskega, Golubova ali Želobinskega v sovjetskih vrstah. Če k temu še priključimo odpor proti muzikalnemu levičarstvu, t. j. futurizmu Roslavca in Mosolova ter hkratu upoštevamo, da se na sovjetskih odrih pojavljajo vedno česče skladbe Čajkovskega, Musorgskega, Rimski-Korsakova, Wagnerja, Beethovna in Mozarta, pa še pomislimo na to, da je Sovjetska akademija izdala pred nedavnim celotne izdaje Čajkovskega ter Musorgskega in da danes tamkaj nihče več ne zahteva »proletarske« glasbe, nam postane umetniška problematika današnje sovjetske glasbe mnogo otipljivejša in jasnejša. Zdi se namreč, da bi hotela sovjetska glasbena umetnost po vseh eksperimentih, ki so kot razvojni pojavi vsakega prehoda nujni, preiti v nekako novo stvarnost, v socialni realizem, podobno kot v literaturi ali v gledališki umetnosti ter v novem življenju sploh. Prejšnji vpliv politike na umetnost izginja, neumetniški zahtevki se umikajo vedno bolj v ozadje, menda zato, ker v novi ureditvi niso več potrebni in pa zaradi spoznanja, da je umetnost svet zase, svet, ki zahteva za svojo pozitivno rast svobodo duha. Seveda ne moremo trditi, da med umetnostjo in politiko ni nobenega stika. Takšno naziranje bi bilo podobno nepravilno, kakor bi bila nepravilna trditev, da nimata umetnost in socialno življenje ničesar skupnega; velja pa seveda, da nimata umetnost in politika (gospodarstvo...) nobene neposredne organske skupnosti. Problem pa je drugje. Napačno bi bilo namreč umetniku vsiljevati neko določeno ideologijo, ki bi jo ta prisiljen ali vedé z lastnimi izvenumetniškimi smotri prenašal v umetniško tvorbo in s tem pisal tendenciozno glasbo, ki ne odgovarja bistvu prave, resnične umetnosti. Te zmote so se v SSSR v skladu z obćim razvojem dogajale vendarle dolgo časa ter povzročile nastanek stotin skladb, ki jim je manjkal osebni ustvarjalni izraz. Tudi Nejedlý ugotavlja, da je mnoge skladatelje pri njihovem delu vodil koristnostni motiv in da so mnoge, zlasti skupnostne pesmi, navadni kupleti brez sleherne umetniške vrednosti. Na temelju dosedanjega razvoja in novih pojavov je torej verjetno, da sovjetska glasbena umetnost spoznava potrebo po spajanju že dognanih vrednot z novimi in da skuša to spoznanje uresničiti s stilom nove stvarnosti. Prav tako pa smemo verjeti prodiranju prepričanja, da more umetnik ustvarjati v novem duhu samo takrat resnično, kadar je o njem tudi notranje prepričan, kadar ga je spojil s svojim duševnim bistvom in ga sprejel vase kot sestavni del svoje umetniške

osebnosti. Tako oblikovan umetnik bo mogel skladbo z naslovom n. pr. Aerograd ali Tovarna ali Severni veter ustvariti z enakimi umetniškimi smotri in lastnostmi, kot more ideološko morda povsem drugače usmerjen umetnik ustvariti simfonično pesnitev n. pr. Balkanofonija (Stolzer-Slavenski), Alpsko simfonijo (R. Strauss), Zedinjenje (Škerjanc) ali kaj sličnega. Problem je torej v resničnosti ter prepričanju ustvarjanja in zdi se, da se zastopniki sodobne ruske glasbe (Šostakovič, Džeržinski, Prokofjev, Mjaskovskij, Šebalin, Staroakadomskij i. dr.) vedno bolj približujejo temu pojmovanju in da je le-to tudi v skladu z najnovejšo rusko ideologijo muzikalnega ustvarjanja. Tudi ideološko je glasba namreč prehodila v SSSR več faz, preden se je kolikor toliko ustalila. Glasba v teoriji in v praksi sta si danes torej v sovjetski kulturi mnogo skladnejši kot v dobah vrenja, ko sta se zavoljo diametralno različnih postavk križali ali si nasprotovali. Današnja usmeritev kaže v odnosu do zapadne glasbe ter do ruskega nacionalizma in klasicizma dokaj drugačno stališče kot v dobi NEPa ter prve in začetka druge petletke. Prav posebno značilno pa je izredno negovanje narodne glasbe, ki jo propagirajo tudi izven svojih meja. Spominjam se, da so konec septembra 1937 koncertirali v Pragi vojaki rdeče armade ter so z velikim uspehom izvajali izključno narodne ruske pesmi. Pospesevanje in pravo povzdigovanje narodne glasbene umetnosti v sovjetski produktivni in reproduktivni glasbi pa ne bo le vzgojnega pomena, ampak utegne postati nad vse važno sredstvo glasbenega razvoja na poti k dognanju nove stilnosti.

Končni pregled novega ruskega glasbenega dogajanja kaže dve važni strani: prva obsega stvariteljsko delo porevolucijskih skladateljskih skupin in generacij, druga pa ureditev novega glasbenega življenja, ki naj z odgovarjajočimi sredstvi in napravami zajema vse plasti vseh narodov SSSR. Prva se po dolgem iskanju danes bliža sintezi in gleda možnost stilne ustaljenosti v neke vrste glasbenem realizmu, v novi stvarnosti, ki več ne zavrača preizkušenih vrednot predhodnega glasbenega vrenja, ampak jim še poleg vrednot narodne umetnosti pridružuje nove v smislu sodobne duhovne usmeritve kot naravne posledice razvoja. Druga pa je smotrno delovala že vsa leta, ko je bil stvariteljski razvoj še ves kaotičen, neurejen, prepoln nazorov in križanj. Ideologija in praksa, ki sta si v začetku z vidika ustvarjanja zavoljo izvenumetniških ideoloških načel nasprotovali in spoglašali le glede vnanje muzikalne organizacije, pa se v zadnjih dobah polagoma strnjata, predvsem zato, ker kaže, da je ideologija svoja nekdanja načela in odnos do stvariteljskih činiteljev na sicer v bistvu istih osnovah temeljito korigirala. Bistvo razvojnega procesa vse iskanje, vse zmote in novo ideološko gledanje utemeljuje ter opravičuje, kajti nastoju vsake stilnosti sta potrebna vsaj dva ekstrema. In danes, ko žanjejo poleg Džeržinskega, Korčmareva, Šehterja, Šebalina in drugih mladih navdušenje tudi Šostakovič, Mjaskovskij, Čajkovskij, Musorgskij, Beethoven..., se zdi, da stopa glasbena umetnost skupno z drugimi umetniškimi, pa tudi ostalimi kulturnimi panogami, podobno kot vse življenje sploh, v fazo mirnejšega, konstruktivnega razvoja. Preko spoznanja umetniškega bistva in socialnega ter vzgojnega pomena privzema glasba, tesno spojena z življenjem, tisto mesto, ki ji v sestavu kulturnih vrednot pripada. Poleg mnogih negativnosti, ki jih srečujemo bolj ali manj v vsakem nastajajočem kulturnem življenju, opazamo v današnji sovjetski glasbeni tvornosti tudi globoko pozitivne izsledke in vrednote. In če se zamislimo v daljšo bodočnost, smemo verjetno sklepati in upati, da bo vse to tvorno delo kljub trenutno delno še enostranski

ideološki vezanosti doprineslo pomemben delež rasti slovanske glasbene umetnosti in glasbene kulture vobče.

(Viri: Zd. Nejedlý, »Sovětska hudba«; E. F. Burian »O moderní ruské hudbě«; izdanje SHV »L' éducation musicale trait d'union entre les peuples«; poročila o mednarodnih glasbenih festivalih; skladbe, ki sem jih imel priliko slišati doma, na radiu ali v času svojega praškega študija; partiture in strokovne revije, ki so mi bile na razpolago v univerzitetni knjižnici, na konservatoriju in v Společnosti prohudební výchovu = SHV v Pragi.)

MED KNJIGAMI IN DOGODKI

OB PETDESETLETNICI FRANA ALBRECHTA. Med uredniki, ki so urejali Lj. Zvon, bo Albrechtu prisojeno pomembno mesto. Prevezel je odgovornost za revijo kmalu po svetovni vojni 1922. l. in jo odložil pred zaključkom 1932. l. Fran Albrecht je izdal dvoje pesniških zbirk, *Mysteria Dolorosa* (1917. l.) in *Pesmi življenja* (1920. l.). Preblizu smo še danes, da bi utegnili njegovo pesniško fiziognomijo vrednotiti s tehtnimi merili. Valovi časa, ki so dvignili Albrechta, nas še vedno nemirno zibljejo. Prvi zbirki je postavil značilne Nietzschejeve besede na čelo »Izpremenjene sem videl že pesnike in pogled uprt vase. Spokornike duha sem videl prihajati: ti so rastle iz njih.« Človek je poskušal pronikniti v miselne in čustvene globine, odkriti novo vsebinsko podobo našemu življenju. Še ves v moderni je hotel stopiti naprej z veliko, skoraj patetično bolestjo in ljubeznijo v duši. Boril se je z novo obliko v času »okamenelih muk. Tisoč molčanj do neba je kričalo...« Pesnik je grebel vase z obupom in s strastjo, hotel je videti naprej, obseči usodo človeštva in naroda »Oh, kadar ljudstva nema govoré!« Kakor fanfara se oglašata pesnikov krik in njegova vera: »Prosti duhovi, bratje, to nam je geslo!« Za časom »okamenelih muk« prihaja čas borbe. Pesnikovo srce čustvuje z zatiranimi, s proletarcem, s »črnim bratom«. V sebi spoznava glasnika množic, ves gori od vere v svetlo bodočnost, v zmago človečnosti in njenih humanih gesel: resnice in pravice. »Pesmi življenja« preveva notranji patos, ki je uprt bolj v usodo kakor v človeka. Željan stvarnosti si stoji pogosto z njo v opreki. In vendar je Albrecht prav v svoji veri in po idejni vsebini predhodnik kasnejše socialne in ekspresionistične lirike. Skoraj bi trdili, pesnik gesel. V teh letih prevaja Bezručeve »Šlezske pesmi«, sodeluje v »Demokraciji« in ureja nekaj časa »Svobodo«.

Doba, v kateri je urejal Lj. Zvon, je bila zelo razgibana. Slovensko življenje globoko pretresajo, morda také prvič v zgodovini, politični in socialni boji. Stranke se bore za svojo moč, v njih delovanju se že kažejo prvi znaki, da smo Slovenci postali državni narod. Nazorski boji so se zaostri. Ustanavljamo svojo univerzo, ki jo ogledujemo z neizmerno ljubeznijo. Kakor da smo pričeli vse znova, s poglobljenimi pogledi nazaj si ustvarjamo nove temelje. Kulturnemu življenju, ki se je prej izživljalo v naši zavesti predvsem v slovstvu, se razmaknejo obzorja in možnosti. V literaturi se javljajo nove generacije, ki se oddaljujejo od moderne in oblikujejo sodobno vsebino v novi obliki. Spočetka še rahlo tipanje, posnemanje, presajanje, a nemirno iskanje postaja z dnem resnejše in marsikatero ime se že sveti. Tudi možje moderné in nje nasledniki še niso utihnili, v zrelih letih ustvarjajo velike vrednote. Kdor se bo oziral nazaj, bo moral priznati: razgibana doba, polna trenj in dela. V ta leta pada Albrechtovo uredniško delo.