

Lada Duraković

Oddelek za glasbo, Univerza v Puli
Department of Music, University of Pula

»Priti k ljudstvu« – »Glasba narodu«: soodvisnost glasbe in ideologije na primeru glasbenega življenja Pule od 1926. do 1952. leta

Approach the People – Music for the People: the interdependence of music and ideology, exemplified in the musical life in Pula from 1926 to 1952

Prejeto: 21. april 2013
Sprejeto: 6. maj 2013

Received: 21st April 2013
Accepted: 6th May 2013

Ključne besede: glasba, fašizem, komunizem

Keywords: music, fascism, communism

IZVLEČEK

ABSTRACT

Inštrumentalizacija glasbenega življenja s strani ideologije v obdobju med 1926, torej od začetka fašistične diktature, in 1952 letom, ko je »uradno« končano obdobje socrealizma, je pustila pomembne sledi v glasbenem življenju Pule. V tem obdobju so bili odnosi med ideologijo in glasbo zelo ekscentrični, vpliv politike na celotno glasbeno življenje se ni prikrival, ampak se je, prav nasprotno, poudarjal. Oba režima sta glasbo doživljala kot zaveznika, kot podporo sistema, in jo kot takšno usmerjala, spremljala in poskušala držati pod nadzorom. Razprava govori o nekaterih značilnostih glasbenega življenja v Puli med letoma 1926 in 1952 ter skuša opozoriti na podobnosti in razlike v interakciji glasbe in fašistične ideologije med vojnama ter glasbe in socrealistične ideologije v prvih letih po drugi svetovni vojni.

The instrumentalization of the musical life by ideology in the period between 1926, i. e. from the introduction of fascist dictatorship, up to 1952, when the period of socialist realism "officially" ended, has left deep traces in the musical life of Pula. Relations between music and politics in Pula became very eccentric, and the external political influence on art was not concealed but, on the contrary, "proudly" emphasized. Both regimes experienced music as an ally, a support to the system and as such guided it, monitored and tried to keep it under control. The article deals with some characteristics of musical life in Pula between 1926 and 1952, trying to draw attention to the particularities and differences in the interaction of music and fascist ideology in the interwar period and socialist realism music and ideology in the years after the World War II.

»Andare verso il popolo« – »Priti k ljudstvu« (1926–1943)

Populistično geslo »Andare verso il popolo«, ki ga je Mussolini pogosto uporabljal v svojih govorih, je na področju kulture pomenilo imperativno potrebo po približevanju umetnosti vsem družbenim slojem. Fašizem je glasbi namenil povsem določene naloge. Postala je močno orožje v rokah ideologije, v ospredju pa je bila potreba po demokratizaciji glasbe oziroma širjenju kroga sprejemalcev, da bi se na ta način lahko slavile Ducetove doktrine in spodbujal patriotizem. Mussolini je menil, da je glasba osebna izkaznica neke nacije ter zelo koristno orodje za spodbujanje nacionalne zavesti. Njegov razvejen politični aparat je na vse načine poskušal oživeti takšno mišljenje z organizacijo vrste koncertov in glasbeno-scenskih dogajanj po celi Italiji, vključno z istrskim podeželjem. V puljskem gledališču »Ciscutti« je bilo tako, s ciljem širjenja kroga ljubiteljev glasbe med revnejšimi prebivalci z relativno skromnim kulturnim standardom, med obema vojnama izvedeno več kot 20 različnih oper in kar okoli 60 operet, v katerih so sodelovali glasbeniki iz različnih delov Italije.¹

Razen glasbeno-scenskih dogodkov so se organizirali tudi koncerti, med katerimi je treba poudariti tisti Toti del Mote² v puljskem gledališču. Od domicilnih glasbenikov pa se je zahtevalo, da ustanavljajo komorne ansamble in orkestre, čeprav v tem času ni šlo za profesionalne korpuse, ker je v Puli živelo le nekaj akademskih glasbenikov. V času italijanske uprave v amfiteatru je od 1926. do 1943. leta prirejeno okoli trinajst oper. Puljska arena, veličastni spomenik rimskega imperija, ki je lahko sprejel veliko število obiskovalcev, pa je bil za fašiste izredno mesto za izkazovanje lastne veličine. V izvedbah v amfiteatru so sodelovali solisti iz različnih delov Italije, člani orkestrov in zborov iz italijanskih gledališč, večinoma iz Julijske pokrajine. Pogosto so v sezonah nastopali tudi solisti, zborški pevci in inštrumentalisti iz milanske »La Scale« ter »Kraljeve opere« iz Rima. Operne sezone so bile pogosto zaključene z velikimi finančnimi izgubami, ki so se redno upravičevale z ljubeznijo do domovine, vsaki kulturološki poseg pa se je tolmačil kot plemenita akcija fašističnega približevanja preprostemu ljudstvu.³

Fašistična oblast je veliko pozornosti posvečala glasbenemu izobraževanju množic. Glasbeno znanje je moralo biti dostopno vsem pripadnikom mlajše generacije, ne le privilegiranim, katerih starši so bili dovolj bogati, da so jim lahko privoščili udeležbo v posebnih izobraževalnih ustanovah, kot so glasbene šole ali pa individualni pouk. Zaradi tega je Gentilejeva reforma v osnovne šole uvedla predmet »Osnove glasbe« ter predpisala obvezno učenje zborovskega petja v osnovnošolskih institucijah in učiteljskih šolah, od 1927 leta pa je šolsko ministrstvo na državni ravni priporočilo tudi organiziranje koncertov v srednjih šolah.⁴ O pomembnosti glasbenega izobraževanja priča tudi položaj, ki ga je glasba zavzemala v programih pouka in zunajšolskih aktivnostih v puljskih

¹ Lada Duraković, *Pulski glazbeni život u razdoblju fašističke diktature (1926–1943)* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2003).

² Več o koncertu Toti del Monte v: »Il programma del concerto della Toti del Monte«, *Corriere Istriano*, 14. 8. 1932, 3; »Stasera la Toti del Monte ci farà conoscere l'arcano segreto della sua voce«, *Corriere Istriano* 18. 8. 1932, 3; Alfredo Mattei, »Il trionfale successo della Toti del Monte«, *Corriere Istriano*, 19. 2. 1932, 3.

³ Lada Duraković, »Ususret narodu: Operne sezone u Areni za vrijeme fašističke diktature (1930.–1940.)«, *Arti Musices* 33, št. 2 (2003): 159–184.

⁴ Roberto Zanetti, *La musica italiana nel novecento* (Gallarate: Bramante, 1985), 558–559.

srednjih šolah. Profesorji so med učenci izbirali tiste, ki so bili glasbeno nadarjeni, ter hodili k pouku igranja na inštrumente, da bi lahko nastopali na koncertih. Prireditve so bile večinoma izobraževalne, vanje so bila po navadi vključena tudi predavanja o vlogi kulture v fašističnem državnem konceptu, poslušalci pa so bili seznanjeni tudi z življenjepisi avtorjev in izvajalcev ter skladateljsko-tehničnimi značilnostmi dela, ki se je izvajalo. Ob programu so se vedno izvajale tudi fašistične himne. Prireditve so obiskovali številni učenci lokalnih srednjih šol pa tudi mestni politiki. 1927. leta se je odprla Glasbena šola »Rossini«. Izobraževalni program te šole je zajemal ure petja, klavirja, violine, viole, violončela, pihalnih inštrumentov, teorije glasbe, solfeggia in zgodovine glasbe, in ne glede na številne probleme, povezane s formalnopравnim statusom, je do 1936. leta v šolo hodilo veliko število mladih Pulčanov.⁵

Da bi se lahko kontroliral prosti čas delavcev in se jim vsilile fašistične kulturne (in ne le kulturne) vrednote, so bile v času italijanske uprave ustanovljene številne podporne družbeno-gospodarske, politične in kulturne institucije. Ena izmed najpomembnejših organizacij, ki so skrbele za kontrolo prostega časa delavcev, je bil »Dopolavoro« (ital. po delu), v katerem je imela glasba pomembno vlogo.⁶ Njegova naloga je bila vrednotenje in koordiniranje prizadevanj vseh tistih, ki so se ukvarjali z različnimi glasbenimi aktivnostmi, in njihovo spoznavanje z glasbeno dediščino nacije. To se je upravičevalo s trditvami, da so dotedanji organizatorji plesov, zabav in drugih glasbenih prireditev skrbeli le za zabavo in užitek, ki pa sta negirala vsako obliko idealizma, kulture, izobraževanja in uvajala ljudstvo v bolan in nevaren hedonizem nizke morale, ki je značilen le za ljudje nižje rase⁷ »Dopolavoro« je organiziral regionalna tekmovanja za skupine mestne glasbe, godalne orkestre in zborovska društva ter skrbel za delo in napredek glasbeno nadarjenih mladih.⁸ Ena izmed njegovih nalog pa je bilo izpopolnjevanje obstoječih zborovskih in filharmoničnih društev ter osnovanje novih. Med drugimi je ustanovil mandolinski orkester in pevski zbor.⁹ Poleg tega je bil zadolžen tudi za glasbeno izobraževanje množic in nadzorom nad njihovimi aktivnostmi, in sicer s primarno nalogo, da bo umetnost utemeljena kot podpora politiki. Na obmejnih področjih, kot je bila Istra, je imel takšen nadzor zelo pomembno politično vlogo. Ker je bila glasba nukleus širjenja političnih idej in bojev, je bil zaradi strahu pred »slavizmom« sistem nadzora še posebej oster.¹⁰

Poleg »Dopolavora« so glasbeno dejavnost spodbujala tudi druga fašistična podpora društva, kot je društvo, namenjeno otrokom – »Doposcuola« (ital. po šoli). Veliko globljo sled v glasbenem življenju pa je v tridesetih letih pustila organizacija študentov

⁵ Državni arhiv v Pazinu (v nadaljevanju HR - DAPA). Fond Prefekture za Istro v Puli, sv. 119, kat. XXIII-2/31. HR - DAPA. Fond Prefekture za Istro v Puli, sv. 100, kat. XVI-A-9/4. HR - DAPA. Fond Šolske uprave, k: 98, C-1, dokumenti o organizaciji šole »Rossini«.

⁶ Proviñcijska struktura »Dopolavora« v Istri se lahko opiše kot toga strankarska organizacija. Najvišja institucija »Dopolavora« je bil *Direttorio provinciale*. To funkcijo je praviloma opravljal federalni tajnik stranke za Istro. Znotraj direktorija pa so bile ustanovljene posebne komisije za tehnično kulturo, umetnost, šport, kinematografijo itn. Več dokumentov o organizaciji »Dopolavora« v Istri v: HR - DAPA. Fond prefekture za Istro v Puli (1928), k: 67, f. IX-X/2.

⁷ Lada Duraković, »Fašizam i glazba: fašistička potporna društva kao jedinstveni fenomen pulske glazbene prošlosti«, *Časopis za suvremenu povijest* 25, št. 1 (1993): 81.

⁸ Prav tam.

⁹ Več o osnutku zbora in orkestra mandolin v: »Dopolavoro sindacale fascista sezione di Pola«, *L'Azione*, 3. 4. 1927, 2; »Creazione della setione mandolinistica«, *L'Azione*, 4. 2.1928, 2; »Corsi di Dopolavoro di Pola«, *L'Azione*, 9. 2.1928, 2.

¹⁰ HR - DAPA. Fond Prefekture za Istro v Puli (1928), k: 73, f. IX-4/4.

fašistov, »Gruppi universitari fascisti«, (GUF), ki so kot nalogo imeli »vzgojo študentov v duhu nove kulture in penetracijo fašistične kulture v duh bodočih intelektualcev«. V Istri, ki je bila v političnem smislu problematična in precej revna pokrajina, možnosti podpornih društev niso bila do konca izkoriščene, predvsem zaradi primanjkljaja finančnih sredstev, potrebnih za zagotavljanje kakovostnih, privlačnih kulturnih vsebin. Vsaka hipotetična akcija na terenu je bila ustavljena in preprečena z dejstvom, da ni bilo mogoče zagotoviti kontinuitete v kritju materialnih potreb, zato so propadle številne iniciative podpornih društev, med katerimi je bilo tudi veliko projektov, ki so zadevali glasbeno življenje.¹¹

Glasba narodu! (1947–1952)

Po drugi svetovni vojni in dveletni zavezniški upravi je leta 1947 oblast v Pulju prevzela Komunistična partija. V okviru dejavnosti državnih in političnih organov in institucij je ustvarjala »novo kulturo«, ki naj bi ustrezala obliki družbene in politične ureditve, temelječe na vladavini »delavnega ljudstva«. To je pomenilo, da je ljudstvo moralo biti lastnik kulturnih dobrin, ki naj bi bile številne in dostopne vsem. Politični imperativ je bila trdna institucionalizacija vseh oblik umetniškega ustvarjanja in izobraževanje ljudstva. Predpogoj za kakršno koli kulturno delovanje je bila ustanovitev organizacijskega sistema, ki bo zagotavljal izvajanje ideološko določene kulturne politike.¹² Zaradi tega je Partija na področju kulture zgradila enoten in centraliziran sistem, na vrhu katerega je bil partijski organ za kulturno-ideološka vprašanja – Agitacijsko-propagandni organ CK KPH – Agitprop. Vzpostavljena je bila politična moč nad vsemi kulturnimi institucijami, ki so bile le s pomočjo njegovega posredovanja lahko nosilke kulture. Agitprop je oblikoval politični obrazec umetniškega življenja.¹³

Program nove, socialistične kulture se je na vseh ravneh vzpostavljala na podlagi socialističnega realizma. Njegov koncept je od umetnika nujno zahteval konkretno opisovanje družbene resničnosti in vrednotenje družbenih pojavov v skladu s potrebami Partije. Umetnost je služila za vzgojo mladine in obnovo in graditev domovine, zaradi tega je morala biti dostopna širšemu konzumentskemu krogu. Od glasbenikov tega časa se je pričakovalo, da s svojimi deli ostanejo v zvezi s svojim okoljem ter da bodo glas svojega časa.

Po mnenju ideologov je bila glasba do tedaj monopol uradne, družbene umetniške »elite«, sedaj pa jo je treba približati čimširšemu družbenemu sloju, predvsem delavcem, ker so bile njihove kulturne potrebe v preteklosti zanemarjene. V socializmu se je skrbelo za to, da bi bili kakovostni resursi umetniških stvaritev dostopni vsem in da bi vsi imeli enako pravico do razvoja svojih umetniških talentov¹⁴. Zaradi tega so se Puli odpirale številne kulturne institucije, nad katerimi je bil vzpostavljen politični nadzor,

¹¹ Lada Duraković, »Fašizam i glazba: fašistička potporna društva kao jedinstveni fenomen pulske glazbene prošlosti«, *Časopis za suvremenu povijest* 25, št. 1 (1993): 80.

¹² Katarina Spehnjak, »Prosvjetno kulturna politika u Hrvatskoj 1945–1948«, *Časopis za suvremenu povijest* 25, št. 1 (1993): 73.

¹³ Biljana Kašić, »Idejna strujanja u Hrvatskoj 1948–1952«, *Časopis za suvremenu povijest* 25, št. 1 (1993): 246.

¹⁴ Sidney Finkelstein, *Musica e socialismo: Come la musica esprime le idee* (Milano: Feltrinelli, 1954).

in so delovale po navodilih Agitpropa in različnih partijskih uradnikov.¹⁵ Narodna oblast v Puli je, v skladu s partijskimi direktivami, skrbela za splošni razvoj izobraževanja, kulture in kulturno-umetniškega življenja. Že v prvi polovici 1948. leta so pod njenim pokroviteljstvom delovali moški in mešani zbor, zbori Hrvaške in Italijanske gimnazije in Željezniškega tehnikuma ter mestni orkester in ansambel fanfar učencev v gospodarstvu.¹⁶ Oddelku Agitpropa Mestnega komiteja so se redno dostavljala poročila o vseh glasbenih dogodkih, ki jih je nadziral in usmerjal, in ta poročila so vsebovala podatke o številu aktivnih pevcev in glasbenikov v KUD-ih, številu in vsebini koncertov, politični primernosti repertoarja, prodanih vstopnicah in tako naprej.¹⁷

Glasbeno kulturo je bilo treba približati »razsvetljskemu« pristopu do delavcev – glasbene dogodke so praviloma spremljala predavanja, ki naj bi glasbeno izobraževala publiko, gostujoči glasbeniki in ansambli pa so svoje programe izvajali v tovarnah, rudnikih, bolnicah, da se bi na ta način delavci spoznali z glasbeno umetnostjo v okolju, ki jim je znano in domače. Tako je na primer skupina Narodnega gledališča leta 1951 nastopala v posameznih podjetjih in tovarnah. Zbori, kot je na primer mešani zbor »Matko Brajša Rašan«, so redno prirejali koncerte v halah, v tovarnah in podobno.¹⁸ V mestu so gostovali številni KUD-i iz večjih mest drugih republik in njihova vloga je bila, da »bratskemu ljudstvu« predstavijo rezultate svojega dosedanjega dela, da jih spoznajo s svojimi pesmimi, plesi in običaji ter jih s svojim primerom spodbudijo k delu. V Puli so bila zasnovana številna kulturno –umetniška društva, ki so na različnih manifestacijah izkazovala priljubljenost lastne ljudske umetnosti pri svojih članih.¹⁹

V prvih letih po drugi svetovni vojni so bila gostovanja jugoslovanskih opernih hiš v Puli zelo pomembna za državni interes. Prebivalcem največjega mesta na istrskem polotoku, ki so v obdobju fašizma lahko obiskovali operne predstave, v katerih so nastopali italijanski operni zvezdniki, je bilo treba pokazati, da imajo tudi jugoslovanska gledališča kompetentne izvajalce. Želja političnega vodstva je bila popularizacija operne in baletne glasbe, zato so si prizadevali, da jo približajo vsem slojem prebivalstva, posebej delavskemu razredu. V Pulj je za takšne programe obstajal idealen prostor – Amfiteatar. Z gostovanjem ansamblov iz različnih delov države v Areni se je delalo na krepitvi »bratstva in enotnosti« in na množičnosti konzumentov kulture. V skladu s tem so se gostovanja jugoslovanskih glasbeno-scenskih izvajalcev finančno obilno podpirala. V prvih letih po vojni (1949–1952) so v pulski Areni nastopili operni ansambli iz Zagreba, Beograda, Ljubljane in Reke, ki so izvedli okoli dvajset oper in baletov.²⁰ Najbolj obiskane so bile predstave, v katerih so nastopali renomirani umetniki, simpatije publike pa so bile bolj naklonjene popularnim melodijam Verdija in Puccinija kot pa repertoarju, katerega vsebina je bila vezana na socrealistične postulate »naše,

¹⁵ Agitacijsko-propagandni oddelek (Agitprop) Oblastnega komiteja KPH za Istro se je nahajal na Reki, v istrskih mestih pa so delovali Agitpropi Mestnih komitejev.

¹⁶ HR - DAPA. Fond gradskega ljudskega odbora Pula (1947–1955), k: 289, Trimesečno poročilo 15. 7. 1948.

¹⁷ Prav tam.

¹⁸ Več o nastupih Ansambla in zbora Gledališča »Matko Brajša Rašan« v: Arhiv KUD »Matko Brajša Rašan«, Zveza KUD-ov, Pula.

¹⁹ Junija 1948. leta je bilo zasnovano Delavsko kulturno-umetniško društvo »Bratstvo in enotnost«, v katerem je deloval mladinski oziroma mešani zbor, moški zbor, mestni orkester in fanfaro učencev v gospodarstvu. Na začetku pedesetih let so bili zasnovani zbori »Matko Brajša Rašan« in »Lino Mariani, ki uspešno delujejo še danes.

²⁰ Lada Duraković, »Ususret narodu II: Prve poslijeratne operne sezone u pulskoj Areni (1949.–1952.)«, *Arti musices* 38, št. 2 (2007), 217–231.

splošno in tipično«, se pravi ustvarjalstvo jugoslovanskih avtorjev. Lahko sklepamo, da so obiskovalci predstav, ne glede na dejstvo, da so se na koncu štiridesetih let v Pulo priselili ljudje iz notranjosti Istre in drugih delov Jugoslavije, ki niso bili navajeni na klasično glasbo, vsaj deloma ohranili navade, ki so značilne za urbane, srednjoevropske operne konzumente.

Komunistične oblasti pa so veliko pozornosti posvečale tudi glasbenemu šolstvu, kot enem izmed najučinkovitejših sredstev približevanja te umetnosti mladim, in sicer večinoma iz revnejših, delavskih družin. V šolah so delovali zbori, posebej v Hrvaški gimnaziji, v kateri se je za posebne priložnosti zbiral tudi šolski orkester, ter v Italijanski gimnaziji in Učiteljski šoli.²¹ Pulska glasbena šola je ustanovljena 1949. leta in v prvih letih so v njej delali vsi tisti, ki so imeli kakršno koli igralsko izobrazbo. Šola je v začetku sprejemala skoraj vse zainteresirane, ker je bilo splošno sprejeto, da bo na ta način glasbeno izobraževanje dostopno velikemu številu mladih ljudi, kar bo prišlo v pomoč ne le v reproduktivni dejavnosti, ampak tudi ob delu kulturno-umetniških društev in drugih kulturnih in izobraževalnih ustanov. Poskrbljeno je bilo za ustrezno glasbeno izobraževanje otrok iz delavskih družin, da bi enake možnosti za pouk igranja instrumentov imeli vsi, ne pa le učenci iz bogatejših hiš. Zaradi tega se je Mestni ljudski odbor zavezal, da bo dajal finančna sredstva za instrumente, ki so bili na voljo za vajo učencev, ki niso imeli možnosti, da bi si jih kupili sami.²²

Zaključne ugotovitve

Številni pulski glasbeniki so se v obdobju italijanske vladavine odkrito postavili na stran fašističnega režima. Nekateri, ker so verjeli v programe vladajoče politike, drugi spet zaradi čistega karierizma. Povezanost med glasbo in politiko je v istrskem prostoru verjetno prvič dobila zelo ekscentričen videz. Zunanji, politični vplivi na umetnost se niso poskušali prikriti, prav nasprotno, ponosno so se poudarjali. Podobno je bilo tudi po prihodu Komunistične partije na oblast. Vse zveze z glasbeniki, ki so gradili glasbeno življenje Pule v prejšnjem obdobju, so bile prekinjene, molče so bili razglašeni za neustrezne in niso bili več bili angažirani. Zamenjali so jih z drugimi ljudmi, ki so bolj ustrezali postulatoma novega režima.

V fašizmu je bila v prvem načrtu potreba po širjenju kroga uporabnikov, da bi se na ta način slavile Ducetove doktrine in ustvarjal močnejši patriotizem. Socialistična družbena in politična ureditev, ki je temeljila na vladavini »delavskega ljudstva«, pa je predvidevala last navadnega človeka nad kulturo, njeno obilje ter dostopnost vsem. Torej, skupna točka obeh sistemov je bila popularizacija glasbe, poskus približevanja kar največjemu številu prebivalstva, v prvi vrsti delavskemu razredu. Oba režima sta prepoznala Arenu kot odličen prostor za popularizacijo glasbe. Tudi na področju šolstva je bilo nekaj podobnosti, namreč, oba sistema sta skušala glasbeno izobraževati čim večje število mladih ljudi, predvsem pa tiste iz revnejših družin.

²¹ HR – DAPA. Gradski ljudski odbor. Prosvjetni oddelek, kut. 289, Poročilo o kulturno-umetniškem delu za III in IV trimesečje 1949.

²² HR – DAPA. Zavod za školstvo, kut. 21, dokumenti o delu puljske Glasbene šole.

Razlike v hodogramu glasbenega življenja dveh sistemov lahko spremljamo v intenziteti arbitraže v času razvoja obeh režimov. Fašizem začenja z institucionalizacijo, ki traja do 1929. leta, vendar pa so v tem času glasbena dogajanja še vedno v rokah posameznikov, različnih impresarijev, oseb iz stroke in glasbenih profesionalcev. Ko čas mineva, politika začne vse dogodke jemati v svoje roke, in delo profesionalcev vedno bolj agresivno prevzemajo sindikati in podporna društva; tako od tridesetih let dalje vsi glasbeni dogodki prehajajo pod njihov patronat. Kulminacijo arbitraža doseže v času pred vojno. Po vojni je položaj obrnjen. V času institucionalizacije Komunistične partije so vsi dogodki v rokah politike, po socrealističnem obdobju pa disciplina počasi popušča. Takoj po vojni je vse dogodke odobril Agitprop, končno odločitev glede izbire gledališkega in koncertnega repertoarja pa je dal Svet za izobraževanje in kulturo pri Narodnem odboru.²³ Po letu 1952, ko je socialistični realizem nehal biti uradna ustvarjalna vrsta v umetnosti, se kulturni sektor v veliki meri prepušča kulturnim delavcem, ideološki nadzor pa je, čeprav še naprej obstaja, veliko manj restriktiven, kar ima dobre učinke za pulsko glasbeno življenje.

Kljub prizadevanju fašizem ni ustvaril neke svoje specifične glasbe, medtem ko za nekatera dela, ki so nastala po vojni, lahko nedvomno rečemo, da so produkt socrealizma. Obstaja majhno število skladb pulskih avtorjev, ki so ohranjene iz obdobja med obema vojnoma: večinoma gre za krajše zborovske ali klavirske skladbe, ki imajo zelo enostavno oblikovno in harmonijsko podlago.²⁴ V prvih letih po vojni so dela skladateljev še bolj skromna, ustvarjajo se večinoma množične pesmi ter glasba za predstave, v katerih naj bi vsebina poudarila ozko zvezo med umetnikom in njegovim ustvarjanjem ter delavskim razredom.

Razlika med odnosom dveh sistemov do glasbe, ki se je najbolj dolgoročno reflektirala v glasbenem življenju, je bila v tem, da je fašizem preferiral sofisticirane žanre in forme, komorno in orkestralno glasbo. Zaradi tega se je v Puli insistiralo na ustanovitvi komornih ansamblov in orkestrov, čeprav je to vedno trajalo le občasno, ker je bilo bolj malo kompetentnih instrumentalistov in dirigentov, vaje in nastopi pa se niso honorirali, zato so še ti redkizelo hitro izgubili motivacijo. Ne glede na to, insistiralo se je na izvajanju bolj zahtevnih del svetovnega repertoarja. Po vojni pa je bil cilj ustvarjanje delavske kulture in umetnosti, zato so se izvajala dela, ki so bila po svojih skladateljsko-tehničnih sredstvih skromna in poenostavljena in so zagotavljala povezanost in razumevanje med delavskim razredom. Masovna pesem je bila v prvih letih po vojni najbolj popularna glasbena oblika, v kateri so skladatelji spremljali dogodke iz življenja države, prenovo in graditev, oživljali spomine iz vojne. Tako so se pozitivni impulzi, ki so v času med vojnoma podpirali postopno profesionalizacijo glasbenega življenja, prisilno ustavili.

Zaključek, ki izhaja po preučevanju glasbenega življenja v času obeh ideologij, je, da sone glede na restrikcije in kontrolo in ne glede na to, da so se z glasbo ukvarjali ljudje, ki so bili popolnoma neseznanjeni z gradivom, Pulčani v tem obdobju spoznali

²³ HR – DAPA. Gradski ljudski odbor Pula, 1947–1955. Prosvetni oddelek, k: 289, fragmenti.

²⁴ Pisala sta jih mestna glasbenika Antonio Martinz in Giulio Smareglia. Nekatere izmed teh skladb hranijo v pulski Univerzitetni knjižnici.

številine znane glasbenike, posebej pa operne in baletne umetnike, ki zagotovo ne bi prišli v revno provinco, ko to ne bi bila politična volja. Tenori Beniamino Gigli in Nino Piccaluga, sopranistke Toti Dal Monte in Lina Bruna Rasa, baritoni Giovanni Inghilleri in Carlo Galeffi, dirigenti Antonino Votto in Edoardo Vitale, Godalski kvartet »Lener« so le nekateri izmed svetovno znanih umetnikov, katere bi sami impresariji, brez pomoči fašističnih načelnikov, težko pripeljali v Pulo. Kljub revščini in hudi kulturni priložnosti so Pulčani v prvih letih po vojni lahko slišali in gledali na primer skladatelje in dirigente Borisa Papandopula, Jakova Gotovca, Stevana Hristića, baletne plesalce Ano Roje in Oscara Harmoša ter pevce Vilmo Nožinić, Marijano Radev, Josipa Gostića, Tomislava Neralića, Miroslava Čangalovića, Vladimira Ruždjaka, ki so svoje umetniške dosežke v tem času, ali pa kmalu potem, dokazali na največjih svetovnih opernih odrih, kot so milanska »La Scala«, newyorški »Metropolitan«, londonski »Covent Garden«, Dunajska državna opera. Torej, v kratkem obdobju so imeli priložnost spoznati najbolj znana glasbena imena v državi. To dejstvo je treba pripisati politični volji oziroma njenim zaslugam, ker bi se brez nje težko našla finančna sredstva za gostovanje opernih ansamblov.

Kulturno izobraževanje celotnega prebivalstva v Puli je brez dvoma pospešilo vključevanje številnih mladih v delo kulturno-umetniških društev; tudi zanimanje za Glasbeno šolo je zrastle v tolikšni meri, da je vplivalo na odpiranje visokošolskega glasbenega študija. Organizacije, kot sta Društvo prijateljev glasbe med vojnama ali Glasbena mladina po vojni, so na pozitiven način vplivale na percepcijo glasbe pri številnih generacijah mladih.

Pula je po neskriti zvezi s politiko v obdobju fašizma in komunizma pletla mreže skritih odnosov z drugimi oblastmi in režimi. Glasba v zadnji polovici stoletja ni bila na visokem mestu na seznamu prioritet tistih, ki so v Puli odločali o njeni usodi, ne glede na latentne vezi, ki so jo vezale na različne politične razmere in katerim je služila kot podpornica. Čeprav deklarativno slovi kot mesto glasbe in glasbenikov, si mora Pula šele izbojevati resnično, bolj vidno mesto na zemljevidu hrvaških glasbenih središč.

Bibliografija

Knjige in članki

- Dukovski, Darko. *Fašizam u Istri 1918.–1943*. Pula: C.A.S.H, 1998.
- Eisel, Stephan. *Politik und Musik*. München: Bonn Aktuell, 1990.
- Kuljić, Todor. *Fašizam, sociološko-istorijska studija*. Beograd: Nolit, 1997.
- Mack Smith, Denis. *Mussolinijevo Rimsko carstvo*. Zagreb: Globus, 1980.
- Nicolodi, Fiamma. *Musica e musicisti nel ventennio fascista*. Fiesole: Discanto, 1984.
- Duraković, Lada. *Pulski glazbeni život u razdoblju fašističke diktature (1926–1943)*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2003a.
- Duraković, Lada. »Fašizam i glazba: fašistička potporna društva kao jedinstveni fenomen pulske glazbene prošlosti«. *Časopis za suvremenu povijest* 35, št. 1: 79–96
- Duraković, Lada. »Ususret narodu: Operne sezone u Areni za vrijeme fašističke diktature (1930.–1940.)«. *Arti Musices* 33, št. 2 (2003): 159–184.

Duraković, Lada. »Ususret narodu II: Prve poslijeratne operne sezone u pulskoj Areni (1949.-1952.)«. *Arti musices* 38, št. 2 (2007): 217-231.

Finkelstein, Sidney. *Musica e socialismo: Come la musica esprime le idee*. Milano: Feltrinelli, 1954.

Kašić, Biljana. »Idejna strujanja u Hrvatskoj 1948-1952«. *Časopis za suvremenu povijest* 25, št.1 (1993): 101-125

Spehnyak, Katarina. »Prosvjetno kulturna politika u Hrvatskoj 1945-1948«. *Časopis za suvremenu povijest* 25, št.1 (1993): 73-99.

Paravić, Miljenko. *Put kojim smo prošli: Pet godina Narodnog kazališta u Puli (1949-1954)*. Pula: Sindikalna podružnica Narodnog kazališta, 1954.

Zanetti, Roberto. *La musica italiana nel novecento*. Gallarate: Bramante, 1985.

Arhivski viri

Državni Arhiv u Pazinu (DAP): Fond prefektуре za Istro u Puli, Fond gradskog ljudskega odbora Pula.

Arhiv KUD »Matko Brajša Rašan«.

Arhiv Glasbene šole »Ivana Matetića Ronjgova« Pula.

SUMMARY

The instrumentalisation of cultural life by ideology in the period from 1926 to 1952 has left significant traces in Pula's musical events. Relations between music and politics in Pula in the period between the two World Wars became very eccentric, and the external political influence on art was not concealed but, on the contrary, "proudly" emphasized. The reasons for which the political power wanted to control the functioning of musical culture were manifold. It had at its disposal all financial means - gathered by corporations and other social structures for the organization of all kinds of musical performances; it controlled workers and their leisure time; and the same time, it was fulfilling Mussolini's instructions for reconquering

the world musically as well. In the first years after the Communist Party came to power (1947-1952), its endeavours, aimed at cultural conversion, faithfully reflected the ideas of real-socialism. One of the main tasks of the people's power in the area of musical culture, was to have an educative effect, to popularise music and make it available to a wider audience, first of all to workers' cultural institutions, over which political control was established. These institutions followed the instructions of the Agitprop and various party officials. After 1952, socialist realism ceased to be the official creative orientation in arts. A significant share of the cultural sector was transferred to cultural workers and ideological control, although still present, led to less restrictions, thus producing favourable effects in the musical life of Pula.