Gregor Pompe

Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja

Gregor Pompe. *Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja*. Glasba na Slovenskem po letu 1918. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019. 275 strani. 24,90 €. ISBN: 978-961-06-0163-0.

Izid knjige, ki jo avtor označi kot »work in progress«,¹ je pomemben mejnik na poti spoznavanja osebnega raziskovalnega procesa, katerega zametke lahko postavimo v zadnja leta prejšnjega stoletja, krono pa predstavlja konec lanskega leta izdana monumentalna monografija istega avtorja,² ki obravnava isti časovni izsek kot pričujoča knjiga. Avtorjeva oznaka dela kot nedokončnega najbrž korenini v dvojem: poleg očitnega, saj gre za preizkus, kako v smiselno celoto povezati posamezne ozko usmerjene raziskave starejših datumov, je razlog mogoče iskati tudi v dejstvu, da je govoriti o glasbi tega obdobja kot o monolitni celoti težko. Za dvajseto stoletje je značilno, da ima precej obrazov, je obdobje osebnih slogov in sobivajočih usmeritev, ki se po svoji naravnosti močno razlikujejo. Gregor Pompe si je za cilj zadal zaobjeti celotno paletu ustvarjalnih hotenj, kar je zaradi hitrega menjavanja slogovnih značilnosti in vpeljevanja vedno novih kompozicijskih tehnik zahtevna naloga. Vsako »skico«, članek o izbranem aspektu dela določenega skladatelja, lahko razbiramo kot kamenček mozaika, ki naj ustvari sliko o najznačilnejših potezah bogatega, raznorodnega, pa tudi z več izrazitimi prelomi zaznamovanega glasbenega 20. stoletja na Slovenskem. Zato ne gre le za zbirko večinoma v slovenščini še neobjavljenih besedil, ampak jih je avtor želel nadgraditi s širšim pogledom na naš glasbeni prostor, z izrisom nekakšnega glasbenega zemljevida, in se ob tem jasno opredelil do številnih do tedaj odprtih vprašanj. Delo pa vendarle še ostaja na stopnji skic, saj na glasbenem zemljevidu ostaja precej belih lis.

Monografijo sestavlja 18 poglavij, ki bi jih lahko smiselno povezali v tri sklope. Prvi del je namenjen obdobju med obema svetovnima vojnama. Pompe v vseh besedilih, ki se ukvarjajo s tem obdobjem, išče sledi ambivalentnosti, kar naj bi bila temeljna poteza moderne. Skladatelji naj bi tako na eni strani uvajali nekatere nove kompozicijske prijeme, na drugi pa ostajali estetsko zavezani romantični izraznosti. V delu Antona Lajovica se kaže nihanje med prepričanjem, da mora biti umetnost v službi potreb družbe, in zagovarjanjem umetnika, ki naj sledi notranji izrazni nuji. Harmonski jezik Janka Ravnika je precej drzen, hkrati pa je skladatelj zavezan estetskimi konceptom iz 19. stoletja. Podobno velja za zelo obsežen opus Lucijana Marije Škerjanca. Zanj je značilno, da se

1 Gregor Pompe, *Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019), 5.

2 Gregor Pompe, *Zgodovina glasbe na Slovenskem IV: Glasba na Slovenskem med letoma 1918 in 2018* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete; Založba ZRC, 2019).

je lotil številnih žanrov, ki jih slovenska glasba do tedaj ni imela, a je ob tem estetsko ostajal zazrt v preteklost. Risto Savin je pomemben predvsem zaradi svojih oper, v katerih so vidni Wagnerjevi vplivi, a je bil hkrati odprt do kompozicijskih novosti, z izborom tem iz nacionalne zgodovine in vključevanjem folklorne melodike pa izkazuje željo po nacionalni operi. Emil Adamič, zelo plodovit skladatelj pretežno zborovskih del, je bil izrazito radoveden do novega, vendar celo v zadnji skladbi najdemo znamenje preteklega: variacije na ljudsko temo. Pompe opozori še na opuse, ki so le delno zaznamovani z vplivi moderne. V to skupino sodijo predvsem Matija Bravničar, Marijan Lipovšek in Slavko Osterc. Vsi trije se po mladostnih delih, ki kažejo poteze moderne, postopoma obrnejo drugam. Tak razvoj se zdi naraven, bolj nenavadni so opusi skladateljev, ki vztrajajo v moderni, ko je ta zgodovinsko že mimo, na primer Škerjanc ali pa Blaž Arnič. Zanimivo je še, da je za Slovence v tem času še vedno najpomembnejše utrjevanje nacionalne identitete, zato umanjajo veliki žanri, s katerimi so se ukvarjali evropski sodobniki. Kompozicijske, predvsem harmonske novosti najdemo v žanrih, bolj značilnih za čas pomladi narodov.

Pompe nadaljuje z dvema ključnima medvojnima skladateljskima osebnostma, Škerjancem in Ostercem, ki sta obveljala kot sinonim za polarizacijo slovenske glasbene krajine na napredno in konservativno strujo, a si v resnici nista bila tako vsaksebi, saj je Osterc pod plaščem novosti ohranjal povezave s tradicijo, Škerjanc pa je kljub previdnosti in sentimentalnosti v svoja dela vpeljeval tudi novosti. Povedno je poglavje z natančno analizo Škerjančevega (*Prvega*) *violinskega koncerta* iz leta 1927, časa študija v Parizu. V njem se skladatelj kaže v najdrznejši luči: Škerjanc je bil v svojem eksperimentalnem obdobju na robu modernizma in je imel dovolj znanja in nadarjenosti, da bi se lahko priključil prenovi iztrošenih kompozicijskih sredstev, vendar se je raje odločil za varnost tradicije in se s tem izključil iz glavnega toka svetovne zgodovine.

Še tri poglavja so posvečena medvojnemu obdobju, v prvem Pompe analitično pregleda in ovrednoti Bravničarjeve violinske skladbe, v drugem operete Radovana Gobca, v tretjem pa klavirski opus Zvonimirja Cigliča. V Bravničarjevem violinskem opusu je mogoče opazovati postopno pomikanje od ekspresionistične izraznosti proti »klasičnosti«, kar lahko razumemo kot slogovno regresijo, razvidno na vsaj dveh ravneh: iz improvizacijsko raziskujoče formalne svobode proti klasičnim oblikovnim vzorcem in od harmonsko kompleksnega jezika proti preprostejšim terčnim tvorbam z modalnimi pridihi. In spet dihotomija: Bravničar se mojstri v kompozicijski dovršenosti, a se hkrati odpoveduje ideji napredka. Dvojnost v Cigličevih klavirskih delih se kaže drugače: pri njem ne gre za slogovne premene, ampak za nasprotja znotraj nespremenljivega sloga, morda najbolje pa bi jih povzela dvojica intelekt – intuicija.

Gobec je ustvaril precej glasbeno-gledaliških del lahkotnejših zvrsti, kar je v slovenskem prostoru redkost. Nasploh je vodilo njegove ustvarjalnosti široka razumljivost in komunikativnost. Dve medvojni opereti izkazujeta precejšnjo inovativnost in poznavanje sodobnih trendov. Poglavje pa se zdi zasnovi knjige nekoliko tuje, saj Gobca tudi muzikološka stroka opredeljuje predvsem kot avtorja del, namenjenih množičnemu izvajanju amaterskih sestavov. Morda je prikaz tovrstne produkcije namenjen širitvi robov predvojne in tudi povojne slovenske glasbene krajine.

Drugi sklop poglavij obsega obdobje po drugi svetovni vojni, ki sta ga zaznamovala politični in kulturnozgodovinski kontekst. Pompe razgrinja tezo, da glasba politiki v resnici ni bila posebej zanimiva, saj ni imela ideoloških potencialov niti ni bila škodljiva. Deklarativno je bilo potrebno »služiti narodu«, pod tem praporom pa so v resnici potekali boji med različnimi osebnimi naravnostmi, predvsem med tradicijo in novim. S tem obdobjem so povezane ideje socialističnega realizma, ki pa pri nas niso zares zaživele. Opusi skladateljev iz tega obdobja izkazujejo zazrtost v preteklost s primesmi folklornega in neoklasicističnih elementov, a ne iz politično-ideoloških vzgibov. V petdesetih letih preteklega stoletja so se predvsem mladi skladatelji začeli združevati in zahtevati več prostora za naprednejše ideje, zaradi estetske regresije in politične izolacije takoj po vojni pa so začenjali svoj razvoj iz ničelne točke, kakršno so njihovi evropski kolegi doživljali že takoj po koncu vojne, ta zarez pa je pomembno zaznamovala tudi naslednje generacije.

Najvidnejši skladatelji povojnega obdobja imajo precej skupnega, še vedno gredo najdlje pri uporabi harmonskih novosti, pa tudi te uvajajo selektivno in z zamudo glede na sočasne tokove v Zahodni Evropi. Lep primer so samospevi Vilka Ukmarja, pa tudi omejena uporaba dodekafonske tehnike. V mojstrsko izdelanih skladbah Uroša Kreka se zrcalijo sočasni slogovni premiki v slovenkem prostoru, Pompe mu zato pripiše klasičnost, a le v domačem kontekstu.

Od začitane niti nekoliko odstopa poglavje o Lipovškovih uglasbitvah poezije Svetlane Makarovič, te avtor primerja z uglasbitvami podobnih besedil Pavleta Merkuja in se ob tem dotika dilem upoštevanja zunanje in notranje literarne logike nasproti glasbeni imanentnosti.

V tretjem sklopu so obravnavani še živeči skladatelji najstarejše generacije, rojene v dvajsetih in tridesetih letih preteklega stoletja, Janez Matičič, Jakob Jež, Lojze Lebič in Vinko Globokar. Čeprav sta na Matičičev opus vplivala pariško okolje in predvsem delo v elektronskem studiu GRM, zibelki konkretne glasbe, se njegovo glasbeno jedro ni zares spremenilo, saj skupna značilnost njegovega ustvarjanja ostaja zanimanje za glasbeno imanentno, nabito z dionizično energijo, ter zavezanost klavirju. Jež je iznašel zelo oseben skladateljski izraz, razpet med tradicijo in zavzetim iskanjem novega. V veliki meri črpa iz odnosov med glasbo in besednim in kaže izrazito naklonjenost človeškemu glasu. Če se besedili o Matičiču in Ježu bereta bolj kot jubilejna zapisa, je del, namenjen Lebiču, veliko bolj poglobljen in obširen, saj je Lebič ena Pompetovih osrednjih raziskovalnih tem. V vseh treh temu skladatelju posvečenih poglavjih se zdi glavna misel, da je njegova modernistično naravnana glasba prežeta z ljudskim materialom, ki nosi semantični potencial, tako sopostavljanje pa je ena temeljnih značilnosti postmodernistične glasbe. Podobno zmes pisec najde pri dveh tujih skladateljih, ki izhajata iz podobnih političnih in kulturnozgodovinskih situacij, Litvancu Broniusu Kutavičiusu in Estoncu Velju Tormisu. Poleg uporabe glasb namišljene starodavne preteklosti vse tri povezuje še ritualnost in teatralnost. Ta sredstva jim omogočajo zaobiti religiozno nesvobodo, socialni realizem, pa tudi tiho namigovati na nacionalno identiteto. V povezavi z Lebičevo skladbo *Queensland Music* se Pompe sprašuje, v kolikšni meri je skladateljeva želja po nadaljevanju modernizma utopična oziroma nostalgčna, odgovor pa je dialektičen: oboje. Globokar se za razliko od Lebiča ne ukvarja

z iskanjem vseh potencialov glasbenega materiala, ampak si zastavlja vprašanje, kaj sploh je glasba. To odkriva s prestopanjem veljavnih zamejitev in dokazuje, da je glasbo mogoče sestavljati iz neglasbenih prvin, njihov spoj pa dosega in celo presega glasbo samo, saj prinaša tudi nezgrešljiva družbeno angažirana sporočila. Zadnje poglavje je v vseh pogledih najsočasnejše, saj se ukvarja s stanjem najmlajše zvrsti, slovenske elektroakustične glasbe, in s pomočjo ankete razkriva stanje zadnjih let. Pomembna je ugotovitev, da se mlajši glasbeniki za razliko od prejšnjih generacij s to glasbo ukvarjajo, ker želijo ujeti duha časa.

Knjiga je namenjena vsem, ki jih zanima slovenska umetnostna glasba, predvsem pa razlogi za njene posebnosti. Razvoj je v Sloveniji marsikdaj potekal drugače kot drugod in nekatere ugotovitve bi se lahko brez upoštevanja kulturnozgodovinskega ozadja zdele presenetljive, pa ob poglobljeni razlagi niso. Monografija je tudi zanimivo dopolnilo knjigi istega avtorja *Zgodovina glasbe na Slovenskem IV*, saj so nekatere teme v *Skicah* obravnavane drugače, obširneje, bolj analitično, usmerjeno v ozko zastavljena vprašanja in ne kot del širše slike. Bogata zbirka analiz, podprtih z razpredelnicami in notnim gradivom, bo brez dvoma v pomoč nadaljnjim raziskavam. Analize so vedno v službi pojasnjevanja zastavljenega problema, vendar lahko radovednost poteši tudi bralec brez glasbenih predznanj. Iz seznama literature, razpršene po različnih virih, pa tudi iz besedila samega je razvidno, da je avtor prečesal vse do tedaj dostopne zapise in jih tudi kritično ovrednotil. Opravljenega je precej pionirskega dela, saj literature o novejši slovenski glasbi ni dosti, posebej analitično poglobljene ne. Kljub metodološki raznorodnosti, ki jo avtor pojasni že uvodoma, so teme obdelane sistematično, kdaj zmotijo le lektorski zdrs. Kaže tudi, da je bil zaključek knjige napisan za verzijo, ki je imela še dodatno poglavje, posvečeno Lebiču.

Pompe je ob predstavitvi svoje zadnje knjige dejal, da vsako zgodovinsko delo ob izidu samo postane predmet zgodovine in da se zato veseli naslednjega koraka drugih raziskovalcev na tej poti. *Skice* so, čeprav ne zadnji, vsekakor pomemben člen v tej verigi raziskav slovenske preteklosti in sedanjosti glasbe.

Larisa Vrhunc (larisa.vrhunc@ff.uni-lj.si)
Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani