
Ivan Klemenčič
Ljudska glasba znotraj umetne

Besedilo obravnava vrednostno in hierarhično razmerje med ljudsko in umetno glasbo, ki omogoča enosmerno vključevanje prve v drugo. V obdobju med vojnama pride v Evropi o tem do osmislitve načelnih in skrajnih stališč. Podrobnejša obravnava na zgledu slovenske glasbe kaže to razmerje od renesanse do modernizma.

The article analyzes a value and hierarchic relationship between folk and art music which enables a one-way incorporation of the first into the latter, but not vice versa. In the period between World Wars I and II there have been heated discussions about the subject. A detailed research based on the example of Slovene music reveals this relationship from the period of Renaissance to modernism.

Eno in drugo področje, ljudska in umetna glasba, sta dva vidika ene in iste, med seboj dopolnjujoče se identitete. Vsaka govori o pripadnosti narodu na svoji ravni. Umetniška raven daje možnost izbranim predstavnikom naroda – v skladu s kompozicijskimi sredstvi, ki jih v ta namen pritegnejo – izraziti vso širino in globino človekove duševnosti, vso čustveno in miselno razsežnost njegovega duha. Ljudska raven omogoča – v skladu z glasbenimi sredstvi, ki so ji na voljo – izraziti čustvovanje in mišljenje posameznika iz naroda, preprostega človeka, in s tem skupno narodno in arhetipsko v preprostejših in neposrednejših kompleksih. Pri tem lahko izraža duha svojega okolja tako prepričljivo, doseže kristalizacijo muzikalne ideje in izoblikovanje glasbene misli tako dognano, da je lahko ideal ustvarjalcev umetne glasbe. Zato nekaterim omogoča, da po tej poti dosežajo tematično dovršenost, dognanost glasbene misli, ali še predvsem z uporabo ljudskega gradiva iščejo identiteto z nacionalnim. Med obema področjema seveda zaradi njune narave ne obstaja le skupno dopolnjujoče se, marveč, kot je bilo ugotovljeno, predvsem različno. Posledica tega vrednostnega dejstva je nezmožnost vključevanja umetne glasbe v ljudsko, medtem ko je obratno mogoče. Njuno hierarhično razmerje glede na obseg, vsebino in kompozicijska sredstva je v slovenski glasbeni misli skladatelj Marij Kogoj označil

kot razmerje »predstopnje« in polne umetniške izpopolnitve. Če bi bila namreč ljudska pesem »res višek,« bi »postalo delo umetne glasbe čisto brezsmiselno ...« Zato je menil, da je razvita umetna glasba od ljudske »bogatejša in pomembnejša,« kakor ima »kultiviranje ljudsko-narodne pesmi pomen za zdravo glasbeno kulturo, ker ne nasprotuje tendencam umetnosti sploh, ampak jo zagovarja.«¹

V tako postavljenih vrednotah, ko prihaja v poštev le druga navedena možnost, se pravi obravnava ljudske glasbe znotraj umetne, poznamo dva temeljna načina združevanja: bodisi kot umetniško priredbo ali kot obdelavo v umetniških delih. Že prva možnost problematizira različna razmerja, ki jih nenehno pogojuje razvojni vidik, tj. potreba, da vsako obdobje zavzame svoje razmerje do preteklosti in tudi do ljudske ustvarjalnosti. Še različnejša in tudi povsem divergentna so mnenja glede uporabe ljudskega elementa kot gradiva v umetni glasbi, ki so se nazorsko izčistila v obdobju med obema vojnama. To nasprotje, ki si ga želimo najprej ogledati, sta značilno posebljala dva glasbena ustvarjalca, Arnold Schönberg in Bela Bartók. Prvi, sicer občudovalec ljudske glasbe, še izrecno z Balkana, in hkrati skladatelj izpovedne glasbe, drugo možnost, tj. združevanje umetnega in ljudskega, ironično označuje kot skladanje folklornih simfonij. Zanj sta narava ljudske in umetne glasbe nezdržljivi kot voda in olje.² Zato pravi: »Nasprotje med zahtevami večjih oblik in preproste zgradbe ljudskih napevov ni bila nikoli rešena in ne more biti nikoli rešena. Preprosta ideja ne more služiti jeziku globine ali ne more nikoli postati popularna.«³ To izključevanje globine izraza ali popularnosti se potrjuje z isto hierarhijo na kompozicijskotehnični ravni, zato prihaja do tiste začetne napake, ko so bile »ideje ljudske umetnosti ... obdelane s tehniko, ki je bila ustvarjena za ideje višje razvitega načina.«⁴ Zadnji in bistveni Schönbergov argument je bil, da resnični skladatelj sklada le, da pove, kar še ni bilo povedano, in kar misli, da mora biti povedano.⁵

Kakor je bilo to gledanje načelno in dosledno, konsistentno in točno, ga je kompozicijska praksa nemajhnega dela skladateljev ovrгла, seveda z vsemi odtod izhajajočimi posledicami. Bartókovo razmerje sistematičnega zbiralca folklornega gradiva in njegove uporabe v dosledni obliki ali nemara še bolj v duhu ljudske glasbe govori o skrajno razviti drugi možnosti. Ta daje delu njegovega opusa, še zlasti simfoničnega, poseben značaj, s katerim se večkrat poudarja ali eksponira folklorno gradivo kot posebna vrednota. Vključitev ljudskega elementa v umetnega je lahko dognana, prepričljiva, muzikalno polnokrvna. Njena posledica pri Bartóku je predvsem objektivna glasba, ne torej glasba, ki je nastala »iz nič« kot najbolj intimni in zato najdragocenejši izraz skladateljeve notranjosti. Uporabljeno folklorno gradivo narekuje naravo izraza, določuje predvsem upodabljanje zunanjega, objektivnega sveta, ki zato naravno pogreša njegovo globino in je tembolj skladen z duhom in kontekstom časa, z objektivnostjo neoklasicistične smeri oziroma nove stvarnosti zlasti tridesetih let. Temu načinu blizu je bil tudi Igor Stravinski, vendar je že desetletje ali dve prej, v svojem ruskem obdobju, začel z impresionizmom *Žar ptice*, razvil tip uporabe

¹ Marij Kogoj, *O narodni pesmi*, Dom in svet 34/1921, str. 127, 174, povzeto po *Umetnik in družba*, ur. Primož Kuret, Ljubljana 1988, str. 321.

² Arnold Schönberg, *Folkloristic symphonies (1947)*, v: Arnold Schönberg, *Style and idea*, London 1975, str. 163.

³ Ib.

⁴ Arnold Schönberg, *Folk-music and art music (c. 1926)*, v: Arnold Schönberg, *Style and idea*, London 1975, str. 168.

⁵ Arnold Schönberg, *Folkloristic symphonies*, str. 165.

ljudske glasbe s poudarkom na umetni glasbi. Čeprav je za svoje skladateljske potrebe cenil izraznost ljudske pesmi, zbiral folklorno gradivo po Rusiji in ga posvetil nekaterim skladbam, ga je večidel podredil umetni glasbi, kot gradivo neizstopajoče vključil vanjo.

Po tem temeljnem antagonizmu moderne dobe se je možnost podobne uporabe ljudskega glasbenega gradiva potrjevala celo v izraziti izpovednosti in duhovnosti ekspresionizma, denimo kot tonalni element znotraj atonalnega, pa tudi v skrajnem subjektivizmu in abstrakciji modernizma, v praksah torej, ko je njegova identifikacija že težja ali ni več mogoča. V ekspresionistični estetiki je lahko takšna raba segla v dve skrajnosti: kot možnost redukcije na folklorno, značilno za vzhodno ali jugovzhodno Evropo, se pravi z močnim poudarkom na metričnem in ritmičnem elementu,⁶ ali nasprotno kot neizstopajoča pritegnitev folklornega. Iz zadnje možnosti sledi, da je mogoče vključiti tudi neizstopajočo »nepopularno«⁷ ljudsko tematiko na funkcionalen način v atonalni ekspresionistični kontekst, v njegovo poglobljeno izraznost, in sicer kot dodatek v posamičnem poddelu ali nekaj poddelih skladbe, ker pač ni služila za gradivo pri oblikovanju celotne skladbe ali stavka, kar nam kaže med drugimi slovenski primer skladatelja Uroša Kreka.⁷

Razume se seveda, da je bilo ljudsko gradivo tako ali drugače blizu še zlasti romantičnemu skladatelju in še ponekod posebno dobrodošlo v času nacionalne prebuje od srede 19. stoletja dalje. Toda za takratne evropsko priznane ustvarjalce lahko le redko govorimo o njegovi neposredni uporabi. Felix Mendelssohn denimo v *Škotski simfoniji* (1842) ne uporablja škotske ljudske motivike, upodablja predvsem občutja svojih vtisov iz te dežele in le v temi zadnjega stavka doseže podobnost s škotsko ljudsko tematiko. Romantičnim skladateljem je bil očitno že takrat bližje ljudski duh kot opiranje na citate, z njimi pa še posebej ustvarjanje nacionalnega izraza. Ta lahko označuje tako nacionalno povsem značilnega in hkrati povsem »nefolklornega«⁸ Wagnerja kot, denimo, na posebne načine Smetano, Dvořáka, Chopina, Čajkovskega, Liszta ali tudi Sibeliusa. Če so se namreč sem in tja opirali na ljudsko tematiko ali komponirali v njenem duhu, niso zato, da bi jo predstavili kot tako. Folklorni elementi so bili zlasti takšno ali drugačno gradivo, poglavitno je bilo romantično občutje v nacionalnem duhu. Nacionalna identiteta je torej presegala zgolj rabo ljudske tematike, z njo se ni identificirala, čeprav ji je bila lahko blizu. Poudarek v nacionalnih smereh je bil tako vendarle na umetnem in ne na ljudskem, če izvzamemo nekatera evropska področja. V tem zadnjem smislu značilen je primer široke uporabe španske folklore z Albénizom, Granadosom, de Falla ali nemara Turino, ki je vodil v tisto skrajnost, ki je omogočala prepričljivo upodabljanje španskega temperamenta in kolorita, a hkrati prav tako romantično ali impresionistično izražanje zunanosti, v končni posledici kompozicijsko dovršene, a notranje izpraznjene glasbe.

V evropski umetni glasbi gre torej po Schönbergovem in Bartókovem pojmovanju za dva temeljna odnosa do ljudskega, ki poznata vrsto vmesnih rešitev in katerih implikacija je lahko tudi in še predvsem razumevanje, po katerem je mogoče z izrabo ljudskega elementa ustvarjati nacionalni izraz. Tako različno postavljene vrednote razodevajo zlasti različno stanje in razvitost umetne glasbe. Ta je začela posebno pri

⁶ Will Hofmann, *Stilbestimmung des musikalischen Expressionismus* v geslu *Expressionismus*, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, III, Kassel und Basel 1954, 1666. V tem pogledu značilno in izjemno delo za Stravinsksega so *Les noces* in iz Bartókovega predhodnega ekspresionističnega obdobja klavirska sonata.

⁷ Prim. skladbo *Inventiones ferales* (več v opombi 42).

romanskih in germanskih narodnih po obdobju romantike izgubljeni stik z ljudsko glasbo in največkrat ni več črpala iz nje.⁸ Drugo skrajnost predstavljajo narodi, katerih glasbene kulture so se po morebitni gojitvi srednjeveške glasbe začele oblikovati šele v drugi polovici 19. stoletja z nacionalno prebujo, pa tudi pozneje, v 20. stoletju in še po končani 2. svetovni vojni. Dovolj zgledov bi našli na sosednjem Balkanu, v srbski, makedonski ali albanski glasbi, v civilizacijskih okoljih pravoslavja in islama. Zato se je njihov novo nastajajoči nacionalni izraz v umetni glasbi identificiral s takšnim ali drugačnim navajanjem ljudske tematike in s tem s poudarjanjem zunanosti, ne pa zgolj na podlagi tradicije z razvijanjem abstraktnega in težko razberljivega izraza v nacionalnem duhu, kot se je najbolj nedvoumno oblikoval v jeziku naroda. Bliže folklornemu tipu je bila v polpreteklem obdobju celo hrvaška glasba, čeprav z bogato novoveško glasbeno preteklostjo, izhajajočo iz srednjeevropske katoliške tradicije. Nekje vmes med tema skrajnostma je umeščena slovenska glasba, ki zavestnega izoblikovanja nacionalnega izraza ne takrat ne pozneje ni istovetila s folkloro. Njena identiteta je prejkoslej srednjeevropska in širše evropska. Oblikovala se je znotraj katoliškega vrednostnega sistema tako skozi srednji vek kot skozi vsa poznejša obdobja renesanse, baroka, klasicizma, romantike, impresionizma in kompozicijskih smeri 20. stoletja, se pravi ekspresionizma in nove stvarnosti ter po drugi vojni mimo neoklasicističnih in ekspresionističnih prizadevanj do poudarjenega modernizma in še postmodernističnih izpeljank. Čeprav je bila – kot še kje v Evropi – še sprva v 20. stoletju pomanjkljivo poznana zlasti ustvarjalna stran – gre za obdobje med Gallusom in 18. stoletjem, a ob razviti reproduktivni tradiciji, se je ohranjal evropski duh. Zato v načelu ni bilo potrebe po zunanjih pripomočkih, kot je navajanje ljudske tematike, da bi se zagotovil nacionalni izraz. Res so bile slovenske razmere posebne in izpričujejo tisti evropski razvojni model, ko je obdobje narodne prebuje po marčni revoluciji terjalo delo na novo in sprva utilitarno pritegnitev besede in glasbe za udejanjenje nacionalne ideje in ko sprva tudi ni bilo tako pomembnih ustvarjalcev, ki bi te razmere prerasli. Vsekakor se na prehodu v šestdeseta leta 19. stoletja uveljavijo umetnostne vrednote, začnši z zgodnjeromantično usmerjenostjo in pozneje z novimi slogovnimi podvrstami – kar je sicer znano v romantični poustvarjalni praksi na Slovenskem že od dvajsetih let, zato se slovenski razvoj nekako z začetkom 20. stoletja lahko slogovno in po vrednosti ujame s temeljnim evropskim tokom. Odtod začasno razlike denimo s češko ali poljsko glasbo, katerih razvoj je po narodni prebui vseskozi potekal na isti visoki umetniški ravni.

Razume se, da je bila slovenska ljudska glasba prav v romantičnem obdobju posebna vrednota, zlasti še sprva vir istovetenja z narodovimi koreninami, opora in orientacija novo prebujajoče se narodove zavesti, kakor je v drugačnih razmerah ostala vrednota še pozneje. Zato ne presenečajo ob siceršnjem izvirnem ustvarjanju vsaj do neke meje tudi oblike uporabe gradiva ljudske pesmi kot enega izmed sredstev približevanja nacionalnemu izrazu. O tem so obstajala različna načelna stališča, ki so se polemično izoblikovala v dvajsetih letih 20. stoletja ter dobila epilog v naslednjem desetletju. Skladatelj Anton Lajovic, zastopnik nacionalne smeri, je v duhu protigermanske ideologije, izhajajoče iz nacionalnih zaostrovanj v desetletjih pred razpadom avstro-ogrske monarhije, začel nasproti nemški favorizirati slovensko glasbo, zavzemal pa se je tudi za naslon na ljudsko glasbo po ruskem, srbskem ali hrvaškem vzoru. Nemara paradokсно je, da se sam po tem priporočilu ni ravnal,

⁸ Prim. tudi Marijan Lipovšek, *Poti slovenske glasbe*, Ljubljanski zvon 55/1935, str. 278.

pisal je razvidno v evropskem duhu, zato mu je lahko oponent Marij Kogoj utemeljeno navajal vpliv nemške romantike na njegovo ustvarjanje.⁹ Drugo skrajno smer je zastopal umetnostni zgodovinar in muzikolog Stanko Vurnik. Lajovčevi trditvi, da je »vrednostni moment v kulturnih proizvodih posameznega naroda ... podan ravno v njihovi narodnosti posebnosti, torej v čemer se ta narod razlikuje od vseh drugih narodov in ne v tem, v čemer si je on z drugimi narodi enak,«¹⁰ je postavil nasproti kot vrednoto občečloveškost in s tem internacionalizem. Trdil je, da vsak narod prispeva k mednarodni umetnosti le, kar je skupnega in najboljšega, kar pomeni, da pri poslušanju Beethovna abstrahiramo njegovo nemštvo in iščemo splošnoumetnostno sporočilo.¹¹ Pri tem za oba polemika ni bilo odločilno, da njune projekcije ni mogoče uresničiti z zavestnim hotenjem, se pravi z voljo, na silo. Marij Kogoj je v svoji nacionalni usmerjenosti najprej demokratično dopuščal obe možnosti: »Ali naj bo narodna pesem izhodišče za našo muziko ali le človek sam, to mora vsak ustvarjalec zase določiti sam.«¹² Tako je prišel kot skladatelj duhovnega izraza in ekspresionistični ustvarjalec, a tudi neposredno po naravi stvari same, do poglobitvega stališča: »Treba bi bilo, da težijo komponisti za izrazom in se ne zadovoljijo s tem, da glasba zadovolji njih ušesa. Treba je priti do golega izraza, se pravi, priti do svoje osebnosti, in če to napravijo vsi – in to je edina naloga – čemu vsa skrb, da se ustvari nacionalno karakteristična muzika?«¹³ Odtod je tudi danes nesporno, da če je skladatelj zrasel s svojim narodom in če se je polno izrazil, ni mogel, da ne bi izrazil nacionalnega duha svojega naroda. Ali je pri tem uporabil ljudsko pesem, ni več bistveno, odločilen je postal izraz, njegova izpovedna iskrenost. In če je bil kot človek velik in prepričljiv, ni mogel, da ne bi izrazil svoje občečloveškosti, se pravi še internacionalne sestavine. Po Vurnikovem sicer izključujočem stališču ni sporno, da mora glasba v vsakem narodnem okolju dobiti potrditev svoje utemeljenosti in vrednosti, najboljše izmed tako ustvarjenega pa preseže nacionalni okvir in postane mednarodno zanimivo tako kot nacionalna in tudi občečloveška vrednota. Izjema more biti ta pot tudi obratna – prav tako v slovenski glasbi ne znana – ko mednarodno priznanje spodbudi nacionalno priznanje, četudi gre za iste vrednote. Seveda so prav tako sami zgodovinski poudarki na nacionalnem ali občečloveškem različni in so bili glede nacionalnega izraza vsekakor večji v obdobju romantičnega ustvarjanja.

Razlika med učinki nacionalnega, ki se manifestira navzven z notranjim izrazom, in med nacionalnim, ki z zunanjimi pripomočki poskuša bolj ali manj težiti v poglobitev, je tudi ta, da je nacionalni izraz teže ugotavljati in utemeljevati, zlasti s premalo kritične razdalje znotraj svojega naroda, medtem ko je folklorno gradivo veliko bolj evidentno, najsi ga že spremlja nacionalni izraz ali ne. Vsekakor pa je očitno na prvi stopnji, v tisti omenjeni možnosti, ko se ljudska glasba vključuje v umetno s pomočjo vsakršnih

⁹ Jutro 5/1924, 98 (24. 4.). Prim. tudi Ivan Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, Ljubljana 1988, 60 s. Lajovic, sicer dunajski študent Roberta Fuchsa, je svoje nazore utemeljeval v članku »Narodna-umetnost in -umetna-umetnost, Jutro 5/1924, 45 (21. 2.), to tematiko pa je obravnaval še naslednji dve leti.

¹⁰ Anton Lajovic, *O nacionalnosti v umetnosti*, Narodni dnevnik 1/1924, 124. Prim. tudi Ivan Klemenčič, op. cit., 61s.

¹¹ Prim. Stanko Vurnik, *Umetnost in družba ter umetnostna politika*, Ljubljanski zvon 46/1926, št. 4, in nadaljevanje polemike z Lajovcem še isto leto v istem glasilu.

¹² Polemični odgovor Lajovcu je Kogoj oblikoval v članku z značilnim naslovom *Vzajemnost evropskih kultur*, Jutro 5/1924, 98 (24. 4.).

¹³ Marij Kogoj, *Božidar Širola: Popevke*, Dom in svet 35/1922, str. 477.

harmonizacij in priredb. Gre za tisto najbolj neposredno obliko stika ljudske glasbe z umetno po umetniških kompozicijskih načelih, od katerega v prvi vrsti pričakujemo ohranitev izvirnosti ljudskega snovanja. Ta je možna ali z bolj ali manj vernim dodajanjem harmonskega elementa ali širše s priredbo in obdelavo ali umetnejšo predelavo, ki naj poudari elementarnost, pristnost pobud, se kar najbolj približa muzikalnemu jedru, obudi ljudskega duha. V slovenskem primeru kot eni različice evropskega modela gre za ljudske predloge za obdelave na podlagi izbora iz razmeroma obsežnega zbranega gradiva od srednjega veka do obdobja po drugi svetovni vojni, ko je bila ljudska glasba še živa.¹⁴ Dotlej največjo pozornost je naravno vzbudila po narodni prebui pri romantičnih ustvarjalcih. S harmonizacijami in priredbami za zborovske zasedbe so ti želeli čim bolj verno obnoviti njenega duha, sprva v kompozicijsko preprostejši in nato v vedno bolj umetni obliki. To je izzvalo tudi prvo kritiko razmerja harmonizatorjev do ljudskega ustvarjanja, ki jo je Marij Kogoj strnil takole: »O harmonizaciji narodnih napevov se misli, da je dovolj, če je le kolikor mogoče primitivna. Ali v resnici je naloga harmonizatorja podati umetniški vtis napeva, to je: dati s harmonizacijo napevu priliko, da se pokažejo na površju vse one točke, ki so zanj značilne.«¹⁵ Obenem je doba romantike začela enačiti harmonizacije ljudske glasbe z njeno notranjo harmoničnostjo in idealizirano lepoto. Zato je bilo nelahko stališče skladateljev in harmonizatorjev 20. stoletja, ki takšne priredbe ljudske glasbe živo gojijo vse v naš čas, da zavržejo romantično privzeto in se vrnejo k izvirnemu ljudskemu. Šlo je torej tudi za potrebo, da vsako obdobje zavzame svoj odnos do ljudske ustvarjalnosti in v njej poudarja tisto, kar mu je najbližje, najpomembnejše. Tako je posebej lahko prišlo v ospredje bolj realistično upodabljanje, nadalje bolj čutno ali poduhovljeno oblikovanje izraza vse do modernizma z bolj nevezano in disharmonično podano ljudsko izraznostjo. Vrsti harmonizatorjev in skladateljev romantične tradicije, denimo Mateju Hubadu, Zorku Prelovcu, Vasiliju Mirku, Zdravku Švikašiču ali Oskarju Devu, ki je harmoniziral blizu štiristo napevov in jih je po Kogoju dotlej »še najbolje prirejal,«¹⁶ se je pridružilo še več novih od Kogojja in Emila Adamiča do izvirno naprednega Danila Švare ali Uroša Kreka, zbiralca in skladatelja Pavleta Merkušja, Jakoba Ježa, Lojzeta Lebiča ali Alojza Srebotnjaka pa mlajšega Alda Kumra. Ljudski pesmi so se približali v skladu s svojim občutjem duha časa, v želji po celosti obdelave, ki vendarle lahko zgolj teži k popolnosti tistega, kar predstavlja nadčasovni ideal.

Le skladatelji so bili seveda kos zahtevnejši obdelavi ljudskega gradiva v umetnejših priredbah, bodisi v zasedbah za glas in klavir, za sam klavir, še manj upoštevane komorne in orkestralne sestave in tembolj v umetniško avtonomnejših in bolj predelanih variacijskih ali rapsodičnih oblikah¹⁷ in seveda s povsem svobodnim vključevanjem ljudske motivike v tradicionalne ali nove glasbene oblike. Odtod, od vsakršnih navedb ljudskega gradiva, so se širile možnosti izražanja z izvirno komponiranim gradivom v ljudskem duhu ali še zahtevneje, s slovenskim občutjem.¹⁸ V tem smislu se

¹⁴ V Glasbenonarodopisnem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU v Ljubljani hranijo v zapisih in posnetkih okoli 55.000 enot pesemskega in drugega gradiva, ki se je začelo evidentirati od 16. stoletja začenši v pesmaricah slovenskih protestantov in se je s sistematičnim zbiranjem nadaljevalo od začetka 19. stoletja. Prim. tudi Zmaga Kumer, *Pesem slovenske dežele*, Maribor 1975.

¹⁵ Kot opomba 1, str. 320.

¹⁶ Kot opomba 1, str. 319.

¹⁷ Prim. ustrezne kataloge v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

¹⁸ Prim. tudi Andrej Rijavec, *K uprašnju slovenskosti slovenske instrumentalne glasbe*, Muzikološki zbornik 15/1979.

neobhodno – zaradi celovitosti vpogleda – vprašanje uporabe folklornega gradiva širi na vprašanje nacionalnega izraza kot takega, ne glede na to, da ni namen, da bi ga v tem okviru podrobneje utemeljili in sistematično obravnavali. Toda prizadevanja in značilnosti v eni ali drugi ali v obeh smereh najdemo v vseh obdobjih slovenske glasbe, začenši z novim vekom, zato jim kaže posvetiti pozornost brez omejitev in vsaj opozarjati na celovitost problematike.

V predromantičnih obdobjih so bila kajpada izhodišča in pobude že za obravnavo folklornega gradiva precej drugačne, ko so se očitno sem in tja zgoščale tudi v njegovo rabo. Kakšen je bil denimo motiv poznorenesančnega ustvarjanja Jacobusa Gallusa – po sedanjih vednosti le z izjemno navedbo ljudskega gradiva? Je šlo zgolj za spomin in bližino rojstnega kraja ali nemara za nekakšno osebno »signaturo« ali celo za posredno potrjevanje pripadnosti, kot jo neposredno izpričuje z vzdevkom Carniolus ali Carniolanus, ali zgolj za kompozicijsko parodno načelo in s tem tehniko, s katero je med pogosto rabljenimi tujerodnimi napevi uporabil še prepoznavnega domačega iz svojega otroštva? Morda gre najmanj za to zadnjo možnost, ko govorimo o skladateljevi uporabi ljudskega napeva *Sem šel čez gmajnico* v motetu *Praeparate corda vestra*, ki ga je uvrstil v tretjo knjigo *Opus musicum* (1587).¹⁹ In baročno obdobje? Identifikacijsko širše izhodišče najdemo denimo pri srednjebaročnem skladatelju Janezu Krstniku Dolarju, ki je v svojem delu *Missa sopra la bergamasca* (nastala na Dunaju do 1669) uporabil popularni italijanski ples bergamasco, se pravi ples iz okolice istoimenskega severnoitalijanskega mesta, kjer je nastal iz plesne pesmi. Pri izboru gre seveda za sprejemanje takratnega kompozicijskega vzorca, ki označuje to mašo še širše z uporabo plesnih motivov, v kateri ima tematika bergamasce poudarjeno mesto.²⁰ Slovenska narava napeva se spet potrjuje v obdobju klasicizma pri Francu Polliniju, rojenem ljubljancu, tembolj, ker je uporabil melodijo znane ljudske pesmi *Na planincih* v svoji *Anakreontovi odi* za glas, 2 violini, violo in bas že pozno – leta 1817, se pravi že po dolgoletni ustalitvi v Milanu.²¹

Takšne značilne drobce bi še bolj in laže našli v romantičnem obdobju, ko gre že za novo in prevladujoče temeljno »domorodno občutje, ki se kaže v izbiri besedil in v duhu skladb.«²² Med vrsto tako usmerjenih skladateljev druge polovice 19. stoletja po Kogojevem mnenju kot zborovski ustvarjalci sodijo »Lebani, Kocjančič, Hajdrih, Vavken, Sachs, Volarič, Pirnat, Fran S. Vilhar, Nedved, Vogrič, Korun, Juvanec, Hudovernik, Ipavci, Gerbič, Jenko, Sattner itd.«²³ Že v tem zgodnjem času govorimo torej najprej in predvsem o občutju in duhu in šele potem o neposredni uporabi folklornega gradiva. Vodilna romantična trojica Benjamin Ipavec, Fran Gerbič in Anton Foerster izpričuje na splošno v svojem delu rodoljubni in zlasti prva dva tudi slovenski značaj.²⁴ Nemara laže

¹⁹ Kot posledica zavestnega izbora zato ni presenetljiva melodično in ritmično povsem enaka navedba celotnega napeva, še danes živega na Slovenskem, v začetni štiriktaktni frazi moteta. Imitacijski obdelavi tega štiriktaktnja sledi v srednjem delu še dosledna obrnitev dvotaktja ljudske pesmi, motet pa sklepa navedba prve glasbene misli. – Prim. Ludvik Zepič, *Sledovi slovenske narodne pesmi v Gallusovih skladbah*, Cerkveni glasbenik 61/1938, str. 145–147, ki pravi za obravnavano skladbo, da je »zložena v duhu slovenske narodne pesmi«.

²⁰ Skladatelj jo navede v začetni uvodni instrumentalni Sonati, v kateri nastopi v obeh klarinih in v takoj sledečem Kyriju polifonsko na začetku vsakega od štirih solističnih glasov, medtem ko jo pozneje preoblikuje ob novem gradivu.

²¹ Ivan Klemenčič, *Pesemsko ustvarjanje Franca Pollinija*, Muzikološke razprave, Ljubljana 1993, 83 s.

²² Marij Kogoj, *Posvetna zborovska produkcija pri Slovencih*, Ljubljanski zvon 49/1929, str. 641.

²³ Ib.

²⁴ Tega bi lahko iskali pri prvem vse od njegovih samospenov do instrumentalne *Serenade*, pri drugem še posebno v zborih in samospelih, kot so *Rožmarin*, *Pastirček*, *Pojdem na prejo*.

in določene pa je na Slovenskem naturalizirani Čeh Foerster segel po pomoč v ljudsko glasbeno ustvarjanje. Tako nista nastali le koncertna parafraza *Po jezeru bliz' Triglava* (1870–74) po ponarodelem napevu Miroslava Vilharja in prav tako za klavir variacije *Zagorska* po znani ljudski žalostinki *Zagorski zvonovi*. To Foersterjevo zavestno prizadevanje se še bolj neposredno potrjuje v tretjem dejanju opere *Gorenjski slavček* (1872), ki velja za slovensko nacionalno opero, kjer je skladatelj uporabil nekaj za zbor prirejenih slovenskih ljudskih pesmi.

Odtod nastala moderna slovenska glasba obdobja *Novih akordov* (1901–14) nacionalnega občutja v različicah pozne in nove romantike, pa impresionizma in zgodnjega ekspresionizma ni zavrgla in ga je po svoje negovala ali upoštevala, četudi še manj z uporabo navajanja ljudske pesmi. V svojih zborih ji je bil razmeroma še največkrat blizu Emil Adamič,²⁵ vendar ljudski ton sem in tja izpričuje prav tako vodilni skladatelj *Novih akordov* Anton Lajovic.²⁶ Risto Savin je slovensko in južnoslovansko folkloro uprabljajal predvsem za upodobitev lokalnega kolorita v svojih operah,²⁷ pa tudi pri Josipu Pavčiču in Janku Ravniku²⁸ se ljudski duh podobno družil že s precej bolj razvitim artizmom. Delovanje teh skladateljev seže tudi v obdobje med obema vojnama, ko se jim v vsakršnih postromantičnih usmeritvah pridružijo predstavniki mlajše generacije in dveh zgodovinskih avantgard in ko lahko še bolj govorimo o izražanju slovenskega občutja,²⁹ razmeroma malo pa o opiranju na ljudsko gradivo. Vendar bi tega zadnjega našli celo v svetovljanski glasbi impresionista Lucijana Marije Škerjanca³⁰ ali kot dopolnilo ekspresionističnemu izrazu Schrekerjevega in Schönbergovega učenca Marija Kogoja, zlasti v njegovi nedokončani komični operi po Shakespearu *Kar hočete*, kjer je za lokaliziranje dogajanja na slovenskih in hrvaških tleh nekdanje »Ilirije« uporabil folklorno gradivo.³¹ Zato lahko pri obeh skladateljih v prvi vrsti govorimo o

²⁵ Ljudsko gradivo je ponekod uporabil tudi neposredno, denimo za tematično predlogo *Scherzu* za veliki orkester (1922) napev iz potrkanelega plesa. V vojnem ujetništvu je neslovensko ljudsko glasbo vključil v orkestralni skladbi *Tri turkestske ljubavne pesmi*, 1917, in v *Tatarsko sultu*, ki jo je 1918 napisal po naročilu prosvetnega komisarja sovjetske državne uprave.

²⁶ Že v mladostni *Sanjarji* za klavir (1900) uveljavi ob sklepni gradaciji prvega dela te romantične skladbe občutje, ki ga lahko označimo za slovensko. Orkestralni *Caprice* (1922) z impresionističnimi potezami je utemeljil na petdelnem ritmu, značilnem za slovensko ljudsko glasbo, prav tako nekaj zborov (*Kroparji*, *Pastirčki*, *Medved z medom*). Tembolj je v melodiki zborov zaznati ljudski duh, izrazito denimo v *Zelenem Juriju*, nadalje v treh koledniških skladbah (k temu prim. tudi uvod L. M. Škerjanca k izdaji Lajovčevih *Zborov*, Ljubljana (SAZU) 1963, 6) pa v *Kiši* že v njeni začetni frazi do značilnega sklepa, nadalje v *Plesu Kralja Matjaža (St. 1)* ali med samospevi najbolj in spet brez citatov v ritmičnem in melodičnem izrazu *Cveti, cveti rožica* z ljubezensko vsebino. Lajovčevo pozitivno razmerje do ljudskega ustvarjanja se potrjuje v izdaji zbirke *Večni vir* (trije zvezki, 1944 in 1945), v katero je uvrstil več kot sto, kot poudarja, »ritmično značilnih slovenskih narodnih pesmi«, tj. 70 harmonizacij in k njim še 36 variant v drugačnih zasedbah.

²⁷ Tako je v *Matiji Gubcu* (1923) posegel po ljudski motiviki iz hrvaškega Zagorja in že v *Lepi Vidi* (1907) segel po takšni motiviki na južnoslovansko področje. Prim. Dragotin Cvetko, *Risto Savin, osebnost in delo*, Ljubljana 1949.

²⁸ Poleg slovenskega občutja zadnjih dveh skladateljev je Ravnik izkazal svoje afinitete do ljudskega ustvarjanja v zbirki samospenov *Slovenske narodne* (1948–51).

²⁹ Gl. še opombo 18.

³⁰ Zato je pri njem ljudska motivika resnično izjemna, tako že pozneje v sklepnem stavku *Koncerta za klavir in orkester* (za levo roko, 1963), kjer je postavil začetni dvanajsttonski tematiki in refleksom svojega predvojnega kratkotrajnega ekspresionizma ob stran rapsodično stavčno zasnovu z uporabo istrske ljudske glasbe.

³¹ Nekaj sicer izrazilih, a kratkih drobcev obdelave takšne melodike zasledimo že v operi *Črne maske* (1924–27), ki je s svojo tematiko kot Kogojeva dela nasploh introvertirana, drugače usmerjena in kjer predstavlja poskus s komično opero krajše obdobje sprostivne. - Prim. Borut Loparnik, *Dramaturška in kompozicijska zasnovata Kogojeve opere -Kar hočete-*, Muzikološki zbornik 2/1966, in Ivan Klemenčič, *Marij Kogoj - Črne maske*, diplomatska naloga, Ljubljana 1962.

individualno utemeljenem slovenskem izrazu, podobno kot pri Slavku Ostercu, ki ga mu po njegovi neoklasicistični in začetni ekspresionistični modernistični usmerjenosti kot prva prizna tujina. Tako lahko s ponosom zapiše po praški izvedbi *Koncerta za klavir in pihala*: «Češke kritike ugotavljajo pri moji skladbi izredno vitalnost, tehnično in kvalitativno evropsko višino, maksimalne razvojne možnosti in pri tem nacionalno noto.»³² Še posebno dobro se je zavedal, da nacionalnega izraza ni mogoče enačiti z uporabo ljudske tematike in na primeru Lajovčevih zborov pokazal, zakaj so »pristno slovenski»: «Ta pristna slovenska nota ... je posledica tega, ker komponist ni padel v folkloro, ampak je črpal glasbene domisleke iz sebe, iz svoje notranjosti in ker je Slovenec, ni mogoče, da bi komponiral v kakem drugem tonu kakor v pristno slovenskem.»³³ Prav v tem obdobju med vojnama, se pravi z večjo kritično razdaljo po romantiki, je prišlo tudi do sklepnega razčiščevanja tega vprašanja. Osterc je v polemiki s hrvaškim skladateljem Antunom Dobroničem zavrnil agresivno folklorno ideologijo in očitke, po katerih Kogoj, Osterc in Škerjanc sprejemajo določene moderne parole, »pri čemer nimajo stika z glasbenim slovenstvom, medtem ko se Lajovic in Adamič manj ozirata na te parole in pri tem v nekaterih delih kažeta prizadevanje za vsaj zunanje glasbeno slovenstvo.»³⁴ Neposredno je zavrnil odtod izhajajoči očitek o moderni eklektičnosti, trdeč, da je eklektik tisti, »ki se naslanja na tuje vzore, se pravi, da bi bil to predvsem 'folklorist'».³⁵ Zase je lahko le ironično priznal, da je eklektik zato, ker ne piše repriz in sekvenc, ker je to poznal že gregorijanski koral, in četrtosko glasbo, ker so jo poznali že antični narodi. Iz kroga Osterčevih privržencev, tj. »iz našega tabora«, se je oglasil še Danilo Švara »kot absolvent Seklesove šole«. V značilno naslovljenem prispevku *Zakaj ne pišemo folklorne* se je med tremi možnostmi, se pravi poleg uporabe ljudske glasbene tematike ali pisanja v duhu ljudske melodike v kompozicijski praksi, odločil za najnovejše stališče, se pravi za takšno uporabo folklorne tematike, po kateri je skladba sodobna, a ni folklorna.³⁶ Tako je navedel načelo, ki je postajalo tudi v novejši praksi vedno bolj aktualno. Osterc sam pa se je še kot posebna izjema v slovenski glasbi omejil predvsem na uporabo ljudskih besedil, zlasti iz Bele krajine, ki so v več kot desetih opusih, večidel pesemskih ciklusih, očitno najbolj spodbujale njegovo glasbeno domišljijo in še posebno humornost.³⁷

Predmodernistično obdobje po drugi svetovni vojni, pa tudi modernizem z avantgardo, začenši s šestdesetimi leti, so na novo in morda presenetljivo kot eno izmed možnosti obudili uporabo ljudske glasbene tematike. Tako je prišlo do paradoksa, da se v času, ko nacionalni izraz ni bil več vprašljiv in ko je šlo znotraj njega le še za odtenke in estetske nazore, oblikujejo nove ustvarjalne pobude. Navzoče so v takojšnjem povojnem obdobju, ko se rodoljubje in slovenstvo očitno še ni izživelo, in še posebno nekako v njegovem prvem poldrugem desetletju, ko je nova komunistična oblast zapovedala s socrealizmom

³² Jutro 16/1935, 215.

³³ Slavko Osterc, *Predavanje o Antonu Lajovcu v Radlu Ljubljana*, 23. januarja 1939, Osterčeve mapa v Rokopisni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

³⁴ Antun Dobronič, *Krtiza i problemi morala u našem muzičkom životu*, Zvuk (Beograd) 3/1935, str. 70–74. – Prim. tudi Ivan Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, str. 133.

³⁵ Zvuk 3/1935, str. 150–151.

³⁶ Danilo Švara, *Zašto ne pišemo folklor*, Zvuk 3/1935, str. 231–232.

³⁷ Prim. Tomaž Šegula, *Zborovske kompozicije Slavka Osterca*, Muzikološki zbornik 6/1970. Izjemoma viden je Osterčev naslon na ljudsko tematiko v drugem stavku *Noneta* (1937) z uporabo sedemdelne in osemdelne ritmike, ki izhaja skupaj s preoblikovano melodiko iz južnoslovenskega prostora.

načela predmodernistične mimetičnosti. Tako se lahko z romantično tradicijo še sem in tja ohranja tudi opisni način uporabe, sicer služi ljudska pesem predvsem kot gradivo, ki se po načinu, kakor ga je označil Danilo Švara, ne identificira več kot folklorno ali se tudi, a je močnejše preoblikovano, vključeno v umetni kontekst, in s tem teže razpoznavno, medtem ko je v modernističnih praksah očitnejše predvsem zaradi uporabe nekaterih ljudskih glasbil ob klasičnem inštrumentariju.

Čeprav torej folklorna opisnost ne izgine povsem,³⁸ je pomembno nacionalno občutje, lahko še združeno z uporabo ljudske motivike kot povsem zavestno hotenje identifikacije s slovenstvom. Tako želi Matija Bravničar ustvarjati »glasbo, ki ima vonj po naši zemlji, ki izraža ... in vsebuje značilnosti slovenskega bistva,«³⁹ in Blaž Arnič oblikovati »svojestven glasbeni jezik, ki ga je mogoče ustvariti le v stiku z domačo zemljo,« in pri tem »oživiti predvsem duha in razpoloženja ter čustvovanje ljudske glasbe, ne da bi se pri tem posluževal ljudskih citatov.«⁴⁰ Po svoje blizu slovenski ljudski glasbi in še posebno slovenskemu izrazu je bilo snovanje še dveh ustvarjalcev, Marijana Lipovška, pri katerem je ljudska melodika že močno preoblikovana in težje razpoznavna,⁴¹ in Uroša Kreka, ki ga je v njegovem ustvarjanju prevzel in zavezal »topli dah neakademškega navdiha« ljudske glasbe.⁴² Spet po svoje blizu sta ji bila Karol Pahor in še zlasti

³⁸ Denimo kot romantizirajoči prikaz miru in idilike najjužnejše slovenske pokrajine med zadnjo vojno vihro v simfoničnem skerzu *Bela krajina* (1946) Marjana Kozine.

³⁹ Skladateljeva izjava v: Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana 1979, str. 37. Odtod je bilo Bravničarju v skladbah pred sprejetjem dvanaajstonske tehnike blizu bodisi navajanje in obdelovanje tematike ljudske glasbe ali ustvarjanje takšne motivike z lastno invencijo za občutenost v duhu slovenske ljudske glasbe. Poleg prve simfonije se zlasti *Druga simfonija in Re* (1951) osredotoča na obujanje tega duha po prvi navedeni možnosti in po drugi *Tretja simfonija – stretta* (1958), le v sklepnem stavku dopolnjena s karikirano obdelavo napeva *Mi se mamu radi*. Med predvojnimi skladbami izpričujeta vernost prvemu tipu še orkestralni *Plesna burleska* (1932) in *Belokranjska rapsodija* (1938), medtem ko skladatelj širše obravnava slovenske vsebine v orkestralnih delih *Slavicus Hymnus* (1931) – tu z navajanjem protestantskega korala *Jesus je od smerti vstal* iz Trubarjeve pesmarice iz 16. stoletja, nadalje v *Kralju Matjažu* (1932), sledeč legendi o slovenskem narodnem junaku, ter v povojni simfonični pesnitvi *Kurent* (1950) z upodobitvijo pustnega veselja ob prebujajočih se pomladnih silah.

⁴⁰ Andrej Rijavec, *op. cit.*, str. 19.

⁴¹ Slovenskemu občutju v skladbah, kot je denimo *Druga sutta za godala* (1951), stojita ob strani dve rapsodiji za violino in orkester (nastali 1955 in 1962). Čeprav je bila rapsodična oblika od romantike do Bartóka namenjena eksponiranju ljudske tematike, je Lipovškov ustvarjalni delež v tej posodobljeni in še tonalni formi mnogo večji. Zato tudi ni več mogoče zlahka identificirati stvarnih ljudskih predlog (v prvi rapsodiji 4 in v drugi 5), ker jih je skladatelj predstavil in jim enakovredno vtisnil svoj oblikovalski pečat. Svojo zmožnost preoblikovanja ljudske tematike je izpričal še predvsem v tridesetih variacijah za klavir na srednjeveški ljudski baladni motiv *Voznica* o materi detomorilki (1956, pozneje orkestrirane), medtem ko je v *Dvanaajstih narodnih pesmih* (1972) za nizki glas in klavir izvirno ohranjeni melodiki dokonponiral posodobljeno, pogosto izrazito disharmonično spremljavo kot njeno sodobno interpretacijo. – Prim. na temo nacionalnega izraza tudi Borut Loparnik, *O nacionalnem v Lipovškovih zborih*, *Sodobnost* 19/1971, št. 2.

⁴² Navedeno po Andrej Rijavec, *op. cit.*, 126. Uroš Krek, ki se je z ljudsko glasbo neposredno seznanil po desetletnem delovanju v *Glasbenonarodopsnem inštitutu* v Ljubljani (1958–67), je njeno motiviko pogosto uporabljal v samospelih in zborih, a tudi v simfonični glasbi. V atonalni zasnovi *Inventiones ferales* (1962) za violino in godalni orkester je nekaj ljudskih motivov uporabil kot neizstopajoče gradivo za stopnjevanje ekspresionističnega izraza, denimo ljubezensko pesem za ostinatni motiv uspavanke. Vloga tega motiva je bila torej dopolnitev v kontekstu umetne glasbe, prav zato ga bo nepoučeni poslušalec že stežka prepoznal kot ljudskega. Kreku sicer blizu je bil Bartókov način obravnave ljudske pesmi, denimo v orkestralnih skladbah *Mouvements concertants* (1955–67) in še določneje v koncertantnem *Rapsodičnem plesu* (1959), ki je na željo koncertnega prireditelja v Angliji za predstavitev tedanjega jugoslovanskega prostora izzvala skladateljevo uporabo južnoslovanske folklore. Podobno kot Lipovšek in še pred njim je komponiral samospelni cikel *Pet narodnih* (1963) za visoki glas in klavir, v katerem je ob enako nespremenjeni ljudski melodiki obdelal dve rezijski, medjimursko in dve prekmurski ljudski pesmi.

Danilo Švara z obdelavo njene istrske različice.⁴³ Tržaški rojak Pavle Merku jo ceni kot zbiralec v slovenskem italijanskem zamejstvu, kot etnomuzikolog in skladatelj.⁴⁴ Messiaenov učenec in pariški emigrant Božidar Kantušer prav tako rad upošteva ljudsko pesem, ker meni, da vsebuje že izkristalizirane glasbene misli, kakršne skladatelj sam le stežka doseže, če jih sploh. Tako je bil že kmalu značilno razpet med ekspresivnostjo Berga in objektivnostjo Bartóka.⁴⁵ Posebno mesto zavzema v teh hotenjih Zvonimir Ciglič, ki se nasprotno v svoji svetovljanskosti opira na slovenskemu občutju tujo ritmiko – pojasnjuje jo s svojo uskoško krvjo,⁴⁶ s katero je utemeljil svoje najbolj znano delo *Obrežje plesalk* (1952) in že deloma zadnji stavek *Sinfonie appassionata* (1948). Tako najbolje dokazuje globoko zavezanost neki človeški skupnosti, ki se je umetniško izrazila kot nujnost mimo človekove zavesti in volje.

In morda presenetljivo tudi modernizem z novim zvokom ni zavrzel folklorne, ko je v njej odkril usedline človeškega prvinskega in s tem nove možnosti, kar pomeni, da jo je moral obravnavati – kolikor jo je upošteval – na nov način. Šlo je seveda za temeljno vprašanje združevanja abstraktnega in netonskega s konkretnim in tonskim, za vprašanje premoščanja njunih docela različnih svetov. Za ustvarjanje Alojza Srebotnjaka je bila denimo rešitev zavestno dejanje zunaj dotlej znanega zgodovinskega konteksta: »Romantika je uporabila folkloro kot element, ki je bil podvržen tematskemu razvoju in še v prvi polovici tega stoletja je Bartóku uspelo asimilirati folklorni element in ga preoblikovati v nov, originalni glasbeni izraz. Danes je prepad med skrajno abstrakcijo sodobne glasbe in figurativnostjo folklornega elementa tako velik, da je sinteza v tej obliki skoraj nemogoča.«⁴⁷ Tako je v svoji orkestralni *Slovenici* (1976), kjer je »kot osnovo uporabil nekaj starih, morda najstarejših slovenskih pesmi,« -ta folklorni element ohranjen vseskozi v originalni obliki, kot citat ...» Skladatelj ga je »skušal postaviti v nov zvočni prostor z različnimi barvnimi kombinacijami. Obe prvini naj bi na ta način ohranili svoje bistvene lastnosti in druga drugo dopolnjevali.«⁴⁸ Odtod je ljudska motivika dobila novo vlogo posebnega statičnega eksponiranja, ki se lahko znajde tudi v posebnem okolju postmodernistične glasbene prakse. Za to je bil potreben nov izbor, ki se je moral izogibati popularnosti ljudskega in s tem preprosti mimetičnosti. Z njim je postala Srebotnjakova pot značilna,⁴⁹ dasiravno ni edina, saj najdemo afinitete do

⁴³ Prvi z *Istrjanko* (1951) in *Tremi istrskimi predigrami* (1959) na podlagi istrske lestvice in odtod izhajajoče ljudske motivike, drugi s *Sinfonia da camera in modo istriano* (1957) za godala, ki sledi predvsem melodični naravi te ljudske glasbe. Ker je Švara izhajal iz Istre, je napisal več del v istrski tonaliteti, kot pravi, začeniši z uporabo na njej utemeljene melodike v operi *Veronika Deseniška* (1943), pozneje pa je »na podlagi te lestvice zasnoval zelo moderno zvoneč, a dosledno izpeljan harmonski sistem ...» (Andrej Rijavec, *op. cit.*, 334.) Ker se je po lastnih besedah s tem oddaljil od mladostnega avantgardizma in mu je bila tuja nemška dodekafonija, se je oprjel smeri, ki jo je zasledil na Norveškem pri nekaterih vodilnih skladateljih in »ki je bila dodekafonska in nacionalna obenem.« (Ib., str. 335.) Tako so nastale skladbe, ki jih je poimenoval Dodekafonije. Švara izstopa tudi kot prirejevalec slovenskih ljudskih pesmi za zbor zaradi neromantične obdelave, s katero je vnašal novo svežino, disharmonično občutene interpretacije, izvirne kompozicijske prijeme ali svojevrstno drastiko (npr. humoristična obdelava *Moj očka so mi rekli*).

⁴⁴ Oddolžil se ji je s temeljnim knjižnim delom *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji* (1976) in med drugim s klasično slovensko rapsodijo v posodobljeni tonalni govorici *Ah, stfaj, stfaj, sonce* (1977) za godala.

⁴⁵ Prim. drugi godalni kvartet (1959), kjer skladatelj obojne vplive izrecno priznava. – Ivan Klemenčič, *Slovenski godalni kvartet*, Muzikološki zbornik 24/1988, str. 75.

⁴⁶ Iz razgovora s skladateljem mdr. 24. 6. 1998.

⁴⁷ Andrej Rijavec, *op. cit.*, str. 272.

⁴⁸ Ib.

⁴⁹ V bližino *Slovenice* sodijo prav tako orkestralne *Balade* (1977), podobno temelječe na slovenskih ljudskih baladah, in sicer s citiranjem, preoblikovanjem ali z dokonponiranimi elementi v njihovem duhu. V vrsti

ljudske glasbe izražene tudi v bolj dinamični obliki z uporabo zgolj drobcev, ne zaradi njihovega identificiranja kot citata, marveč za utemeljevanje slovenskega občutja, kot denimo pri Lojzetu Lebiču ali še kako drugače.⁵⁰ Pri njem lahko izjemoma dobi tudi vlogo konkretnega gradiva ali citiranja za izražanje nadčasovnega v postmodernističnem duhu.⁵¹ Ob tem je druga in skrajna možnost lokaliziranost glasbe v okolje brez vsakršnega opiranja na folkloro, kar bi lahko trdili za modernistično glasbo njegovega sodobnika Primoža Ramovša. Očitno je za ugotavljanje tega še manj oprijemljivega duha danes toliko bolj potrebna zadostna kritična razdalja, kjer ima neslovenski opazovalec prednost, zato je možna za Ramovševo in najbrž ne le njegovo glasbo na Slovenskem posplošujoča označitev »mediteransko-slovanska varianta avantgardizma«.⁵² Lebičevemu izhodiščnemu subjektivističnemu modernističnemu odnosu do ljudskega gradiva bliže je Vinko Globokar, ki se morda celo presenetljivo in zgodaj loteva ljudske glasbe »frontalno« in sistematično, kot izpričujeta njegovi *Étude pour folklor I* in *II* za orkester (1968). Tudi on, kot pravi, pri tem ne obdeluje danega »melodičnega ali ritmičnega folklornega materiala, temveč so to mnogo bolj subjektivni komentarji raznih doživetih situacij, neke vrste glasbene psihoanalize mojih bolj ali manj zabrisanih spominov. Konkretno folklorni so samo nekateri, na primitiven način tretirani instrumenti kot gusle, tapan, dvojnice in tarabuka, ki imajo v skladbi predvsem 'barvno' in 'vizualno' funkcijo.«⁵³ V skladbi *Skelet* daje ob klasičnih glasbilih in elektroniki možnost izvajalcem »katerekoli ljudske kulture (iranske, indijske, arabske, afriške ali evropske); njegova štiridelna oblikovna zasnova vodi od diferenciacije in integracije do transformacije in koordinacije, ko končno »vsi iščejo skupni zvok in neko skupno glasbo.«⁵⁴

skladb nemodernističnega zvoka obdeluje skladatelj tudi makedonsko folkloro in se vrača k slovenski (*Slovenski ljudski plesi za violino in klavir*, 1982, 1993 orkestrirani).

⁵⁰ V *Slovenskih pesmih* (1972) za mezzosopran, recitatorja, napovedovalca in orkester skladatelj Darijan Božič geografsko lokalizira izpoved z nekakšno lepljenko sredstev od nakazanih glasbenih (iz istrske lestvice) do navedbe litanij, bitja zvonov in uporabe izbranih slovenskih besedil začenši z narodnimi. (Prim. Andrej Rijavec, *op. cit.*, str. 34.) Jakob Jež, ki se je že zgodaj usmerjal v ljudsko pesem (gl. Ivan Klemenčič, *Mešani zbori*, v: Jakob Jež, *Klas pri klasu z rožami, 12 skladb za mešane zборе*, Ljubljana 1980, str. 3 (Edicija izbrana dela slovenskih skladateljev, 26), seže denimo v slovensko glasbeno preteklost z navajanjem melodije iz samospeva *Strunam* zgodnjeromantičnega skladatelja Davorina Jenka za utemeljevanje zvočnega modernizma v skladbi *Strune, milo se glasite* za mandolino in 18 godal (1977). Poleg neposrednega soočanja z ljudsko pesmijo v instrumentalu (variacije ljudskega motiva za violino in orkester *Narodna in intermezzo*, 1976, in *Narodna in capriccio* za rog in orkester, 1973) širše označujejo modernizirana slovenska tematika in njene vrednote kantati *Do fratg amors* (1968) in *Brižinski spomeniki* (1971).

⁵¹ Prav zaradi delnega sprejetja postmodernizma zavzema *Ajdna* (1994) v Lebičevem opusu posebno mesto. »Glasba o času« za zборе, kljunaste flavte, tolkala in sintetizator naj po silovitosti sodobnega izraza nekaterih umetniških stvaritev iz davnine »sledi podobni arhaični odmaknjenosti in zunajčasovnosti.« (Gl. avtorjev komentar k zgoščenki *Lojze Lebič, Ajdna*, Celje (Mohorjeva družba) 1996.) V ta namen uporabi Lebič za glasbeno izhodišče poleg dvanajststonske vrste modalno lestvico, nadalje deloma besedila ljudskih pesmi, tudi za same naslove odstavkov (sedmih od enajstih), »vendar le za miselno in čustveno usmeritev«, in izvedbi doda nekaj ljudskih zvočil. Kot sicer v svojih delih glasbenih navedb ljudske pesmi ne uporablja, zatorej je tisto, »kar daje vtis citatov, ... vzeto iz skladateljeve domišljije;« izjema je le odstavek *Pesem smrti*, »spleten iz velikega števila ljudskih melodičnih okruškov« v novi nemodernistični funkciji.

⁵² Navedba iz mape »Kritike« v arhivu 10. kongresa Mednarodnega muzikološkega društva v Ljubljani (1967), Muzikološki oddelek Filozofske fakultete v Ljubljani. Gl. Andrej Rijavec, *K vprašanju slovenskosti slovenske instrumentalne glasbe*, Muzikološki zbornik 15/1979, str. 6 in 11.

⁵³ Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana 1979, str. 73.

⁵⁴ Delo je nastalo za slavnostni koncert ob mednarodnem simpoziju *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj*, tj. ob stoletnici 25. oktobra 1995 v atriju Narodnega muzeja v Ljubljani. Delež ljudske glasbe v tej skladbi je prispeval *Trio Trutamora* iz slovenskega izročila. Gl. spored *Slavnostnega koncerta*, Ljubljana (Cankarjev dom) 1995.

Gre torej za iskanje nove identitete ljudske glasbe znotraj umetne, ne prve in ne zadnje v vrsti prizadevanj, ki tu niso bila in tudi niso mogla biti izčrpno predstavljena, a se jih je skušalo na slovenskem primeru obravnavati skozi vsakršna razmerja skladateljev in prirejevalcev do ljudske ustvarjalnosti. Izkazalo se je, da je ljudski glasbeni duh nenehno pritegoval glasbene ustvarjalce, čeprav različno, različno omejeno, različno prepričljivo in različno skozi glasbena obdobja. Vloga ljudske glasbe v umetni je zato lahko segla v skrajnostih od največjega poudarka ljudskega znotraj umetnega do uveljavitve umetnega s pomočjo ljudskega vse do njegove neprepoznavnosti. V tej pahljači možnosti izražanja avtentičnega ljudskega v okvirih umetnega ali vsakršnih sredstvih ljudskega za oblikovanje umetnega ni bilo ovir niti v soočanju ljudskega z najabstraktnjšim avantgardističnim. Tudi tu so se našle izvirne rešitve za razmerje, ki kaže v umetni glasbi na realnost ustvarjalne kontinuitete z novimi, še ne izčrpanimi možnostmi oplajanja ljudskega duha z umetnim in obratno. Še naprej gre torej za dve ravni človekovega izražanja, ki ju po razrešitvi vprašanja nacionalnega izraza neobremenjeno in še vedno določuje soobstojanje in z njim kot ena izmed temeljnih možnosti enosmernost in pobudnost njunega povezovanja.

Summary

Folk Music Within Art Music

The article analyzes a value and hierarchic relationship between folk and art music which enables a one-way incorporation of the first into the latter. The period between World Wars I and II was the time of both principal and extreme viewpoints about the incompatibility of both elements (Schönberg) on one hand and the utterly opposing practice (Bartok) on the other; this, of course, was combined with the consequences of making music more objective. The variant in-between was formed in the period of Romanticism, then in expressionism and, in a different form, in modernistic practices.

A detailed analysis based on the example of Slovene music reveals that according to the European and Central European model national feelings had not been identified with the use of folklore, even though it did supplement them occasionally. After the rise of nationalistic movement in the middle of the 19th century and to the present folk songs acquired their full affirmation mainly in numerous harmonizations and arrangements. They had been incorporated into musical works from the late Renaissance Gallus through Baroque and classicism only exceptionally, a little more often in the period of romanticism when the spirit of patriotism was more prominent. In 1920's this relationship caused a heated discussion on the relationship between the national and the international and also on the role of folklore. Slovene composers Mario Kogoj and, a decade later, Slavko Osterc maintained that if a composer was firmly rooted in his nation and wanted to fully express himself he could not but express his national character. After this problem had been solved in principle, folk themes or compositions in the spirit of folklore paradoxically gained a more prominent role after World War II. If the modernism of the new sound did consider folk music at all, it gave it a new meaning, be it in the function of the static citation or dynamically, mainly with the use of composed melodic fragments in the spirit of folk music (Lojze Lebič, Vinko Globokar).