

»Die Heimat, die Theure Schaut Wieder mein Blick...«  
*Über politische und kulturelle Gegebenheiten der slowenischen Musik*

Besonders bei kleineren Völkern sind die allgemeinen gesellschaftlichen Bedingungen, das kulturelle Klima, in dem sich die nationale Kultur entwickelt, weit wichtiger als bei größeren, bereits gefestigten Nationen. Die Geschichte des slowenischen Volkes bezeugt, wie sehr die Entwicklung der Kultur und mit ihr natürlich der Musik von der allgemeinen politischen Lage abhängig war. Vom Verhältnis zwischen gesellschaftlicher Entwicklung und Kunst wurde die Entfaltung der slowenischen Musik schon zur Zeit der nationalen Wiedererweckung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmt. In allen Bereichen wurden die Bestrebungen nach Freiheit laut, von wirtschaftlichen bis den politischen. Diese Zeit verlangte eine Anpassung an die politischen Umstände, wobei nicht so sehr die Qualität, die stilistische Zielrichtung und dergleichen gefragt waren, sondern lediglich die Anwendbarkeit der Kunst für klar gesteckte politische Ziele: die Erweckung des Nationalbewußtseins. Ich meine dort ein typisches Beispiel des Verhältnisses zwischen künstlerischem Schaffen und Gesellschaft erblicken zu dürfen, wo künstlerisches Schaffen nur in Übereinstimmung mit der Gesellschaft entsteht, für die es bewältigt wird und der es zugeordnet ist.

Freilich spielte die Volksmusik immer eine wichtige Rolle. Gerade sie war in der Phase der nationalen Bewußtseinsfindung das Erfordernis der Zeit, nationaler Identifikationsfaktor und darum ein wichtiges Zeichen der jungen slowenischen bürgerlichen Gesellschaft, die in Konkurrenz mit den Deutschen in Slowenien stand. Die Künstler, die sich an diese Forderungen anpassen konnten, erlebten eine breitere Unterstützung, die andere außerhalb der slowenischen Grenzen suchen mußten.

»Volksmusik als befruchtende Kraft ist ein zeitlos wirkendes Prinzip der Musikgeschichte. Gerade an jenen Stellen würde ihr Einfluß mit besonderer Deutlichkeit sichtbar, wo eine Stilentwicklung der Kunstmusik zu Ende geht. Meist ist es dann das Volkslied, dessen Wendungen in die erschöpfte Melodik eines zerfallenden Stils eindringen und zum Symbol einer neuen, jungen Kraft werden. Diese melodischen Einflüsse werden schnell assimiliert und überwunden. Je weiter sich die Entwicklung von der Übergangsstelle entfernt, um so trüber und schließlich unkenntlicher wird die Quelle.«<sup>1</sup>

Solche Überlegungen beschränken sich auf die Völker, die eine große musikalische Tradition besaßen, anderen kleineren europäischen Nationen hat er nicht so viel Aufmerksamkeit geschenkt. Ich befaße mich mit der Musikgeschichte eines kleinen Volkes, in der die Volksmusik lange Zeit eine ganz andere Rolle gespielt hat als bei solchen Völkern, die in der Geschichte als historisch gewachsene Nationen bezeichnet werden. Die sogenannte »hohe« Musikkultur war auf einen kleinen Kreis gebildeter Bürger und auf die Aristokratie beschränkt. Erst mit dem national orientierten Bürgertum begann sich eine national orientierte artifizielle Musik zu entwickeln. Die nationalen Aspekte haben besonders in der Musik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bei den Slowenen wie bei anderen kleineren Nationen in Europa, eine ganz bestimmte eigene Bedeutung. Es waren allen bekannte Topoi und manchmal sogar Archetypen, die deutlich

---

<sup>1</sup> Hans Mersmann, *Die moderne Musik seit der Romantik in Bücken*, Potsdam 1927, S. 161.

erkennbar waren und der Musik eine nationale Nuance verliehen haben. Nur mit einer solchen Musik konnten sich die Menschen damals identifizieren. Hierfür war vor allem die Vokalmusik, insbesondere Chorwerke geeignet.

Das hervorstechendste Charakteristikum der Musikkultur nach der Mitte des 19. Jahrhunderts war in Slowenein der gewaltige Aufschwung des Chorgesanges. Er wurde zum Grundpfeiler der Musikkultur, spielte auch politisch eine Rolle und besaß einen hohen Wert im Bildungswesen der Bürgerschaft. Durch Chöre konnte man am einfachsten politische Propaganda im Sinne der damaligen nationalen Ideale verbreiten. Hier waren die Texte wichtig und ebenso eine volkstümliche melodische Struktur. Die Texte waren nationalbewußt und sollten besondere Begeisterung bei den »Bésede« (die Veranstaltungen mit Reden, Deklamationen und Musik und Tanz) und Lesevereinen erwecken. Die Musiker, die für solche »Bésede« schrieben, hatten keine bedeutende musikalische Ausbildung. Sie waren meist musikalische Dilettanten, die sie sich im Sinne der damaligen nationalbewußten Orientierung mit Musik befaßten. Für »Bésede« war auch nichts anderes wichtig. Auf den Programmen standen einfache Chöre, Lieder und Klavierwerke, meistens mit tänzerischem Charakter, oder entsprechende Kammermusikwerke. Es existierte nur wenig Musik für Orchester; es waren ja auch keine großen Orchester vorhanden. Die Philharmonische Gesellschaft in Ljubljana mit ihrem Orchester und Chor, die eine hohe Musikkunst pflegte, war in deutschen Händen und für die slowenischen nationalen Ziele uninteressant, obwohl in ihren Konzerten bisweilen auch slowenische Komponisten, besonders vor allem mit Chören, vertreten waren.

Mit der Ausweitung der Musikkultur aber zeigte sich, daß Aktivitäten solcher Dilettanten nicht genügten. Man versuchte allmählich ein höheres Niveau anzustreben. Da innerhalb des eigenen Landes kaum Möglichkeiten bestanden, eine entsprechende Ausbildung zu erlangen, blieb nur der Ausweg, Spezialisten von außerhalb zu gewinnen. So kamen vor allem tschechische Musiker nach Slowenien. Die Entscheidung wurde ihnen durch das gemeinsame slawische Gedankengut erleichtert.

Das Musikleben begann nach und nach überall einen eigenständigen Charakter auszubilden. Durch die Generation der einheimischen Komponisten, die in Wien oder Prag studiert hatten, wurde die Phase des Dilettantismus bei der Komposition patriotischer Werke aus einer begeisterten romantischen Haltung heraus bzw. das reine Harmonisieren von Volkweisen überwunden. Entscheidend war auch das Wirken tschechischer Musiker im slowenischen Musikleben. Für Ljubljana kann zum Beispiel Anton Nedved (1829-1896) genannt werden, der 1856 gekommen war. Als Komponist fühlte er sich der slowenischen nationalen Musikbewegung verbunden. Doch er war auch ein geachteter Pädagoge und Dirigent, der erfolgreich große Vokal- und Instrumentalwerke im Rahmen der Philharmonischen Gesellschaft aufführte, der auch verstand, bedeutende Künstler für Ljubljana zu interessieren. 26 Jahre lang leitete er die Philharmonische Gesellschaft, gründete daneben 1861 den Leseverein (Čitalnica), 1872 die „Glasbena Matica“ mit und förderte sehr engagiert die Musikschule.

Die Tätigkeit der „Glasbena Matica“ verbreitete sich außerordentlich rasch in ganz Slowenien. Der Zusammenschluß der Kräfte und ein breites Betätigungsfeld wurden durch das klare und inhaltlich ansprechende Programm ermöglicht, das einen ausgesprochen musikalischen Charakter aufwies und deshalb auch weniger empfindlich für ideologische Einflüsse war. Hauptanliegen des Programms war die allseitige Pflege

der slowenischen Volksmusik und das Sammeln slowenischer Volkslieder, das Publizieren slowenischer Kompositionen, das Organisieren des Konzertlebens und die Gründung einer Musikschule. Später entstand noch ein Chor (1891) und im Jahre 1908 die Slowenische Philharmonie. Die „Glasbena Matica“ hatte ihre Filialen in allen slowenischen Ländern, bzw. Städten in den verschiedenen Kronländern, so in Trst (Triest), Gorica (Görz, ital. Gorizia), Celje, Novo Mesto usw. Der Verein „Glasbena Matica“ war in dieser Zeit überall, wo Slowenen lebten, erfolgreich.

Neben „Glasbena Matica“ profilierten sich später verschiedene Arbeitervereine, die ebenfalls Musik, besonders Chormusik pflegten. Die Arbeitervereine, die nicht allein national orientiert waren, hatten ähnliche kulturelle Bestrebungen wie die Lesevereine.

Über die Ziele und Zwecke der Arbeitervereine in Ljubljana erfahren wir Näheres aus einem Aufruf des „Arbeiter-Bildungs-Vereines“, der 1892 in Ljubljana gegründet wurde: »Der Zweck des Arbeiter Bildungs Vereines in Laibach ist die stete Wahrung und Förderung der geistigen und materiellen Interessen des Arbeiterstandes; der Verein sucht diesen Zweck zu erreichen: durch volkstümliche, dem Arbeiterstande angemessene wissenschaftliche Vorträge, Unterricht, Gründung einer Bibliothek, Besprechungen (mit Ausschluß der Politik), dann durch Pflege des Gesanges, gesellige Unterhaltungen, Turnen; ferner durch Gründung einer Abteilung für Arbeitszuweisungen, endlich durch Unterstützung seiner Mitglieder in besonderen Fällen (...)«.

Das Hauptgewicht der Arbeiter-Vereine und der Lesevereine lag im geselligen Zusammensein, verbunden mit kulturellen und nationalen Tätigkeiten. Besonders Arbeitervereine forderten von Anfang an die Bildung und das Wissen der Arbeiter. Mit der Bildung kam es zu einem Bewußtsein, mit der Gesangskultur gelang die Erziehung zu einer kulturellen Emanzipation. Die Arbeitergesangvereine übermittelten neben musikalischer Theorie, Stimmbildung, Aufführungspraxis, Musikgeschichte auch nationales und Klassenbewußtsein. Die Chorprogramme waren denen der anderen Gesangvereinen in Slowenien ähnlich. Obwohl zuerst international bzw. übernational orientiert, haben sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Arbeitergesangvereine immer mehr dem allgemeinen Trend angeschlossen und in ihre Programme national orientierte Lieder aufgenommen. Auch die slowenische sozialdemokratische Partei beharrte auf der nationalen Ausrichtung und hat das Programm des Vereinigten Slowenien aus dem Jahr 1848 unterstützt.

Für die Entwicklung von Nationalmusik gibt es kein verläßliches Konzept und Rezept, weil die historischen Gegebenheiten ganz unterschiedlich sind. Jiří Fukač ist der Auffassung, daß sich »nationale Züge der Musik zum Teil in kühnen Stilneuerungen ausprägen (oft in neuromantischer Art), es aber auch absichtliche Rückgriffe auf allgemein verständlich gewordene Tradition oder zu real wie vermutlich urwüchsigen 'Quellen' (Komponieren im Volkston, Folklorismus) gibt. Des weiteren treten von Anfang an soziogene Musikidiome als Zeichen des lokalen musikalischen Bewußtseins auf, oder als direkter Gegenpol der von großen Individualitäten hervorgebrachten Errungenschaften, die ihre Soziogenität in bitteren Kämpfen mit dem erstarrten Majoritätsgeschmack erst gewinnen mußten...«<sup>2</sup>

---

2 Jiří Fukač, „Anton Foerstes Rolle im Werdegang der Nationalmusik“, in: *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti* [Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart - Sammelband der Vorträge]. Hg. Primož Kuret, Ljubljana 1992, S. 84-99.

Ein Beispiel für Nationalmusik mit Identifikationsfaktor ist das Werk von Anton Foerster (1837-1926), einem gebürtigen Tschechen, der fast sein ganzes Leben in Slowenien verbrachte. Er schrieb 1872 die Oper „Gorenjski slavček“ („Oberkrainer Nachtigal“); er orientierte sich hierfür an seinem großen Vorbild Smetana. Die Oper hat viele Volksmotive, die ihr das Signum einer Nationaloper gegeben haben. Foerster hat aber auch andere Einflüsse integriert: »Bergromantik, Wanderungen, Konfrontation des Volkes mit der Obrigkeit, französisch singende Künstler, die ein Anzeichen gestischen und komischen zugleich bringen und außerdem die Gesangslust slowenischer Dorfleute zu bestätigen haben. In der Musik fungieren alle Requisiten als Zeichen, deren semantisches Feld das ideelle Kulturklima der slowenischen Gesellschaft ist.«<sup>3</sup> Solche Inhalte hatten damals und haben heute noch (!) viel Erfolg. Die Oper entstand für einen Wettbewerb des „Dramatično društvo“ in Ljubljana. Eine Jury mit Karel Bendl, Ludevít Procháska und mit Bedřich Smetana als Vorsitzenden gab ihr den ersten Preis. Smetana stellte damals fest, daß »das Werk eine frische Melodik hat, daß es einfallsreich ist, geschickt harmonisiert und gekonnt instrumentiert.«<sup>4</sup> In Slowenien ist diese Oper bis heute beliebt und wird immer wieder aufgeführt (beispielweise in der Saison 1996/97 an der Oper Ljubljana).

Anton Foerster schrieb zahlreiche Chöre, Instrumental- und Vokalmusik sowie Klavierwerke. Als Kirchenmusiker (Regens chori der Domkirche in Ljubljana) war er der Hauptvertreter der cäcilianischen Bewegung in Slowenien. Sein Bemühen um die slowenische Musik und seine Erfolge sind unumstritten. Foerster hat sich instinktiv einem Typ von Musik angepaßt, die damals als kommunikativ galt, sogar als Identifikationsfaktor. Eine große Rolle in der Oper spielte zu jener Zeit Alpen-Idylle. So enthielt das Libretto von Luize Pesjak bereits einige Elemente, die einige Jahre später in Baumbachs „Zlatorog“ zu finden sind. In Foersterns Oper ist das Sujet heiter und komisch und hat einen glücklichen Ausgang. Ein typisches Beispiel für oben erwähnte Alpen-Idylle steht gleich am Anfang. Der Held der Oper, Franjo, grüßt auf dem Berg Triglav seine Heimat: »Die Heimat, die theure schaut wieder mein Blick! Ich grüße dich, Triglav, du prächtigste Zier, möcht' beugen beinahe die Knie vor dir!« usw. Die gesamte Oper ist als eine Huldigung an die Heimat und in diesem Falle an Gorenjska (Oberkrain) zu verstehen. Von dort kamen übrigens in den letzten Dezennien die bekannten Oberkrainer Musikanten (Slavko Avsenik und sein Ensemble), die auf eine modernere Weise genau den gleichen Typus von trivialer Alpen-Idylle mit Welterfolg präsentierten.

Foersterns Zeit im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts war in Slowenien noch nicht genug reif für größere künstlerische Ereignisse. Diese Musik in ihrer Eigenschaft als nationale slowenische Musik hat ihre Wurzeln in der allgemeinen Idiomatik ganz unterschiedlichen Charakters, aber auch in der slowenischen Volksmusik. Sie galt und gilt noch heute in Slowenien als ein typisches Beispiel slowenischer nationaler Musik, obwohl sie doch eigentlich von einem Tschechen stammt. Die belegt, daß es im Werdegang sogenannter Nationalmusik kein verlässliches Konzept für ihre Entstehung gibt. Dennoch war Anton Foerster nur einer der slowenischen Komponisten, mit deren Tätigkeit sich in

---

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere* [Two hundred Years of the Slovene Opera, 1780-1980], Ljubljana 1981, S. 18.

der slowenischen Nationalkultur eine neue Epoche eröffnet. In diesem Zusammenhang möchte ich noch kurz das Problem des Schöpfertums eingehen.

Der slowenische Psychologe Anton Trstenjak (1906-1996) konstatierte, daß »das Schöpfertum, wenn es ein gesellschaftlicher Vorgang ist, zugleich auch ein historisches Phänomen darstellt. Jedes Schöpfertum ist also ein historischer Vorgang. Spricht man von der Aufgeschlossenheit des Schaffenden zur äußerlichen und inneren Welt, so ergibt sich, daß die Kultur so weit das Schöpfertum fördert, als sie es der schaffenden Persönlichkeit ermöglicht, die Lücken aufzufinden, die ausgefüllt werden müssen. Dies vermag jedoch die schöpferische Persönlichkeit nur in dem Maße, als sie in ihren Entschlüssen wirklich frei ist. Die Kultur bzw. die Gesellschaft, die derartige spontane Rückwirkungen auf die kulturellen Phänomene und ihre 'Lücken' hemmen oder zumindest begrenzen würde, lähmte dadurch gleichzeitig die schöpferische Kraft«. <sup>5</sup> Wie das Leben stets voll von Ungewissheiten und Wagnissen ist, so gilt dies in hohem Maße für das kulturelle Schaffen. Es waren insbesondere gesellschaftliche Gegebenheiten in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, die das Schaffen der künstlerischen Persönlichkeiten einengten: Viele talentierte junge slowenische Musiker hatten fast keine Möglichkeiten, eine hochwertige musikalische Ausbildung zu erhalten (Anton Hajdrih/Heydrich, Josip Kocijančič, Hrabroslav Volarič, Avgust Armin Leban usw.), viele mußten einen »ordentlichen« Beruf ergreifen (Benjamin, Gustav und Josip Ipavec waren Ärzte, Anton Lajovic war Jurist, Risto Savin ein hoher Offizier usw.). Die allgemeinen Verhältnisse in Slowenien waren für die Musik nicht günstig. Die junge bürgerliche Gesellschaft war lange Zeit nicht fähig, die musikalische Infrastruktur zu unterstützen. Es entstanden zwar verschiedene Vereine, die die Grundlage für die kulturelle, politische und wirtschaftliche Organisation bildete (Turnverein „Južni Sokol“, die Verlagsgemeinschaft „Slovenska Matica“, das „Dramatično društvo“ und der Musikverein „Glasbena Matica“), aber alle waren mehr oder weniger nur magerer Ersatz für übergreifende nationale Organisationen. Beherrschend war noch immer der Kampf für die Sprache und zwar in allen Bereichen. Die Besinnung auf das Nationale schritt weiter vor, was einen starken Druck der Regierung auf die slowenische Partei besonders in den 1870er Jahren zur Folge hatte. Während des Ringens um die politischen Rechte und um das Programm des „Vereinten Slowenien“ aus dem Jahre 1848 war der Kampf im kulturellen Bereich der bedeutendste, er verpflichtete die schöpferischen Kräfte und trieb zur Gestaltung des slowenischen nationalen Ausdrucks an. Die nationale Bewegung vollzog sich in Slowenien also unter besonderen Bedingungen. Das slowenische Volk war unselbstständig, auf mehrere Kronländer (Krain, Kärnten, Steiermark, Küstenland und Ungarn) innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie verteilt, ihm fehlte die breite Schicht des Bürgertums und der Intelligenz und damit auch die notwendige breite materielle Grundlage. Es handelt sich also um ein typisches Beispiel für Beziehung zwischen Schöpfertum und Gesellschaft, bei der das Schöpfertum lediglich im Einklang mit der Gesellschaft entsteht, für die die Werke gedacht sind. Der schaffende Künstler konnte nicht an spätere Generationen denken, nicht einmal daran, was in Europa aktuell war; er selbst mußte sich zunächst als Schöpfer seinen Platz in einer neuen Welt erkämpfen, deren Vorbote er sein wollte und die ihn gleichzeitig aber tragen sollte. Deshalb mußte die Musik jener Zeit eine ganz andere Funktion erfüllen als dies in bereits besser entwickelten

---

<sup>5</sup> Anton Trstenjak, *Psihologija ustvarjalnosti* [Psychologie der Kreativität]. Ljubljana 1981, 156 ff.

gesellschaftlichen Formen notwendig war. Sie mußte in ihrer Zeit effektiv sein. Die Gesellschaft diktierte die Entwicklung, und Trstenjak stellt fest: »Im Hintergrund allen Geschehens handelt es sich nämlich immer um das Lebens- und Kulturgleichgewicht!«<sup>6</sup> Trotz aller Hindernisse und Schwierigkeiten war die Epoche vor dem Ersten Weltkrieg für die slowenische Kultur bedeutend. Man kann sagen, daß die slowenische Kultur vor 1914 voller Lebenskraft und schöpferischer Initiative war. Mit der ideellen und politischen Differenzierung wurden ihr breitere und freiere Wege geöffnet. Damals hat sich in Slowenien zum ersten Mal ein gesunder politischer Pluralismus durchsetzen können. Die Kunst konnte sich von dem Makel der „Lesezirkel“ befreien. Die Gründung des Orchesters der Slowenischen Philharmonie im Jahre 1908 regte auch die Entstehung von Orchestralkompositionen an. Der glückliche Zufall, daß die Arbeit mit dem Orchester von dem jungen und außerordentlich begabten tschechischen Dirigenten Václav Talich übernommen wurde, bedeutete einen ersten Höhepunkt (1908-1912), wozu auch der einjährige Aufenthalt des jungen Dirigenten Fritz Reiner (1910/11) in Ljubljana nicht wenig beigetragen hat. Die positiv wirkende Konkurrenz zwischen der deutschen und der slowenischen Bevölkerung vor dem Ersten Weltkrieg machte Ljubljana zu einem interessanten Musikzentrum im Süden der Monarchie. Man könnte es beinahe als ein Phänomen bezeichnen, wie schnell sich die slowenische Musik auf eigene Füße stellte. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges machte all dies zunichte und dämpfte den Höhenflug. Wieder tauchte in Slowenien das Gefühl der Bedrohtheit auf, denn es ging um den Bestand der Nation, und es begann der Kampf ums Überleben. Die Kämpfe am Isonzo ereigneten sich auch auf slowenischem Gebiet und nur gut 100 km von Ljubljana entfernt.

Das Ende des Krieges brachte das Ende einer mehrere Jahrhunderte dauernden schicksalhaften Verbindung des slowenischen Volkes mit der deutschen Kultur und mit dem gesamten mitteleuropäischen Raum. Eine politische Lösung bot sich in der Verbindung mit den restlichen südslawischen Völkern innerhalb der Monarchie.

Aber auch die Nachkriegszeit erwies sich als nicht günstig. Trotz einer größeren und selbstständigeren Entwicklung versuchte das unitaristische Serbentum den Grundsatz zu verfolgen, der Staat solle mit der Nation eins sein. Es begann erneut der Kampf um die nationale Integrität. Viel Energie mußte man aufwenden um bereits erreichte Grundlagen der nationalen Ursprünglichkeit aufrecht und am Leben zu erhalten. Die Zwanziger Jahre brachten im musikalischen Bereich im Vergleich zur Vorkriegszeit einen großen Rückschritt. Erst gegen Ende der Zwanziger Jahre eröffnete sich mit dem Auftritt des Komponisten Slavko Osterc und mit der Komponistengeneration der 1930er Jahre ein neues Kapitel der slowenischen Musik. Diese Blütezeit endete mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs, als erneut der nationale und kulturelle Bestand der Nation, ja sogar sein physischer Weiterbestand gefährdet war. Um diesen Gefährdungen entgegenzuwirken, bildete sich eine mächtige Widerstandsbewegung. Die ungünstigen Verhältnisse brachten es aber auch mit sich, daß in der slowenischen Kultur ständig eine Art von Selbstverteidigungsorientierung und ein Gefühl der Bedrohtheit wuchs. Ein Merkmal der Musik und der Kultur der revolutionären Jahre war ein krampfhaftes, ungestümes Bedürfnis der Volksmassen nach künstlerischem Erleben, nach künstlerischem Ausdruck ihrer Leiden, ihrer Kämpfe, ihrer Opfer. Man sieht sich hier einer Funktion, einer Rolle der Kunst die in ihrer Form vielleicht unwiederholbar ist, wohl

---

<sup>6</sup> Ibid.

aber menschlich und politisch verbindend bleibt. Sie ist der wahre Gegensatz der Kunst um der Kunst willen, aber auch der Kunst als Auftrag. Es ist ganz einfach Kunst als menschliches Bedürfnis, als Ausdruck und Offenbarung des Lebens und Leidens in der ganzen Gegensätzlichkeit, Menschlichkeit, individuellen Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit. Man kann diese Phase in etwa mit jener der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vergleichen; diesmal allerdings waren die Ausgangspunkte andere und viel tragischere. Es ging um nichts weniger als um das Überleben eines Volkes. Der Inhalt und die Form der Musik aber wurden nun dem menschlichen Bewußtsein näher gerückt. Dies ist bezeichnend für die Musik der Kriegszeit, ihre schicksalhafte Verbundenheit mit der Lage des Volkes, das heißt, der Gesellschaft, bestimmt die Rolle der Musik und ihren Sinn.

Nach dem Krieg erlebte man einen neueren Schwung, neue Dynamik, doch auf dem Boden völlig anderer gesellschaftlicher Grundlagen und Ausgangspunkte. Die neue Gesellschaftsordnung ermöglichte einen immensen Aufschwung der Kunst dank der Gründung neuer Kulturanstalten und Schulen, dank der größeren Möglichkeit eines reicheren kulturellen Lebens im Allgemeinen. Auf dem Gebiet des Schöpferischen fanden die Anhänger der nationalen Richtung den größten Anklang. In dieser Art schrieben die älteren, nun aber auch die jüngeren Komponisten. Auf die Verbreitung dieses Musikstils wirkte die Tatsache ein, daß in der Nachkriegszeit in Jugoslawien amtlicherseits die Richtung gefördert wurde, die die Verbindung des Künstlers und seines Schaffen mit dem Volk gewährleistete. Das war der sogenannte sozialistische Realismus, der aber in Verhältnissen Werke, die künstlerisch überzeugend wirken. Die Entwicklung nahm aber in Slowenien keinen länger währenden Bestand hatte. Als 1948 die jugoslawische politische Dezentralisierung einsetzte und man sich vom stalinistischen, politischen, ideologischen und wirtschaftlichen Block loszulösen begann, trat eine Abschwächung jener Anschauung ein, wonach die Kunst ein politisch-revolutionäres Instrument sei. Die junge Komponistengeneration ging beim Übergang von den 1950er zu den 1960er Jahren zum neuen Ton über. Werke entstanden auf Verlangen oder auf Anregung der Politik, sie sind ausgesprochene Zeugen des politischen Zwanges und deshalb ein Dokument einer uniformen Kunst einer bestimmten Epoche. Dennoch entstanden auch unter solchen Verhältnissen Werke, die künstlerisch überzeugend wirken. Die Entwicklung nahm aber doch eine entscheidend andere Richtung. Die Hauptursache hierfür waren ein zunehmende Kontaktmöglichkeiten mit anderen, nun auch westeuropäischen Musikschaaffenden. Die jungen Komponisten konnten wieder im Ausland studieren, an Festivals moderner Musik teilnehmen. Allerdings bezeugt die Musikentwicklung in den letzten sechzig Jahren eine starke Abhängigkeit von kulturellen Strömungen aus anderen Bereichen. Im Hintergrund bleibt dabei stets das Gleichgewicht des Lebens und der Kultur: in alldem offenbart sich die tiefe und gespannte Dialektik der Entwicklung im Problemkreis Schöpfertum und Gesellschaft, besonders Schöpfertum und Kultur. Man müßte ein Umfeld ermöglichen, das fördernd auf die schöpferischen Kräfte wirkt, sie anregt und festigt.

Objavljeno v: *Prof. Jiri Fukač. Festschrift*. Herausgegeben von Stanislav Bohadlo. Hradec Králové, Gaudeamus; Náchod, Gate, 1998. Str. 65–71.

## **Povzetek**

### **»Veselje in radost, doma sem, doma«.**

(iz opere *Gorenjski slavček* Antona Foersterja)

## **O političnih in kulturnih okoliščinah slovenske glasbe**

V drugi polovici 19. stoletja je bil razvoj slovenske glasbe odvisen od družbenih in političnih dejavnikov. Značilno za glasbeno kulturo Slovencev je bilo zborovsko petje, ki je imelo pomembno politično vlogo pri širitvi narodne zavesti. Ljubiteljski glasbeniki so ustvarjali preproste budnice in zборе v ljudskem duhu. K napredku slovenskega glasbenega dela so prispevali s svojim delom primerno izobraženi češki glasbeniki. Opero *Gorenjski slavček*, ki jo je napisal v Ljubljani delujoči češki skladatelj Anton Foerster po modelu svojega učitelja Smetane (1872), so (in jo še danes) Slovenci sprejemali kot narodno, slovensko glasbeno delo. Razlog za takšno recepcijo se skriva v tem, da se je Foerster približal pričakovanjem in okusu "domačijske umetnosti" in je glasbo pregnetel z ljudskimi elementi (alpska melodika), pa tudi sam libreto vključuje narodnostno simbolne elemente. Eden izmed takih je Triglav, ki ga ugleda glavni junak Franjo ob povratku domov in zapoje: "Veselje in radost, doma sem, doma". Kljub različnim težavam je slovenska kultura pred prvo vojno zaživela v raznovrstnih ustvarjalnih pobudah, saj se je s politično in idejno diferenciacijo odprla pot za njen razvoj. V letu 1908 je bila ustanovljena Slovenska filharmonija, ki je pod vodstvom mladega Čeha Václava Talicha spodbudila razvoj orkestralne glasbe. Konkurenca slovenskih in nemških sil je imela v pogledu razvoja za Ljubljano pozitivno vlogo. Postala je zanimivo glasbeno središče na jugu monarhije. Po koncu prve vojne in razpadu monarhije se je prekinila večstoletna vez slovenskega naroda z nemško kulturo. V dvajsetih letih 20. stoletja so glasbeni razvoj ovirale novonastale politične okoliščine in unitaristični cilji Srbov v novi državni tvorbi treh narodov. V tridesetih letih se je začelo novo poglavje slovenske glasbe z mlado skladateljsko generacijo in s Slavkom Ostercem na čelu. Po koncu vojne so bili z vzpostavitvijo novih glasbeno-izobraževalnih in drugih glasbenih ustanov vzpostavljeni temelji za nov razvojni zalet. Posledica tesne vezi politike in umetnosti je bila "uniformiranost." Obdobje socialističnega realizma označuje vloga umetnosti v službi naroda kot vzvoda politične (revolucionarne) propagande, primerljivo je z drugo polovico 19. stoletja. Za drugačno glasbo so se pod vplivom zahodnoevropskih ustvarjalnih tokov (študij v tujini, obisk glasbenih festivalov) odločali mlajši komponisti.

(Nataša Cigoj Krstulović)