

Zgodovinski časopis

HISTORICAL REVIEW

ZČ | Ljubljana | 68 | 2014 | št. 3–4 (150) | str. 297–544



Lilijana Žnidaršič Golec, *Redovništvo na Slovenskem v zgodnjem novem veku* • Stanislav Južnič, *Jezuiti Gruberji (Ob dvestoletnici obnove Družbe Jezusove leta 1814)* • Anja Dular, *Knjigarnarji – člani prostozidarskih lož v 18. stoletju* • Mateja Ratej, *Slovenske hišne pomočnice v Beogradu pod okriljem Katoliške cerkve in (razpuščene) Slovenske ljudske stranke v tridesetih letih 20. stoletja* • Franc Križnar, *Kako misliti glasbo v času druge svetovne vojne na Slovenskem (1941-1945)?* • Aleš Gabrič, *Slovensko gledališče med vojno* • David Movrin, *Fran Bradač, Anton Sovre, Milan Grošelj, Jože Košar in Fran Petre: latinščina in grščina na ljubljanski univerzi v desetletju po vojni* • Leopoldina Plut-Pregelj, *Cilji pouka zgodovine: kateri, zakaj in kako?*

KAZALO – CONTENTS

Razprave – Studies

- Lilijana **Žnidaršič Golec**, Redovništvo na Slovenskem v zgodnjem novem veku 304–330
Monasticism in the Slovene Ethnic Territory in Early Modern Times
- Stanislav **Južnič**, Jezuiti Gruberji
(Ob dvestoletnici obnove Družbe Jezusove leta 1814) 332–351
Jesuits Grubers
(On the bicentenary of restoration of Society of Jesus 1814)
- Anja **Dular**, Knjigarnarji – člani prostozidarskih lož v 18. stoletju 352–371
Booksellers – Members of Masonic Lodges in the 18th Century
- Mateja **Ratej**, Slovenske hišne pomočnice v Beogradu pod okriljem Katoliške cerkve in (razpuščene) Slovenske ljudske stranke v tridesetih letih 20. stoletja 372–387
Slovene Maids in Belgrade under the Auspices of the Catholic Church and the (Dissolved) Slovene People's Party in the 1930s
- Franc **Križnar**, Kako misliti glasbo v času druge svetovne vojne na Slovenskem (1941-1945)? 388–417
How to Think Music during the Second world War in Slovenia (1941–1945)?
- Aleš **Gabrič**, Slovensko gledališče med vojno 418–430
Slovene Theatre during the War
- David **Movrin**, Fran Bradač, Anton Sovre, Milan Grošelj, Jože Košar in Fran Petre: latinščina in grščina na ljubljanski univerzi v desetletju po vojni 432–477
Fran Bradač, Anton Sovre, Milan Grošelj, Jože Košar, and Fran Petre: Latin and Greek at the University of Ljubljana in the First Post-War Decade
- Leopoldina **Plut-Pregelj**, Cilji pouka zgodovine: kateri, zakaj in kako? 478–499
The Goals of History Instruction: Which Goals, Why and How?

V spomin – In memoriam

Heinz Dopsch (1. 11. 1942–31. 7. 2014) (Peter Štih)..... 502–505

Ocene in poročila – Review and Reports

Niederstätter Alois, Geschichte Vorarlbergs. Bd 1: Voralberg im Mittelalter
(Peter Štih) 508–509

Nenad Vekarić, Vlastela grada Dubrovnika. Zv. 1 – 5 (Ignacij Voje)..... 510–514

Boris Golec, Nedokončana kroatizacija delov vzhodne Slovenije
med 16. in 19. stoletjem : po sledih hrvaškega lingvonima in
etnonima v Beli krajini, Kostelu, Prekmurju in Prlekiji
(Jernej Kosi)..... 515–518

Johann Rainer (ur.), Nuntiatur des Girolamo Portia 1595–1598;
Elisabeth Zingerle (ur.), Nuntiatur des Girolamo Portia
1599–1602 (Sašo Jerše)..... 519–522

Thomas Mark Németh, Josef von Zhisman (1820-1894) und die Orthodoxie in
der Donaumonarchie (Franc Rozman)..... 523–526

Tone Smolej, »Etwas grösseres zu versuchen und zu werden«. Slowenische
Schriftsteller als Wiener Studenten (1850–1926)
(Alojz Cindrič) 527–529

Jurij Perovšek, Samoodločba in federacija, Slovenski komunisti
in nacionalno vprašanje 1920-1941 (Bojan Balkovec) 530–532

Starine 64 (Jože Maček) 533–536

* * *

Navodila avtorjem prispevkov za Zgodovinski časopis 537–540
Instructions for Authors

Letno kazalo Zgodovinskega časopisa 68, 2014.....541–544
Annual Content of Zgodovinski časopis –
Historical Review 68, 2014

Franc Križnar

Kako misliti glasbo v času druge svetovne vojne na Slovenskem (1941–1945)?

UDK 78(497.4)»1941/1945«

UDC 78(497.4)»1941/1945«

KRIŽNAR Franc, dr., Inštitut glasbeno-informacijskih znanosti pri Centru za interdisciplinarne in multidisciplinarne raziskave in študije Univerze v Mariboru, SI-2000 Maribor, Krekova 2, franc.kriznar@siol.net

KRIŽNAR Franc, PhD, Institute for Music Information Science, Centre for Interdisciplinary Research and Studies, University of Maribor, SI-2000 Maribor, Krekova 2, franc.kriznar@siol.net

Kako misliti glasbo v času druge svetovne vojne na Slovenskem (1941–1945)?

How to Think Music during the Second world War in Slovenia (1941–1945)?

Zgodovinski časopis, Ljubljana 68/2014 (150), št. 3–4, str. 388–417, cit. 84

Zgodovinski časopis/Historical Review, Ljubljana 68/2014 (150), No. 3–4, pp. 388–417, 84 notes

1.01 izvirni znanstveni članek: jezik Sn. (En., Sn., En.)

Language Sn. (En., Sn., En.)

Avtor naniza nekaj najpomembnejših podatkov o času in kraju slovenske glasbe tistega vojnega časa. Omeni njene najbolj pogoste pojavne oblike in vsebine znotraj ustvarjalcev in poustvarjalcev. Ker je bila druga svetovna vojna na Slovenskem hkrati osvobodilna in revolucionarna, se je tako kot mnoge druge kulturne in umetniške discipline – tudi glasba kot sociološki pojav odvijala idejno razdeljena: t. i. partizanska in domobranska (glasba). Po prikazu enega in drugega opusa je možna vsaj groba komparacija, primerjava med njima. Četudi je le-ta kvalitativno in kvantitativno neprimerljiva, je šele njun skupni seštevek z omembami najbolj popularnih avtorjev in njih del, prikaz celotnega glasbenega dogajanja na Slovenskem v tistem času in prostoru.

The author is putting on some the most important data about the time and place of Slovenian music that war time. He is referring it's the most frequent phenomenon forms and contents on the inside of the creators and performances. Because the WW2 was in Slovenia as an liberation and revolutionary together, the music as the others many cultures and art disciplines, as sociological appearance, it was unwinding as an idea divisible: i.e. partisan and collaborator (music). By the present of the first and the second opuses may we show only rude comparison, the comparison between its. Although are these non-comparable in quality and in extent, its together sum (by the named the most popular authors and their works) is the presentation the whole music appearance in Slovenia in that time and place.

Ključne besede: slovenska glasba, druga svetovna vojna, partizani, domobranci

Keywords: Slovenian music, WW2, partisans, collaborators

Avtorski izvleček

Author's Abstract

Kultura in glasba v NOB

V času NOB na Slovenskem je okrog 70 slovenskih (glasbenih) avtorjev – skladateljev in glasbenikov – ustvarilo več kot 500 izvirnih kompozicij, od teh skoraj 300 zborovskih skladb in 80 samospevov. Poleg teh izvirnih del, med katerimi ne manjkajo niti scenska niti čista inštrumentalna in celo simfonična glasbena dela, pa lahko temu opusu dodamo še skoraj 200 priredb. V ta okvir pa žal ne upoštevamo t. i. domobransko usmerjenih skladateljev, katerih kompozicijska vnema tudi v tistem času ni zastala. Še posebej to velja za t. i. krog skladateljev cerkvene glasbe, ki se je največ zbiral ves vojni čas okrog »Premrlorih«¹ Cecilijanskega društva, Orglarske šole in Cerkvenega glasbenika. V krogu tako imenovanih partizanskih skladateljev in skladb je bilo obdelanih čez 300 glasbenih in literarnih tem. Večina teh del je komponiranih v diatoniki in kromatiki. Obsegi melodij se v vokalnih glasbenih delih gibljejo najpogosteje od čiste oktave do čiste undecime (č 8 do č 11). Kljub temu da so melodije preproste, spevne in največkrat lirično obarvane – ne oziraje se na skrajno dramatičen družbeno-ekonomski in socialni položaj tako literarnih kakor tudi glasbenih umetnikov, skladateljev – pa so večji in pevsko neobičajni melodični skoki redki in se pojavljajo zlasti v samospevih: kvartni in kvintni skoki navzgor in navzdol so izjeme. Najbolj pogosti sta sekundna postopnost in sekvenčnost. V melodičnem pogledu je ta kar najbolj naslonjena na ljudski glasbeni izvor, ki je neustavljiv celo v tako umetni glasbi, kakršni sta na primer inštrumentalni in simfonični opus. Redki, še vedno prisotni pa so tonalni prehodi iz enega v drug tonovski način. Tempa so običajni, v večini primerov podrejeni literarnemu besedilu, če gre za vokalna ali vokalno-inštrumentalna dela. Dinamika je največkrat razpeta med obe njeni skrajnosti: piano (p) do forte (f) in obratno. Tako vsi elementi slovenske glasbe v času NOB, kot so: ritem, melodija, harmonija, oblika in barva, pomenijo čustveno stopnjevanje. Formalno sta v vokalnih oblikah največkrat zastopani dvo- in tridelni pesemski obliki, pojavljajo pa se tudi kitične (strofične) pesemske oblike. Te so še zlasti priljubljene zaradi pogostosti variiranja melodije na enako besedilo ali besedila na enako melodijo. Tako je ta »nova« umetna partizanska pesem pristno doživeta, v njej pa se ritmične, melodične, harmonske, oblikovne in barvne prvine amalgamizirajo z besedili (v primeru, da gre za vokalna ali/in vokalno-inštrumentalna dela); oziroma se ne ognejo tem

¹ Slovenski skladatelj in organist Stanko Premrl (1880–1965).

značilnostim niti v čistih absolutnih in inštrumentalnih glasbenih oblikah. Kajti v času NOB na Slovenskem je tudi tako imenovana absolutna glasba z vsemi svojimi oblikami do skrajnosti podrejena zunaj glasbenim vsebinam. Melodično izraznost primerno podpirajo ostri ritmi, običajno v 4/4 in 2/4 taktovskih načinih, pogosti pa so tudi mešani taktovski načini. V ritmičnem pogledu nastopajo še 3/4 taktovski načini, redkejši, pa vendar še vedno prisotni, so še 3/8 in 6/8 taktovski načini. Poleg že omenjenih dvo- in tri-delnih pesemskih oblik in kitičnih (strofičnih) oblik se oblikovno pojavljajo še prekomponirane in variirane strofične pesemske oblike: enodelne: A, v dvodelnih pa sta najpogostejše zastopani AB in AA₁. V okviru tridelnih je prisotna kar najbolj pisana množica njenih variacij: ABC, ABB₁, ABA, ABA₁ itd. Partizanska pesem (zbori in samospevi) je torej po oblikovnih in melodičnih kriterijih enostavna, podobna ji je tudi harmonska struktura, saj je bil njen osnovni namen osvojiti množice. Zato so te pesmi večinoma enoglasne, melodično in ritmično neproblematične, harmonske enostavne in v duhu ljudske melodike. Tako kot pesniki in avtorji besedil (libretov) so tudi glasbeniki oz. skladatelji znali prisluhniti potrebam in času ter dati borcem in ljudstvu takšne pesmi, ki so jih ti sprejeli. Tudi to daje skladateljem ob ovrednotenih kompozicijsko-tehničnih elementih največjo ceno in jih uvršča med resnične umetnike.

V prvem obdobju partizanskega boja na Slovenskem (1941–1943) so bile tudi skladbe poklicnih in akademsko šolanih skladateljev preproste; tudi zaradi sestava in ravni izvajalcev: solistov, zborov, godb (na pihala). Prav ta dela niso terjala velikega znanja v tehničnem pogledu, se med njihove avtorje uvrščajo tudi glasbeno nešolani skladatelji. Tako so našteje ritmične, melodične in harmonske značilnosti v strukturah partizanskih napevov enake značilnostim naše ljudske in ponarodele pesmi. Ker je bil obravnavani čas posebej bogat z gradivom, so vse omenjene literarne in glasbene kontrafakture na pesmi iz prejšnjih obdobj in z različnih geografskih prostorov, več kot nujne in normalne. Zato je prva partizanska pesem preprosta in izvajalsko nezahtevna. Neredko je bila partizanska pesem bolj ali manj priredba ljudske pesmi z novo, partizansko tematiko ali pa na tak ljudski napev spesnena nova (literarna) pesem. Včasih je pesem, ki je postala osnova novi, partizanski pesmi prišla celo z drugih celin in se po podobnih primerih kot domače ljudske pesmi prilagodila našim razmeram. Spet v drugih primerih pa je bila vzeta iz sovražnikovih ust in mu vrnjena z najostrejšo ostjo priredb, kot so prevodi, kontaminacije itd. V drugem obdobju našega NOB (1943–1945) je ta nova, partizanska pesem že povsem umetna skladba, ki zadošča vsem pesniškim in kompozicijskim konvencijam, čeprav je po obliki in vsebini kar najbližja ljudski pesmi; saj se po vseh znanih vsebinskih (literarnih) in oblikovnih ter glasbenih elementih ne oddaljuje od strukture ljudske pesmi. Prav to pa je partizanski pesmi poleg že navedenih številnih vzrokov pomagalo do njene splošne razširitve in popularizacije. Zato se tudi ni čuditi, da so prenekatere od izvirnih umetnih partizanskih pesmi ponarodele.² Melodije podčrtujejo pretežno lirično obarvana besedila, niso pa redki primeri

² Gl. Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe*, str. 271.

LIRIČNA KORAČNICA
(besedilo: FRANČEK BREJČ)

Karol Pahor

p Pod luno
A boji,

p

ho-di gu-ta če-la, sleze so mokre od dežja.
bo-ji, tr-di bo-ji, krvavi curki sred srca,

mf

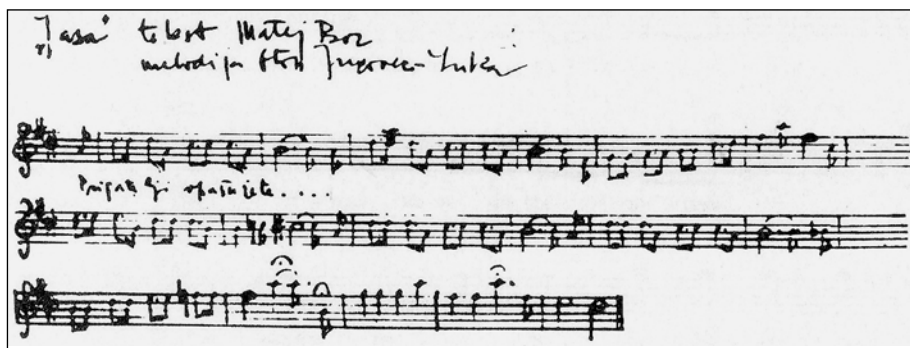
Nekje že ča-ka be-la zvezda, dana ne-
strupenih za-ti ralcev ro-ji, svoboda,

Sl. 1 - Karol Pahor; Lirična koračnica (začetek samospeva na besedilo F. Brejca; v:

Umetnost revolucije/Samospevi, Knjižnica NOV in POS, Glasbena zbirka, Partizanska knjiga, Ljubljana 1971, str. 65 /–68/).

epskih, borbenih, himničnih in celo satiričnih umetnih partizanskih pesmi, ki so lahko spevne ali izrazito ritmizirane: koračnice. Raznorodnost melodij v umetni partizanski pesmi kaže na specifičnost slovenske ljudske pesmi iz tega obdobja NOB na Slovenskem v primeri z drugimi južnoslovanskimi narodi. V ritmičnem pogledu je to specifična ritmiziranost določenih melodij oziroma napevov, med katere spadajo tudi koračnice. Neredko pa se pojavijo tudi primeri poliritmije (nasprotje med melodijo in njeno ritmično zakonitostjo – literarnim metrumom).

Za slovensko glasbo v NOB je značilno, da ne kaže novega glasbenega sloga, temveč pomeni le podaljšek in prilagoditev že med obema vojnama (1918–1941) obstoječih slogov: nove romantike, pozne romantike, impresionizma in (novega) socrealizma. Kajti v slovenski glasbi v NOB niso bili pomembni ne slog ne



Sl. 2 - Oton Jugovec-Luka, *Jasa*, Avizo za Radio OF in Kričac 1941–1945; na besedilo Mateja Bora, *Pesmi*, Ljubljana 1944, str. 60 (Dokumentacijski odderek Knjižnice Akademija za gledališče, radio film in televizijo, Ljubljana).

kompozicijsko-tehnična sredstva in ne oblika. Običajne estetske kriterije sta izpodrinila vsebina in sporočilo. Prav cilji NOB so »narekovali« kompozicijsko tehniko in slog. To pa je v začetni fazi NOB na Slovenskem (1941–1943) kljub ugotovljenemu številu in kvaliteti v marsičem povzročalo odstopanje od tedanjih zahodnoevropskih glasbenih hotenj. Ne smemo namreč pozabiti, da je v tem času delovala cela vrsta najeminentnejših modernistov 20. stol., pravi cvetober zahodnoevropske glasbe; marsikdo od njih v sicer precej boljših, celo odličnih ustvarjalnih razmerah pa naj gre za vzhodnoevropske ali res za prave zahodnoevropske skladatelje. Marsikdo od njih zaradi emigracije v oddaljeno Ameriko niti ni čutil vseh tegob druge svetovne vojne, spet drugi pa se je dušil v vsej vojni vihri: Rus Sergej Prokofjev je v tem času napisal dve klavirski Sonati (št. 7 in 8), še nekaj drugih manjših klavirskih del in več ciklov samospevov, drugi Rus Dmitrij Šostakovič je v tistem času ustvaril klavirsko Sonato (št. 2), krajši otroški klavirski cikel in dve pesmi za glas in klavir, tretji Rus Sergej Rahmaninov je v tistem času priredil nekaj krajših klavirskih del. Anglež Benjamin Britten ima iz tistega časa v opusu le krajše klavirsko delo, zato pa kar nekaj večjih vokalno-inštrumentalnih Kantat. Med njimi je najpopularnejša Serenada za tenor, rog in godala (1943), Francoz Jean Françaix je v teh letih (1942) napisal le dvoje del, Samospev in Kantato, drugi Francoz Olivier Messiaen ima v tistem času (1943–1945) za seboj troje klavirskih del in več zborov, drugi Francoz Darius Milhaud ima na repertoarju v tistem času (1943–1945) le dvoje klavirskih del, Francoz švicarskega rodu Arthur Honegger pa le dvoje krajših klavirskih del, 25 samospevov, zmagoslavno kantato Pesem zmage (1942) in nekaj priložnostnih del. Švicar Frank Martin beleži orgelsko Passacaglijo in dvoje oratorijev. Nemec Arnold Schönberg, ki je židovskega rodu in je iz rodne Nemčije zbežal prek Pariza v ZDA že leta 1933, je v tistem času napisal Skladbo za dva klavirja (1941), zbor in popularno Komorno simfonijo št. 2, prirejeno (1942), tudi za dva klavirja. Avstrijec Anton von Webern, že po koncu 2. svetovne vojne tudi sam žrtev vojne, je v času 1941–1944 napisal dvoje kantat, Madžar Bela Bartok – od 2. svetovne vojne tudi v ZDA – ima iz l. 1941 v svojem opusu Suito za dva klavirja, njegov kolega Zoltan Kodaly pa »le« dvoje vokalno-inštrumentalnih del – Mašo in Glasbo (1944). Rus Igor Stravinski

(tudi v ZDA) je v tistem času napisal Sonato za dva klavirja (1943–1944), Nemec Richard Strauss pa je komponiral Suito za čembalo, dva samospeva in (en) zbor (a cappella). Italijan Gian Francesco Malipiero je napisal (eno) kantato, drugi Italijan Luigi Dallapiccola (eno) Sonatino za klavir (1942–1943) in Samospev za glas in 15 inštrumentov (1942), še tretji Italijan Goffredo Petrassi pa Samospeve (1941–1944). Klasika sodobne glasbe 20. stol. je torej živela in ustvarjala dalje, ne glede na vihar, ki se je odvijal v zaslužjeni Evropi in drugod po svetu. Tudi pri nas so se razmere v drugi fazi (1943–1945) NOB v slovenski glasbi spremenile in izenačile s tedanjimi modernimi zahodnoevropskimi glasbenimi usmeritvami, čeprav so nastale, bile objavljene in izvajane v času NOB; predvsem borbene in mobilizacijske pesmi; pesmi, ki so presegle osebne vrednote in doživljanja umetnikov posameznikov. Za poglobljene ljubezenske pesmi kljub prevladujočemu liričnemu občutju tako ali tako ni bilo pravega prostora. Tako se je tudi vsebina slovenske umetne partizanske glasbe po večini ukvarjala z elementarnimi vprašanji človeškega obstoja in slovenske kolektivne eksistence. Iz tega umetnostnega konteksta moramo brez dvoma izvzeti čedalje bolj samostojne množične pesmi kot dragoceno posebnost slovenske glasbe v NOB. Prav tej obliki in vsebini so se posvečali skoraj vsi slovenski skladatelji, ki so komponirali v času NOB, razen seveda že omenjenih idejno domobransko usmerjenih. Pa še tem so se pridružili tako imenovani cerkveni skladatelji, ki so še naprej skladali enoglasne cerkvene pesmi. Besedila, na katera je komponirana slovenska množična partizanska pesem, so aktualna in se v večini primerov nanašajo na obnovo in graditev nove domovine po osvoboditvi. Povsem jasno pa je, da je morala biti takšna enoglasna in množična pesem namenjena za čisto vokalno, *a cappella* izvedbo ali z različnimi spremljavami, da je bila popularna, dostopna najširšim množicam in zato tudi primerno glasbeno (kompozicijsko-tehnično) oblikovana enostavno. Vsi napevi oz. melodije teh pesmi so podrejeni besedilom in prav v tem je glavno težišče sporočilnosti, pomena in vrednosti njihove glasbene kompozicije. Preprosta in popularna besedila so pritegnila prav take melodije, ki so bile (skoraj izključno) enoglasne, zato pa je bil njihov muzikalni pomen v množičnih izvedbah. Ti cilji niso dovoljevali kompliciranih tehničnih posegov. Tako so se množični pesmi posvetili skoraj vsi v NOB angažirani slovenski skladatelji in prav na tem področju doživeli določene uspehe. Znotraj tega okvira so bile partizanske pesmi za moške zборе le nekoliko drugačne. Od pesmi za mešane zборе so se razlikovale prav v izrazu udarne vojaške koračnice. V času NOB pa je nastalo tudi več kot 50 različnih skladb za mladinske in otroške zборе. Zanje ugotavljamo največjo umetniško kvaliteto tistega časa. Med njimi se slovenska mladinska partizanska pesem vrašča v razvoj slovenske glasbene ustvarjalnosti in pomeni nadaljevanje našega predvojnega glasbenega izročila v tej zvrsti. Lahko celo zaključimo, da se »Osterčeva³ predvojna modernistična kompozicijska šola« nadaljuje v NOB zlasti v tovrstni mladinski glasbeni literaturi: mladinski in otroški zbori. Vsebinsko (literarno) pa se je pesem za mladinske in otroške zборе kar najbolj navezovala na socialno liriko. Prav v tej glasbeni obliki je bila torej ustvarjena organska vez

³ Skladatelj in pedagog Slavko Osterc (1895–1941).

OBROČ
Marija Dernovšek

Marjan Kozina

Molto vivo
ff

Fan - tje, petnajstina je, petnajst partizanov! In
njih je samo tri - sto, tristo ci - ganov!

Molto più lento
mp

Tri - sto jih tre - pe - če, tri - sto jih tre - pe - če,
Tri - sto jih tre - pe - - - če, —
Tri - sto jih tre - pe - če,

Tempo 1^{mo}
ff

strah na zanj jih ule - če. A mi na nje!

tenorji [3] *Meno*

bas solo Juriš! Ju - riš!
bas Juriš! Ju - riš! Dan bo vroč,

Sl. 3 - Marjan Kozina, Obroč (začetek moškega zbora a cappella na besedilo Marije Dernovšek (Naša partizanska pesem, Ljubljana 1959, str. 92 /–99/).

za kontinuiran prehod slovenske glasbene ustvarjalnosti in njene slogovne usmeritve iz medvojnega časa (1918–1941) prek druge svetovne vojne in vojnega časa (1941–1945) v (slovensko) glasbo po letu 1945.⁴

⁴ Od 1930 dalje; gl. Cvetko C., O glasbeni dejavnosti v NOB.

V nadaljevanju NOB na Slovenskem (1943–1945) so se pojavile še zahtevnejše (umetne) glasbene oblike: klavirske, komorne in orkestralne (simfonične) skladbe ter zametki scenske (odrske) glasbe. Poleg zborov (mešani, moški, mladinski-otroški, ženski) je nastalo še največ samospevov ter že posamični primeri kantat, simfoničnih del in celo zasnutki prvih opernih del. Na ta ustvarjeni glasbeni opus je največ vplivala glasbena reprodukcija oziroma izvajalske (z)možnosti.

Kvalitativnim kriterijem glasbene produkcije slovenske glasbe NOB umetnostna vodila niso bila primarna. Vsa prizadevanja, ki so bila v tej smeri bolj ali manj enostranska, so bila zato na široko zastavljena in sistematična. Enostranskost je pripisati zgolj utilitarističnemu kriteriju, ki je bil za celotno umetniško produkcijo primaren. Ta kriterij je bil v času NOB še najbolj prisoten v prvem obdobju. Saj je bil prvi poskus oblikovanja samobitnega slovenskega nacionalnega izraza in iskanja že mimo, tako da se je slovenska glasba v NOB oprla tudi na elemente ljudske glasbe, ki je bila splošnemu občutju še vedno najbližja. V pogledu sloga pa pomeni obravnavano obdobje prekinitev modernistično usmerjenega predvojnega (pred 1941) snovanja, ki je bilo pred tem enako evropski in svetovni glasbeni produkciji. Kljub temu pa je glasbeno obdobje NOB na Slovenskem neprimerljivo tako s preostalimi južnoslovanskimi, evropskimi in celo dandanašnjimi osvobodilnimi gibanji po svetu. Saj je glasba, ki je nastala na Slovenskem, zlasti še v njenem drugem obdobju druge svetovne vojne (1943–1945), redke primer v takratni zaslužjeni Evropi. Nacionalno, idejno in vsebinsko-politično angažirana partizanska glasba je bila del vseh umetnostnih hotenj tistega časa pri nas. V tej glasbeni umetnosti sta bila najpomembnejša bojevniki etos in etos globoke domovinske ljubezni. Za določeno vrednotenje slovenske partizanske glasbe je bil že omenjeni utilitaristični, angažirani in idejni kriterij pomemben in v ospredju prav zaradi poudarka na vokalu v prvi razvojni fazi slovenske partizanske glasbe (1941–1943). Ta pa se vedno ne ujema z estetskim (umetnostnim) kriterijem. Z nenehno in vedno večjo krepitvijo narodne zavesti so se utilitaristični ideji pridruževala tudi umetnostna izhodišča šele v drugi razvojni fazi partizanstva na Slovenskem (1943–1945). Tako kvalitetnejše kompozicije zlasti iz tega drugega obdobja še dandanes vzdržijo umetnostne kriterije, kamor spadajo skladatelji in njihova dela – zbori Cirila in Dragotina Cvetka, Radovana Gobca, Draga Korošca, Marjana Kozine (Obroč), Janeza Kuharja, Sveta Marolta-Špika, Maksa Pirnika, Rada Simonitija in Pavla Šivica; v samospevih Cirila in Dragotina Cvetka, Marjana Kozine (Kovaška, Našo barako zamelo je), Janeza Kuharja, Karla Pahorja (Lirična koračnica, Ne bo me strlo), Maksa Pirnika, Rada Simonitija (Na Krasu), Pavla Šivica (Morda) in Franca Šturma; solistične in komorne skladbe za klavir Karla Pahorja (Slovenska suita), za violino in klavir Bojana Adamiča in Pavla Šivica (Sence) ter orkestralne skladbe Bojana Adamiča, Blaža Arniča (Simfonija št. 5 – »Simfonične vihre«, opus 22), Filipa Bernarda, Antona Lavrina in Demetrija Žebreta (Svobodi naproti). Pri opredeljevanju umetnostne komponente slovenske partizanske glasbe ne moremo mimo primarnosti nastanka umetne partizanske pesmi, »ki je privrela iz ljudskih src, oblikovala pa sta jo bojna odločnost ter nosila pogum in žrtvena ideja. Ali bi taista pesem mar izpolnila svojo neizrekljivo mobilizacijsko funkcijo, ali bi mogla naprej in naprej



Sl. 4 - Slovenski skladatelj in zborovodja Radovan Gobec (1909–1995) v partizanski uniformi (Muzej novejšje zgodovine Ljubljana-Fototeka).

lapidarno nastajati in to sredi naporov, lakote, smrti, duhovnih in telesnih bolečin, če bi bila njena nuja kakršnekoli druge vrste, mimo umetnostne?«⁵ Zato slovenska partizanska glasba danes ne pomeni le materialnega in zgodovinskega dejstva ali dokumentov, kakršni so sicer nadvse dragoceni za prispevek k naši glasbeni zgodovini, marveč je po svoji vsebini vedno bolj živ soelement obnove slovenske glasbe nasploh. Partizanska pesem je bila še dolgo (skoraj do zadnjega desetletja prejšnjega stoletja in tisočletja!) polnokrvna (borbena) pesem z nezmanjšano veljavnostjo in je še dandanes aktualna; čeprav za dandanašnje razmere obravnava skoraj izključno zgodovinsko tematiko, v časovnem pogledu odmaknjeno od nas zdaj že več kot pol stoletja.

Slovenska partizanska glasba v času NOB se je v primerjavi z glasbo drugih južnoslovanskih narodov in narodnosti neprimerno bolj razcvetela. Sicer pa je partizanska glasbena zapuščina ugotovljena za skoraj vse preostale tovrstne pokrajine in dežele. Ob njih je treba omeniti tudi druge slovanske in neslovanske narode in primerjati celoten južnoslovanski glasbeni prostor, Zahodno Evropo in neevropske dežele, kjer se je podobna glasbena zapuščina ohranila še iz prejšnjih časov in je živa prav do polpreteklih dni. Pri tem je seveda mogoče najpopolneje primerjati slovensko partizansko glasbo z glasbo omenjenih drugih južnoslovanskih narodov in narodnosti ter s kar najbližjim in dokaj enovitim geografskim prostorom. Ugotovitev je enotna: nikjer le-te ni nastalo na tako majhnem geografskem prostoru in s tako majhnim številom prebivalstva toliko kot ravno na Slovenskem! Ali je bil navkljub obupnemu okupatorjevemu terorju temu na Slovenskem vzrok največji teror?

Večina tovrstnega slovenskega partizanskega glasbenega opusa je posredno ali neposredno povezana z ljudsko, ponarodelo in folklorno glasbo. V precejšnjem

⁵ Gl. Kržišnik, Šarlatani – roke proč!

obsegu se navezuje na mednarodno folkloro (v njeno območje prav gotovo spadajo tudi slovenske ljudske ter ponarodele pesmi, budniške in puntarske pesmi, delavske in revolucionarne ter protifašistične pesmi, ki so prišle k nam iz tujine ali pa so se od nas razširile v tujino), pa ima na Slovenskem prav gotovo najvišjo ceno – tako po kvaliteti kot po kvantiteti – umetna partizanska glasba – pesem: vokalna in vokalno-instrumentalna in čista instrumentalna glasba. Prav instrumentalne glasbe je bilo po številu skladb v preostalih deželah in pokrajinah neposredno v naši bližini v času 1941–1945 mnogo manj kot pri nas. Tudi po umetnostnih kriterijih je bila vsa tovrstna neslovenska partizanska glasba precej slabša.

Zato je slovenska partizanska glasba iz časa NOB na Slovenskem še danes izjemen in redek pojav v takrat zaslužnjeni Evropi ter v primerjavi z drugimi osvobodilnimi gibanji po letu 1945 in v mnogočem edinstven primer v svetu. Mnoge tovrstne primerjave še dandanes kažejo, da ti rezultati tujcev v ničemer ne presegajo pomena (mesta in vloge) slovenske partizanske glasbe. Marsikatera ugotovitev o slovenski partizanski glasbi velja še za vrsto evropskih držav, ki so bile na tej ali oni strani osvobodilnih teženj takrat zaslužnjene Evrope (1939–1945), saj glasba sama, če ni organsko vezana na besedilo, nima nič skupnega z ideologijo, ki jo predstavlja ali zastopa.⁶ Vodilni slovenski muzikolog in tudi sam (aktivni) udeleženec NOB na Slovenskem, Dragotin Cvetko, je npr. videl bodočo slovensko glasbo leto dni pred koncem druge svetovne vihre (Črnomelj, 10. jun. 1944) takole: »[...] Tako bomo poleg graditve naše državnosti najbolj uspešno sodelovali tudi v graditvi novega, plodnega in široko razmahnjenega razdobja slovenske glasbene umetnosti. Uspeli bomo, ker smo sposobni in zdravi. To dokazuje in potrjuje vse naše, kljub mnogim neprilikam ter oviram bogato kulturno delo v času slovenske osvobodilne borbe in tudi v teh odločilnih dneh, ko nas še ogrožajo od vseh strani sovražne sile, pa sočasno že padajo poslednji stebri nemškega kolosa, največjega uničevalca človeške kulture. Uspeli bomo, ker smo vzdržali in smo pripravljeni v dneh, ko rastejo iz teptane, s krvjo prepojene zemlje novi, trdni temelji svobodne Slovenije, temelji, ki so jamstvo za konstruktivni, plodoviti razvoj novega obdobja slovenske glasbe [...].«⁷

Kultura in glasba pri domobrancih

Domobranksko usmerjene slovenske glasbenike in skladatelje imenujemo v času 1941–1945 le pogojno in to tiste, ki se niso izrekli in niso delovali za ideje Osvobodilne fronte (OF), se pravi, da so bili vseskozi nasprotniki osvobodilnega gibanja na Slovenskem. Mednje spadajo tudi ustanove: Opera z baletom (v Ljubljani), Radijski simfonični orkester v Ljubljani z dirigentom Dragom Mariom Šijancem na abonmajskih koncertih (1941–1945), Glasbena matica z Glasbeno akademijo in glasbeno šolstvo nasploh, solisti in komorni ansambli, ki so občasno ali/in

⁶ Gl. Karbusicky, *Ideologie im Lied, Lied in der Ideologie*.

⁷ Gl. Cvetko D., O smernicah in delu sodobne glasbene umetnosti.

stalno delovali v Ljubljani, Mariboru, Celju in drugod. Očitno so vse te glasbene dejavnosti spadale k navideznemu, če že ne kar očitnemu paktiranju dobršnega dela slovenskega glasbenega potenciala s takratnimi okupatorji: Italijani, Madžari in Nemci. V Ljubljani in Mariboru tako lahko v času 1941–1945 naštejemo 62 premier oper, operet in baletov (brez ponovitev).⁸ Morda pa je bilo tako idejnopolično ravnanje prenekaterih domobransko usmerjenih v času druge svetovne vojne celo nujno za preživetje velike večine slovenskih glasbenih, baletnih in dramskih umetnikov? Tudi z uradnega, političnega stališča Izvršnega odbora OF Slovenije to delovanje ni bilo nikjer in nikoli označeno kot delo »legale v ilegali;« za razliko od številnih v tej vojni delujočih slovenskih glasbenikov, pogojno označenih kot idejno »levo« usmerjenih, pa so imeli »desno« usmerjeni le boljše pogoje, saj je njihovo delovanje ostalo še naprej v (toplih) dvorinah, salonih, cerkvah, učilnicah in predavalnicah. Za svoje delo so še naprej prejeli plačilo – plačo ali/in honorar. Mariborska Opera z baletom je bila z začetkom 2. svetovne vojne zaprta, zato pa so v tamkajšnjem Mestnem gledališču v tistem času izvedli 23 premier.⁹ V nasprotju z ljubljansko Opero in baletom Narodnega gledališča je bilo mariborsko Mestno gledališče ves čas okupacije v nemških rokah. Zato pa so bile vse tamkajšnje predstave odpete in odigrane izključno v nemškem jeziku. Za Opero z baletom v Ljubljani je bilo značilno, da je ob premiernih predstavah izdajala gledališke liste, plakate in dnevne liste z zasedbami, čeprav ne redno.¹⁰ Gledališča so morala zaradi policijskih ur in različno dolgih predstav spreminjati čas njihovega začetka. Kljub temu je bil obisk vsaj v ljubljanski Operi in baletu naravnost osupljiv. Vrhunec glasbenega gledališča na Slovenskem med vojno pa je bilo prav gotovo gostovanje Rimske opere z dirigentom Tulliom Serafinom in tenoristom Beniaminom Giglijem v Ljubljani z izvedbo Verdijeve Traviate, Puccinijeve Madame Butterfly in baleta Štirje letni časi na glasbo Verdijeve opere Sicilijanske večernice.¹¹ Sledil je še koncert opernih arij italijanskih solistk in solistov ob klavirski spremljavi na Kongresnem trgu. V Ljubljani pa je ves vojni čas (1941–1945) delovalo kar nekaj visoko rangiranih institucij, tudi tako ali drugače povezanih z glasbeno (re)produkcijo: Glasbena akademija,¹² Akademija znanosti in umetnosti, Univerza idr.; in to navkljub deklariranemu in zaukazanemu kulturnemu molku.¹³

Cerkvena glasba na Slovenskem (komponiranje, šolanje, koncerti in tiski) med vojno ni zamrla. V okviru Cecilijanskega društva v Ljubljani, Mariboru, Celovcu in Gorici so bile v tistem času najbolj intenzivne Orglarske šole v Ljubljani, Celju

⁸ *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967.*

⁹ Nav. delo.

¹⁰ Ustna izjava Vilka Ukmarja, ravnatelja Opere in baleta Narodnega gledališča v Ljubljani, 1939–1945 (13. jun. 1987).

¹¹ Slovenec, 69, 1941, št. 158–61 (8.–11. 7. 1941), str. 3; št. 158 (8. 7. 1941); št. 159 (9. 7. 1941); št. 161 (11. 7. 1941).

¹² Današnja Akademija za glasbo, ki se je do začetka 2. svetovne vojne imenovala Konservatorij Glasbene matice.

¹³ V Ljubljani je začel veljati neposredno po zadnjem koncertu Akademskega pevskega zbora 12. decembra 1941 v Unionski dvorani; Križnar, *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju*, str. 14–15 in op. 25–28; isti, *Glasba na Slovenskem in druga svetovna vojna*, str. 65–66.

in Mariboru. Slednja je s prvim okupacijskim letom prenehala delovati. Mesečnik za cerkveno glasbo *Cerkveni glasbenik* ni prenehal izhajati vse do leta 1945. Njegov zadnji in pred- ter medvojni urednik glasbene priloge, slovenski skladatelj in organist Stanko Premrl, duša in srce ljubljanskega in s tem vsega slovenskega Cecilijanskega društva, ga je urejal v letih 1911–1945. Ob njem so se tudi še v vojnem času zbirali najuspešnejši slovenski cerkveni glasbeniki in skladatelji: Fran Gerbič, Franc Kimovec, Matija Tomc, Vinko Vodopivec idr. Tako Cecilijansko društvo kot *Cerkveni glasbenik* sta občasno in dokaj pogosto izdajala še druge edicije, npr. zbornike in druge glasbene zbirke: *Cecilija*, *Cantica Sacra* itd. Glede na idejno privrženost okupatorju sta bili slovenska cerkvena glasbena produkcija in reprodukcija v vojnem času v veliki prednosti tako po možnostih delovanja kakor tudi po rezultatih. Posebej je treba izpostaviti *Cerkveni glasbenik*, ki je poleg praviloma cerkvene in verske vsebine redno spremljal tudi takratno slovensko posvetno glasbeno življenje in v ta namen objavljajl poročila, ocene, recenzije in glasbene kritike.¹⁴ Po drugi (svetovni) vojni je prenehal izhajati.¹⁵

Ideološka polarizacija skrajnih razsežnosti v letih 1941–1945 je trajno zaznamovala tudi dogajanje na slovenski glasbeni sceni. V mislih imamo predvsem sintagmo o boju med komunizmom in protikomunizmom. Pri tem seveda ne gre za istovetnost dogajanja, ampak podobnost miselnih vzorcev, ki so botrovali omenjenemu ideološkemu konstrukt. Tako v vojnem času kot tudi dandanes pa bi lahko nastal tudi diametralno nasproten odgovor nanj.¹⁶ Tudi na Slovenskem so imela vsakovrstna »vojna« dogajanja in različne ideološke optike velik ali v večini primerov kar največji vpliv na slovenske umetniške izdelke na glasbenem področju. Vendar je v zvezi s tem treba razločevati med posameznimi glasbeniškimi praksami. V vojnem času jih je bilo kar nekaj: partizanska glasbena umetnost, ki ji lahko dodamo še glasbeno ustvarjalnost v zaporih, ilegali, taboriščih in izgnanstvu in glasbena umetnost propagandnega značaja s protikomunističnim ideološkim izhodiščem in ozadjem vojaške prakse, usmerjene proti narodnoosvobodilnemu boju: glasbena umetnost, ki je pomenila razvojno-tipološko kontinuiteto glasbene prakse predvojnega časa. Za eno kakor drugo bi lahko ugotovili, da je šlo za »odločnost« in »bojevitost«, ki pa je hkrati tudi značilnost njene ideološke nasprotnice, glasbene poustvarjalnosti in ustvarjalnosti v službi slovenskega kolaboracionizma. Če imamo v mislih odnos do vsega vojnega dogajanja, bi si tudi v glasbi lahko izposodili izraz iz likovne umetnosti, pridobljen med svetovno vojno za označevanje tako imenovane »nevtralne« ali morda »sredinske« glasbene ustvarjalnosti;¹⁷ seveda pod pogojem, da smo že prej izločili, rangirali, označili idejno dve povsem divergentni glasbeni produkciji in reprodukciji, pogojno imenovani »levo« in »desno.« Kajti koncerti, glasbene prireditve, radijske oddaje v živo, mitingi itd. so ves vojni čas bili tako na eni (levi) kot tudi na drugi (desni) ideološko tipološki politični strani boja na Slovenskem. Profesionalne glasbene prireditve so bile torej tudi v partizanih,

¹⁴ *Cerkveni glasbenik*, 1941–1945.

¹⁵ Ponovno in redno spet izhaja od 1978 dalje.

¹⁶ Durjava, Blišč in beda velikega časa, str. 320–43.

¹⁷ Durjava, prav tam, str. 322 in op. na str. 341.

taboriščih in izgnanstvu. Tudi na njih je bilo moč slišati marsikaj »imenitnega,« kot na primer cele simfonije, koncerte, sonate in celo zametek prve slovenske partizanske opere, ki je začela nastajati v NOB.¹⁸ O podobnem produkcijskem in reprodukcijskem glasbenem delu belogardistične avdio propagandne dejavnosti vemo bolj malo. Pri tem je na obeh straneh še naprej veljalo za poglobitni kriterij uspešnosti glasbenega opusa za kompleksno vprašanje o poustvarjalnih in ustvarjalnih zmožnostih. Kajti tisti glasbeniki, poustvarjalci, izvajalci, interpreti in skladatelji, ki so se odločili, da s svojimi deli podpro »protikomunistični boj«, s (po)ustvarjalnimi možnostmi v glavnem niso imeli težav; medtem ko so bile možnosti za (po)ustvarjanje v partizanih v veliki meri odvisne od uspehov narodnoosvobodilnega boja. Te so se zelo spreminjale od primera do primera: nekateri so nekaj časa »mirno« (po)ustvarjali, nato pa so ta mir prostovoljno zamenjali za dosti težje razmere partizanstva ali domobranstva. To dokazuje bogata bera ne le naše glasbene umetnosti medvojnega časa, ampak tudi umetnosti odpora v svetovnem merilu; vsaj kar zadeva slovensko glasbo v NOB gibanju, lahko mirno in nepretenciozno zapišemo, da je šlo za fenomen.¹⁹ Pri tem ne moremo mimo (ne)objektivnosti in ob tej, morda kar malce preoptimistični ugotovitvi dodati še to, da so si tudi slovenski glasbeni umetniki v vojnem času prizadevali, da bi »ustregli« okusu svojega občinstva. Pri recepciji je bila javnost glede na sile, zapletene v spopad, močno ideološko izdiferencirana. Dejstvo je, da so glasbeni umetniki, ki so pripadali ideološko povsem nasprotnima in izključujočima si stranema, »peli in igrali« krvavo in burno realnost in se v zvezi s tem posredno tudi medsebojno obtoževali. Tej krvavi realnosti se ni mogla povsem izogniti niti tako imenovana nevtralna ali sredinska glasbena (po)ustvarjalnost. Seveda je odgovor na vprašanje »o vrednosti političnih pesmi« bistven za vrednotenje te glasbene (po)ustvarjalnosti. Vprašanje politizacije umetnosti, tudi glasbene, ki ga je že zdavnaj in najprej postavila francoska revolucija, je bilo vselej predmet ostrih ideoloških kontroverz. Te so dosegle svoj vrh prav v 20. stol. To vprašanje ima svojo zgodovino tudi v slovenskem umetnostnem, če že ne na ožjem glasbenem področju, in ga je verjetno prvi postavil tedanji vodilni slovenski umetnostni zgodovinar Izidor Cankar.²⁰ Neposredno za njim pa ga je vsaj v prenesenem pomenu iz umetnosti in likovnega segmenta v glasbo prenesel eden od prvih slovenskih glasbenih estotov Stanko Vurnik že pred začetkom 2. svetovne vojne.

V okupirani Sloveniji se mnogi glasbeni umetniki niso udeleževali uradnih glasbenih prireditev (koncertov in gledališko-glasbenih predstav) v Ljubljani in Mariboru iz različnih vzrokov. Tako je nekatere vezal kulturni molk kot oblika odpora proti okupatorju. Spet drugim so javno nastopanje ali izvajanje in tiskanje novonastalih del prepovedali ali jih onemogočili. Tretji so nastopali tako v Ljubljani kot tudi v partizanih; zlasti na javnih koncertih v Ljubljani, Mariboru in drugje, kjer so v glavnem prevladovala kvalitetna dela, saj so uradno glasbeno sceno pod okriljem in s toleranco okupatorjev pogojevali in o njej odločali domobranski

¹⁸ Rado Simoniti, Partizanka Ana.

¹⁹ Križnar, Glasba na Slovenskem in druga svetovna vojna, str. 94–95.

²⁰ Durjava, Blišč in beda velikega časa, str. 325.

ideološki (po)ustvarjalni faktorji. Vsi po vrsti pa so domnevno upali, da bo rezultat za ene ali za druge po končani (2. svetovni) vojni boljši.²¹

Za tiste slovenske glasbenike in skladatelje-partizane, ki so zatišje koncertnih dvoran, delovnih sob in predavalnic zamenjali za eksistencialno negotovo partizanstvo, je bilo izkazanih kar nekaj (obojestranskih) negativnih ocen. Zanje bo nedvomno treba najprej vzeti v ozir izjavo mladega slikarja Mirka Šušteršiča v reviji Slovensko domobranstvo: »Smatram, da je umetnost najtesneje povezana z življenjem. To trdijo tudi komunisti, kadar je govora o njihovih progresivnih umetnikih. Če pa razkrije protikomunist-umetnik svoje poglede na svet, planejo po njem, naj nikar ne meša politike z umetnostjo. Sam sem pripadal do leta 1941 najdoločnejšim levičarjem, zato prav dobro poznam rdeče voditelje s Kidričem na čelu, da si nisem bil nikoli član KPS in ateist. Ti ljudje pač ne morejo ustvariti boljšega reda, ker so sami popolnoma pokvarjeni in propadli. Ko sem leta 1942 videl, kaj počnejo ti rdeči »progresisti« na Dolenjskem, sem se izjavil jasno in odločno proti njim ter proti njim tudi nastopil, za kar so mi grozili s smrtjo ... Borba, ki jo bije današnje človeštvo, je prav za prav stara toliko kot človeštvo samo; gre za večni spopad človeka s človekom-živino, zato je potrebno, da tudi umetnost zavzame določeno stališče do komunizma, ki se proglašja za progresivnega.«²²

Nevtravno glasbeno (po)ustvarjalnost na Slovenskem v času NOB, ki ji vojni čas ni bil preveč naklonjen, je ogrožala vedno bolj agresivna ideološko obarvana propaganda. Tako naj bi v glasbenem upodabljanju npr. še naprej šlo za »globoka doživetja likov narodnih junakov, ki so se pred sto leti borili proti pokvarjeni grajski gospodi, tako kakor se danes slovenski domobranci bore proti izkoreninjeni komunistični in ofarski (= OF) gospodi.«²³

29. decembra 1943 je v Jutru izšel zanimiv razpis: »Poveljstvo domobrancev razpisuje nagradni natečaj za najboljšo domobransko koračnico v besedilu in napevu. Besedilo naj bo zajeto iz današnjih borb in trpljenja slovenskega naroda. Iz njega naj bo razvidna nezlomljiva volja do zmage nad satanskim komunizmom. Napev naj bo udaren, slovenski, lahek za učenje.«²⁴

Ob pregledu kulturnega življenja na slovenskem ozemlju, ki so ga zasedli okupatorji, in tam, kjer so po kapitulaciji Italije del oblastnih funkcij prevzeli domači domobranci, lahko ugotovimo, da so ti razumeli slovensko kulturo kot del lastne identitete. Za varuha te tradicije se je razglašala tudi nasprotna, partizanska stran. O vsem tem govori kulturna politika slovenskega domobranstva, kajti njihove prireditve, koncerti in operno-baletne predstave, so bili nemalokrat kljub težkemu času obdani z velikim bliščem in slovesnostmi, na katerih so sodelovali najvišji predstavniki okupatorskih oblasti. Slovenski domobranci so se v zahvalo za to na vse mogoče načine predstavljali kot edini legitimni dediči slovenske kulturne tradicije in z njo tudi glasbene umetnosti. Zato ni bilo nobene potrebe in volje, da bi se njihova solidarnost z okupatorji izrazila tudi v prevzemu njihove

²¹ Durjava, prav tam, str. 326.

²² Šušteršič, Kdo je kulturen.

²³ Slovensko domobranstvo (podnapis k štirim objavljenim slikam).

²⁴ Jutro, 23, 1943, št. 296, 29. 12. 1943, str. 3.

kulture in glasbene umetnosti. Pri tem mislimo na fašistično in nacistično glasbeno prakso.

Italijanska oziroma fašistična kulturna politika ni načrtovala nagle odprave slovenske kulturne tradicije: od tod sorazmerno velika toleranca do »malega slovenskega sveta.«²⁵ Na drugi strani so Italijani na vsakem koraku Slovencem dali vedeti, da jim okupacija prinaša veliko in mogočno italijansko kulturno tradicijo. Svojo tolerantnost so poudarjali ves čas. Tako je dnevnik Slovenec (20. novembra 1942) poročal o obisku visokega komisarja Emilia Graziolija na Glasbeni akademiji, ki v priložnostnem govoru ni pozabil poudariti, »kako veliko dobro voljo je pokazal Duce do naših kulturnih ustanov, zlasti za glasbene zavode.« Tolerantnost pa ni bila zastoj, kar pojasnjujejo komisarjeve besede: »V zameno za vso podporo, ki jo zavodi uživajo, ne terja Fašistična vlada nič drugega, kakor odkritosrčno lojalnost in trdno voljo za sodelovanje s strani tistih, ki so posredno ali neposredno odgovorni za te ustanove in za rast slovenskega kulturnega izročila.« Na koncu tega poročila še izvemo, da fašistična italijanska vlada »želi, da se naša kultura v miru razvija in da sodeluje z italijanskimi kulturnimi stremljenji.«²⁶

Cerkveni glasbenik je tako leta 1941 na naslovni strani naravnost pozdravil okupacijo Slovenije in napovedal ter prerokoval skorajšnjo lojalnost novim oblastnikom.²⁷ Njegov urednik Stanko Premrl pa je v dveh delih objavil članek z naslovom Italijanski orgelski skladatelji in njih dela.²⁸

Cilji in nameni nemškega okupatorja so bili po letu 1943 splošno znani: uničenje slovenskega jezika, slovenske kulture in končno uničenje slovenskega naroda. Načrt so Nemci že od vsega začetka uresničevali na Gorenjskem in Štajerskem, a ga je v veliki meri zavrl predvsem NOB v obeh pokrajinah. Ko so Nemci po kapitulaciji Italije zasedli Ljubljansko pokrajino in domačim sodelavcem prepustili del upravnih oblastvenih funkcij, v kulturi tudi zaradi slabega vojaško-političnega položaja, niti niso mogli imeti kakšnega velikega vpliva. To seveda velja v veliki meri tudi za glasbeno umetnost. Sicer pa govori o precej zoženem interesu nemških okupatorjev za kulturo nagovor novega vodje Urada za propagando, tisk in kulturo Ingomarja Verhouza ob prevzemu položaja 28. septembra 1944, ko je navzoče predstavnike slovenskih kolaboracijskih oblasti nagovoril z zavezujočimi besedami.²⁹ V teh napotkih slovenskim okupatorjevim sodelavcem seveda sploh ni

²⁵ Tako Urbani, *Piccolo Mondo Sloveno*.

²⁶ Slovenec, 70, 1942, št. 268a, 20. 11. 1942, str. 2.

²⁷ Cerkveni glasbenik, 64, 1941, št. 5–6, str. 65: »Na letošnji Veliki petek 11. aprila 1941 so italijanske vojne čete zasedle Ljubljano in del slovenskega ozemlja. 3. maja je bila s Kraljevim odlokom ustanovljena Ljubljanska pokrajina kot nova provinca Italijanskega Kraljestva. Za vodjo Ljubljanske pokrajine je bil imenovan Visoki Komisar Ekszellenca Emilio Grazioli. Novoimenovani Visoki Komisar je po nastopu svoje službe takoj stopil v stik z raznimi zastopniki našega ljudstva in se je s pravim razumevanjem in vso vnetostjo zavzel za potrebe naše pokrajine, ki jim je Rim velikodušno dal posebno avtonomno ustavo. Po tej ustavi nam bo ostal ohranjen naš slovenski jezik in bodo obvarovana naša kulturna in etična izročila. Tako – upamo – se bo tudi naša slovenska cerkvena in svetna glasba mogla istotako še v bodoče s podporo novih oblasti samobitno uspešno in plodno razvijati.«

²⁸ Cerkveni glasbenik, 64, 1941, št. 7–9, str. 93–96 in št. 10–12, str. 108–12.

²⁹ Družinski tednik, 16, 1944, 28. 9. 1944, str. 2.

bilo govora o umetnostnih vprašanjih. Šef nemškega urada je imel namreč v mislih konkretno vojaško sodelovanje slovenskih domobrancev. Kljub temu je ves čas obstajala vsaj teoretična možnost, da bi se ob drugačnem vojaškem in političnem razpletu medvojnega dogajanja razvila tudi slovenska različica nacistične glasbene umetnosti. Tako je že 30. marca 1944 nastalo prvo domobransko geslo: »Slovenska zemlja, slovenski človek, nad obema pa Bog!«³⁰ Seveda je bilo najprimerneje pravo slovensko umetnost utemeljevati s kritiko »komunističnih« umetniških izdelkov: »Svoj čas sem videl podobno izdajo komunistov, da ne govorim o notranji vsebinski ureditvi: komunističnim internacionalnim tendenčnim in vsemogoče jezičnim propagatorskim pesmim je tu postavljena nasproti resnično slovenska duševnost v pesmi, srčni utrip človeka, ki se zaveda, da je Slovenec in slovenski domobranec.«³¹

Kljub zelo ugodni ideološki klimi v slovenski medvojni glasbi ni prišlo do realizacije glasbenih izdelkov, ki bi jih lahko primerjali s partizansko glasbo tistega časa in prostora, ker je imela nasprotna, partizanska stran kvaliteten glasbeni potencial. Slovenski kolaboracionisti so se tega očitno dobro zavedali, na kar opozarja tudi tale ugotovitev: »Poglejmo našega sovraga komunista! So morda njegovo najmočnejše orožje puške? Nikakor ne! Mnogo več ljudi je ubil našemu narodu s svojimi idejnimi, pa tudi zunaj vojaškimi, propagandnimi prijemi, med njimi pa glasbena umetnost vsekakor ni bila na zadnjem mestu. Zločinsko izrabljanje najplemenitejših čustev – to je najtežje orožje naših komunistov. Usužnili so si umetnost in v njeni plemeniti obleki so približali svoje blodne ideale tudi poštenim ljudem. Danes tudi sicer ti vedo, da nekaj ni v redu, a še vedno se jim v glavah vrti od sladkega strupa.«³²

Med tiste redke v tisku dosežene domobranske izdelke moramo na prvo mesto postaviti edino domobransko pesmarico z naslovom *Domobranci* pojemo, ki je izšla leta 1944. Napeve zanjo je priredil A. Rohr (?), risbe vanjo je »izvršil domobranec Ludvik Debeljak.« Uvodniku sledi Nagovor Slovincem, ki se za čuda konča kot številne partizanske pesmarice s »Tovariši, zapojmo!« Če pa še malce bolj skrbno prelistamo to drobno knjižico, najdemo na vsega 55 straneh tudi naslednje naslove domobranskih pesmi: Regiment, Al' me boš kaj rada imela, Oj ta vojaški boben, Po jezeru, Barčica, Na planincih, Bom šel na planince, Po gorah grmi, Pozimi pa rožice, Škrjanček poje, Sinoči je pela, Je pa davi slan'ca pa'la, Kaj ti je deklica, Soča voda, Ljubica povej, Srce je žalostno, Adijo pa zdrava ostani, Ptičke, Ko so fantje proti vasi šli, Gozdič je že zelen, Sijaj, sijaj, soncece, Vsi so prihajali, Ljub'ca moja in Kol'kor kapljic. Od vsega 28 napevov in melodij jih je torej kar velika večina na prevzete ljudske napeve. Ali je to potemtakem kaj drugega, kot beležimo v bibliografiji slovenske glasbe v narodnoosvobodilnem boju (1941–1945) oziroma vsaj v njegovi prvi polovici, od začetka vojne do italijanske kapitulacije (1941–1943)? Tudi tam zasledimo veliko število prevzetih slovenskih ljudskih in

³⁰ Gl. Mikuž, *Pregled* 4, str. 241.

³¹ *Kulturni obzornik. Dve domobranski pesmarici*. Pri tem je za ugotavljanje domobranskega glasbenega življenja in dela na Slovenskem pomembna le prva, kajti druga prinaša v nasprotju s prvo (note in napevi) le 60 besedil za domobranske pesmi (op. F. K.).

³² Prav tam.

ponarodelih (borbenih) pesmi, budniških in puntarskih (uporniških), delavskih in revolucionarnih ter protifašističnih in pesmi, ki so prišle k nam iz ruske (oktobrske) revolucije (1917) in španske državljanske vojne (1936–1939), in še le v drugem delu slovenskega narodnoosvobodilnega boja (1943–1945) lahko govorimo o izvorni partizanski glasbi (umetni partizanski pesmi, vokalni, vokalno-inštrumentalni in inštrumentalni), ki je nastala, bila izvajana in prirejena med NOB.³³

Danes nas želijo mnogi prepričati, da je bila glavna značilnost zgodovinskega dogajanja v letih 1941–1945 predvsem boj med komunizmom in protikomunizmom. V glasbeni umetnosti si s tako poenostavljeno sintagmo ne moremo kaj prida pomagati. Pa vendarle, če že govorimo o boju znotraj glasbene prakse in njenih ideoloških dimenzijah, potem je treba reči, da je ta potekal predvsem med domobransko in odporniško partizansko glasbo. S tem da ob tej ugotovitvi ne smemo in ne moremo zanikati prednosti in pomanjkljivosti enih in ne drugih. V središču je torej še vedno spopad med komunizmom in protikomunizmom, s tem da imamo pred očmi vsiljenost in poenostavljenost te teze.³⁴ Po domobranski je partizanski in narodnoosvobodilni boj usmerjal in vodil komunistično-židovski monstrum, glavni očitek domobranstvu s partizanske strani pa je narodno izdajstvo zaradi njegove povezanosti z okupatorjem. Če ta model razvijamo naprej, lahko ugotovimo, da je bil tudi partizanski boj za osvoboditev zgolj prevara ali slepilo. Kakor je bilo doslej ugotovljeno likovno simbolno predstavljanje slovenskega domobranstva »s polmesečem kot delom domobranskega grba in nemški križ ... in s tem prav drobnim detajlom označeno bistvo domobranskega greha – njihovo sodelovanje pa tudi odvisnost od okupatorja,«³⁵ pa česa podobnega v glasbi ne najdemo. Če naj bi bila enim in drugim skupen prepoznavni znak le godba na pihala-pihalni orkester, ali kvečjemu še fantovsko petje-zbori-vokalna glasba, bi s tem poenostavljanjem vsaj slovenski glasbi v narodnoosvobodilnem boju naredili veliko krivico: zlasti njeni umetniški, in ne zgolj utilitaristični funkciji.

»Za zunanjo in tudi notranjo propagando, da bi dvigovala moralo domobrancev, je v okviru Slovenske narodne varnostne straže delovala tudi domobranska godba na pihala. Imeli so tudi šramel orkester,³⁶ ki je nastopal v radijskih oddajah. Priložnostno, posebno na deželi, so se oblikovali domobranski pevski zbori, ki so peli po navadi pri mašah za domobrance.³⁷ Vojaki oziroma slovenske narodne varnostne straže so imeli tudi značilne pesmi, s katerimi so se predstavljali. Tako so stalno peli pesem Hej Slovenci!, v virih pa je najti tudi še druge domobranske himne, kot npr. Slovenski domobranci.«³⁸

³³ Križnar, *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju*, str. 40.

³⁴ Durjava, Blišč in beda velikega časa, str. 335.

³⁵ Prav tam, str. 337.

³⁶ Šramel je orkester, inštrumentalni kvartet, sestavljen iz dveh violin, klarineta ali harmonike in kitare in je igral zabavno glasbo.

³⁷ Selak, *Moja velika noč 1944*. Domobranci so npr. zahtevali tudi od slovenskega duhovnika in skladatelja Vinka Vodopivca v Kromberku, da jim uglasbi pesem, vendar je skladatelj to odločno odklonil. Ustna izjava Iva Juvančiča, 1. 9. 1978.

³⁸ Mlakar, *Domobranstvo na Primorskem*, str. 138.

V tem vsekakor kar dovolj razburkanem družbenem in tudi umetnostnem življenju je bilo tudi domobransko glasbeno življenje kar dovolj živo, a se je tako kvalitativno kot kvantitativno lahko merilo s partizansko glasbo le v prvih vojnih letih (1941–1943). Iz tega časa je »nagradni natečaj za domobransko koračnico«. Poveljstvo domobrancev ga je razpisalo za besedilo in napev in dodalo še nekaj navodil: »Besedilo naj bo zajeto z današnjih borb in trpljenja slovenskega naroda. Iz njega naj bo razvidna nezlomljiva volja do zmage nad satanskim komunizmom. Napev naj bo udaren, slovenski, lahek za učenje ... nagrade so bile: prva 1000 lir, druga 500 lir. Pravico do tekmovanja imajo vsi protikomunistični borci in delavci. Koračnice bo pregledal in določil nagrade poseben odbor strokovnjakov.«³⁹ O nadaljnji usodi tega razpisa in njegovih rezultatih izvemo iz Cerkvenega glasbenika, ki je objavil rezultate izida nagradnega natečaja za najboljšo domobransko koračnico: »od mnogih prispelih pesmi jih je prišlo v pretres komisije samo deset. Komisija, ki ji je predsedoval podpolkovnik Ferdo Herzog, upravnik državnega gledališča, s člani: nadsvetnikom Heribertom Svetelom, ravnateljem Opere Vilkom Ukmarjem, ravnateljem Drame Cirilom Debevcem, skladateljem Janezom (pravilno Jankom, op. F. K.) Gregorcem, kapelnikom Florijanom Leskovarjem, stotnikom Ladislavom Lahom, nadporočnikom Danielom Barletom in književnikom Stankom Kociprom, je sklenila, da se prva nagrada ne podeli nobeni od predloženih koračnic, drugo nagrado pa je razdelila tako, da dobi pesem pod geslom Za vero in dom 300 lir, pesem pod geslom Kriški-Bistra pa 200 lir.«⁴⁰ Ta razpis iz leta 1943 je bil podaljšan v leto 1944, ko naj bi »tekmovalci poslali svoje prispevke na poveljstvo Slovenskega domobranstva v zaprti kuverti z geslom, naslov avtorja pa v drugi kuverti. Tekmovalci naj pošljejo svoje prispevke do dne 15. januarja 1944 na poveljstvo Slovenskih domobrancev, Ljubljana, Gledališka ulica št. 11.«⁴¹

Italijani so ob prihodu doživeli kar pričakovano lojalnost tudi v reviji Cerkveni glasbenik. Njegov urednik Stanko Premrl je priobčil »pozdrav« okupatorju z obširnimi člankom v dveh nadaljevanjih pod naslovom Italijanski orgelski skladatelji in njih dela.⁴² Kljub odločilnemu in več kot očitnemu sodelovanju »uradne slovenske glasbene politike« s tujimi zavojevalci pa je tudi cerkvena oblast imela težave s tujimi okupatorji, zlasti po letu 1943 z Nemci. Na račun uradne ustanovitve kolaboracionističnih enot na Slovenskem kot neke vrste pomožnih vojaških enot v letu 1943, beležimo npr. naslednje: »Ko se je ustanovilo Slovensko domobranstvo, so se vsi fantje razen treh priglasili za vojaško službo. Pouk (v Orglarski šoli) se je zato delno vršil vse dotlej, ko so bili šolski prostori zasedeni po vojaštvu.«⁴³ Podobne težave so se v letu 1944 kazale tudi v vrstah Cerkvenega glasbenika: »Zaradi prometnih ovir se list ni mogel dostavljati ne po vseh krajih Ljubljanske pokrajine, še manj na Hrvaško in druge zamejske kraje. – Vkljub redukciji listov bo smel C. Glasbenik po zagotovilu oblasti kot edini slovenski glasbeni list še

³⁹ Gl. Jutro, 23, 1943, št. 296, 29. 12. 1943, str. 3.

⁴⁰ Gl. Cerkveni glasbenik, 67, 1944, št. 6–8, str. 55.

⁴¹ Jutro, 23, 1943, št. 296, 29. 12. 1943, str. 3.

⁴² Gl. op. 27 in 28.

⁴³ Gl. Cerkveni glasbenik, 67, 1944, št. 1–3, str. 13.

naprej izhajati ... Ker občnega zbora ob zaključku preteklega leta (1943, op. F. K.) zaradi izrednih razmer ni bilo mogoče sklicati, se veljavnost sedanjega odbora podaljša za leto 1944.«⁴⁴ Pristojne slovenske cerkvene oblasti niso stale križem rok za žrtve, ki jih je bilo tudi na tej strani nekaj, a zagotovo veliko manj kot na partizanski strani. Tako so na primer navedli: »Kot žrtve komunističnega divjanja so padli zadnje mesece sledeči naši organisti ... (Rado Petrovič iz Cerknice, Franjo Armeni iz Toplic pri Novem mestu, Franc Turnšek iz Tunjic pri Kamniku⁴⁵ in Jože Matek iz Škofje Loke⁴⁶).« Iz tega časa beležimo tudi enega redkih, pa vendarle pomembnih glasbenih dogodkov. »Natečaj zborovskega petja v Ljubljani«⁴⁷ je potekal od 25. do 28. maja 1943 v dvorani Kina Matica. To je bilo »tekmovanje« ljubljanskih šolskih zborov.

V vojnem času so nekateri slovenski skladatelji nadaljevali šolanje tako na Glasbeni akademiji kot na Srednji glasbeni šoli. Tako npr. spet iz Cerkevenga glasbenika razberemo, da so na Srednji glasbeni šoli na koncu šolskega leta 1943/44 diplomirali »Zvonimir Ciglič, Uroš Krek in Klaro Marija Mizerit (vsi iz kompozicije), iz klavirja pa Jože Osana in Erik Sagadin.«⁴⁸ Podobno izzveni vest: »Skladatelj Vinko Vodopivec, župnik v Krombergu (Montorona) pri Gorici, je znesek 200 lir, ki jih je prejel od Glasbene matice v Ljubljani pri odkupu njegovega moškega zbora Ubežni kralj, podaril Cerkvenemu glasbeniku.«⁴⁹ In še dve novici v zvezi s padlimi glasbeniki, organisti: »Prvi petek v septembru (1944) je v boju padel hrabri poveljnik domobranske posadke v Črnem vrhu nad Idrijo, podporočnik Jože Jakoš. Že med vojsko je vstopil v ljubljansko Orglarsko šolo in kazal velik talent. Tudi sicer je bil ugleden fant. Bog mu obilno plačaj njegovo žrtev!«⁵⁰ »Že več kot pred enim letom (1943 ali 1944?) je bil v Škofji Loki od komunistov ubit tamošnji zelo delavni in zmožni organist in pevovodja Jože Matek. Pokoj njegovi duši!«⁵¹ V letu 1945 sta se obseg in število Cerkevenga glasbenika vse bolj krčila tako, da je v tem letu izšla le še ena, trojna številka.⁵²

Domobranska glasbeniška praksa je poznala in delovala v podobnih manifestacijskih oblikah kot v narodnoosvobodilnem boju, le da morda v manjšem številu in v mnogo manj dodelani organizaciji. Doslej smo že omenili zборе, godbo na pihala, tisk, redno koncertno življenje, posvetno in cerkveno. Ne moremo pa pri slovenskem domobranstvu govoriti o organiziranem glasbenem življenju, razen nekaterih poskusov. Prav gotovo sta si bili partizanska in domobranska glasba še najbližji v prireditvah, podobnih mitingom, godbah na pihala (pihalni orkestri) in zborih. Posebnega dokaza o morebitnem bogatem gledališko-glasbenem življenju domobrancev nimamo. Tudi ni znan obstoj posebnih gledaliških skupin. Morda to

⁴⁴ Prav tam.

⁴⁵ Cerkvni glasbenik, 67, 1944, št. 1–3, str. 20.

⁴⁶ Cerkvni glasbenik, 68, 1945, št. 1–3, str. 20.

⁴⁷ Ljubljanska mladina, 1, 1943, št. 12, 31. 5. 1943, str. 5.

⁴⁸ Cerkvni glasbenik, 67, 1944, št. 6–8, str. 55.

⁴⁹ Prav tam.

⁵⁰ Cerkvni glasbenik, 67, 1944, št. 11–12, str. 92.

⁵¹ Cerkvni glasbenik, 68, 1945, št. 1–3, str. 20.

⁵² Prav tam.

DOMOBRANSKA

1. Le-glo-na-rji do-mobranci svp-jo se-mijo lju-bi-mo
2. Kri Slovenska je zavpi-la kli-če vvi-so-ko ma bo
3. Zna-mi bra-tje je pravi-ca anami vse-mo-go-čni je Bog
4. La-stine vr-de si preglejmo in po-kon-cu vsi gla-ve

1. Po-lja plo-dna go-re sme-le in do-mo-ve be-le.
2. Sr-ca mr-tva go-vo-ri-jo ne po-za-bi-te nas nik-dar.
3. On nas vo-di pot je pra-va ne bo-ji-mo se za-prek.
4. Vde-sni puš-ko vle-vi ba-kljo in ta-ko hi-li-mo sko- noč.

1. in pe-ši — ne
2. ni u-ze — ta } u boj u boj u boj za
3. šu — bo-ri — jo
4. mre — ti no — če

1. Cer-kve mno-ge in do-li-ne re-ke bi-stre
2. Na-ša bor-ba za-to je sve-ta do-klar-gru-da
3. Šu-me nam vpo-zdrav šu-mi-jo in stude-n-ci
4. Pest je-kle-na sr-ce je vro-če na-rod naš u-

dom u boj u boj in so-vra-gu kle-te-mu smrt. smrt.

Sl. 5 - Domobranksa za 3-glasni moški zbor; a cappella (ena izmed 28 objavljenih skladb v edini domobranksi pesmarici na Slovenskem v času 2. svetovne vojne).

zaradi prostega vstopa slovenskih domobrancev, seveda pod okriljem in v »varstvu« okupatorjev, v slovenska poklicna gledališča niti ni bilo potrebno, kaj šele nujno. Kar se tiče pihalnih godb, je znan podatek edinole za Domobranksko godbo v Ljubljani, ki jo je vodil kapelnik Florijan Leskovar. O delovanju pevskih zborov tudi ni posebnih podatkov za kaj takšnega, kot so recimo v partizanski glasbi pomenili Invalidski pevski zbor, Pevski zbor Jugoslovanske armade »Srečko Kosovel« in podobni. Na domobranksi strani tudi ni bilo organiziranih oblik kulturnega in še posebej glasbenega življenja, kot so bili na partizanski strani Znanstveni inštitut, Kulturni kongres idr.

Še največ revolucionarnih pesmi je odsevalo v slovenski partizanski glasbi, in to iz časov meščanske revolucije in začetkov delavskega gibanja. Napevi (note) v dokaz pa se žal niso ohranili. Ali pa so jih znali v umetniški sporočilnosti izrabiti tudi domobranci? Za take primere bi bili lahko glasbenemu potencialu slovenskih

domobrancev na voljo tudi nabožni napevi iz tistih časov, morda še iz Trubarjevega Katekizma in drugih pesmaric, od vključno 16. stoletja naprej? Iz medvojne časa pa vendarle lahko zabeležimo nekaj redkih primerov univerzalne ustvarjalnosti slovenske glasbe v NOB: Ave Marijo po Bach-Gounodovi istoimenski skladbi v priredbi skladatelja Cirila Cvetka, enkrat za harmonij in drugič za orgle.

Celoten opus slovenske glasbe je bil v NOB večji od tistega, ki ga lahko pripišemo slovenskemu domobranstvu; vsaj kar zadeva prvi, partizanski opus, lahko zabeležimo 738 del, med katera spadajo scenska dela (22), vokalna, zborovska dela (537), inštrumentalna (91) in dela brez znane zasedbe (88).⁵³ Vsa ta dela so bila v več kot štiriletni vojni na Slovenskem tudi izvedena. Izvedli so jih številni solisti in komorne skupine, inštrumentalne in orkestralne ter vokalne skupine (zbori) in vokalno-inštrumentalni ansambli. Za te izvedbe prav tako lahko navedemo najmanj 514 izvajalcev.⁵⁴

Kdo pa so bili ti ves čas tako domobranksko usmerjeni slovenski skladatelji? Pretirano bogatega dokaznega gradiva za to nimamo. Sodimo jih lahko le po njihovih opusih in delovanju: Zvonimir Ciglič (1921–2006), Janko Gregorc (1906–1989), Samo Hubad (roj. 1917), Ferdo Juvanec, ml. (1908–1978), dr. Franc Kimovec (1878–1964), Marijan Lipovšek (1910–1995), Alojz Mav (1898–1977), Mirko Polič (1890–1951), Ciril Pregelj (1897–1966), Stanko Premrl (1880–1965), Primož Ramovš (1921–1998), Mihael Rožanc (1885–1945), Saša Šantel (1883–1945), Matija Tomc (1899–1986), Vilko Ukmar (1905–1991) idr.

Slovensko domobranksko glasbo lahko še dodatno spoznamo »v sliki in besedi« v eni od redkih revij tistega časa, v Slovenskem domobranstvu. Tako najdemo na fotografijah: »trobentača v uniformi,⁵⁵ ... srbske dobrovoljce, ki korakajo po beograjskih ulicah, z godbo (na pihala) v ozadju,⁵⁶ ... domobrankska godba (na pihala) igra ranjencem za kratek čas,⁵⁷ ... domobranci varujejo našo prestolnico. Ob delavnikih pa odmevajo po ljubljanskih ulicah pesmi domobrancev, ki korakajo na dnevne vaje, ob nedeljah pa domobrankska godba (na pihala) zaigra Ljubljančanom za razvedrilo v Tivoliju,⁵⁸ ... domobranci ljubijo, kakor vsi vojaki, pesem in godbo (na pihala). Za to razvedrilo skrbi domobrankska godba (na pihala)-slike z vaj domobrankske godbe (na pihala), pri kateri se domobranci urijo v izvajanju najlepših skladb,⁵⁹ ... v prostih urah naši stražniki radi zapojejo. Takšno je življenje policijskega zbora v vojašnici,⁶⁰ ... zvon vabi domobrance k polnočnici /in/ kmalu potem je zadonela s kora Sveta noč,⁶¹ ... slavlju so dali poudarek nastopi pevske in igralske skupine tehničnega odseka ter domobrankska godba (na pihala). Slike

⁵³ Križnar, *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju*, str. 134

⁵⁴ Prav tam, str. 144.

⁵⁵ Gl. Slovensko domobranstvo, 1, 1944, št. 2, 17. 8. 1944 (naslovnica).

⁵⁶ Slovensko domobranstvo, 1, 1944, št. 7, 26. 10. 1944, str. 20.

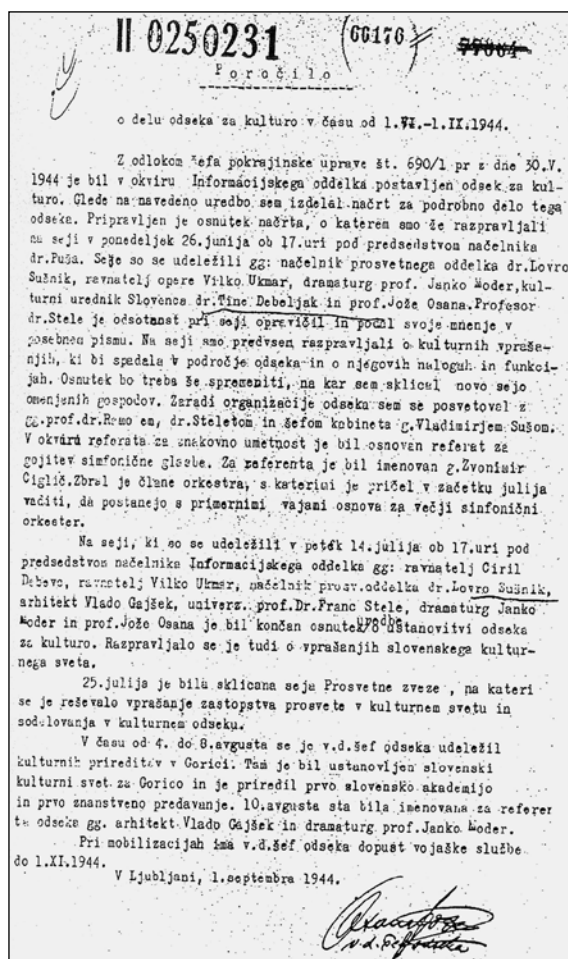
⁵⁷ Slovensko domobranstvo, 1, 1944, št. 8, 16. 11. 1944, str. 3.

⁵⁸ Slovensko domobranstvo, 1, 1944, št. 9, 30. 11. 1944, str. 2.

⁵⁹ Slovensko domobranstvo, 1, 1944, št. 10, 14. 12. 1944, str. 3.

⁶⁰ Prav tam.

⁶¹ Slovensko domobranstvo, 1, 1944, št. 11, 28. 12. 1944, str. 6.



Sl. 6 - Dokument slovenskega domobranstva (1. september 1944), ki kaže, da so-pomembni slovenski glasbeniki Vilko Ukmar (1905–1991), Jože Osana (1919–1996) in Zvonimir Ciglič (1921–2006) neposredno sodelovali z domobranci (ARS, škatla AS 1912, t. e. 9).

nam prikazujejo pevsko skupino s pevovodjem g. Pfeiferjem na čelu.⁶² ... Da se domobranci zavedajo svojega kulturnega poslanstva med Slovenci, dokazuje tudi njihovo kulturno, prosvetno in vzgojno delo v ožjem smislu, za katerega najdejo kljub vsem težavam bojevanja še vedno dovolj časa prav zaradi svoje vneme za tako delo. Danes lahko govorimo o domobranski književnosti, o domobranski pesmi, o domobranski glasbi, o domobranski umetnosti sploh, o domobranski prosveti in o domobranski šoli. Seveda je jasno, da to delo ne more biti tako prečiščeno, kot je delo, ki ga vrši kulturni delavec v mirnem času v svoji delovni sobi. Domobranski prosvetar ustvarja v urah, ko je utrujen od boja, ustvarja s papirjem sedeč v nizkem bunkerju pri slabi svetilki ali kar zunaj na prostem. Ni važno tako zelo, kaj ustvarja, bistveno je, kakšen namen, kakšno prepričanje in kakšna volja silita

⁶² Slovensko domobranstvo, 1, 1945 št. 12, 28. 1. 1945, str. 20.

domobranskega prosvetarja k ustvarjanju, h kulturnemu delu⁶³ ... Pred razhodom domobranci še zapojejo veselo pesmico,⁶⁴ ... večerno veselje v kantini (s harmoniko in kitaro v roki).⁶⁵

Eden od večjih in dokumentiranih domobranskih kulturnih praznikov pa je bil »v petek, 13. aprila /1945/ ob 5 pop. /ko/ so nam domobranci pripravili v dramskem gledališču /v Ljubljani/ lep glasbeno recitacijski večer ... nato je vojaška godba (na pihala) pod vodstvom kapelnika nadporočnika g. Florjana Leskovarja zaigrala njegovo novo koračnico <General Rupnik> ki je s tem doživela svojo krstno izvedbo. Nato je godba (na pihala) izvajala dve večji skladbi, Jenkovo uverturo <Kosovo> in Parmovo baletno glasbo <Zlatorog> s tema dvema skladbama kakor tudi s Petricevimi <Metliškimi plesi> (krstna izvedba) in Učakarjevim venčkom narodnih <Fantje na vasi> je godba (na pihala) pokazala izredno tehnično in intonacijsko dovršenost, tako da je mogla vse skladbe izvesti v povsem koncertni obliki. Tako posreduje vojaška godba (na pihala) tudi lažje dostopno glasbeno umetnost domačih avtorjev v dovršeni obliki in izvršuje s tem važno kulturno poslanstvo. Recitacijsko solistični del so izvajali ga. in g. por. Čekuta, v. n. g. Matjašič in g. Cankar. Pod vodstvom g. Pfeiferja pa je domobranski pevski zbor zapel deloma sam, deloma s spremljavo vojaške godbe (na pihala) nekaj slovenskih umetnih pesmi in dve domobranski koračnici. Zbor je sledil vsem dirigentovim željam, tako da nam je predstavil pesmi v njihovi pravi glasbeno umetniški vrednosti. Zvočnost bi bila brez dvoma bogatejša pri večjem številu pevcev-seveda z enako tehnično dovršenostjo. Zbor je nastopil tudi igralsko in sicer v Kunaverje/v/em <Prizoru na straži> in Čekutovi zborni recitaciji <Narod naš, mi tvoji smo> (krstna izvedba).⁶⁶

Najtehtnejši dokaz enostavnosti slovenske domobranske glasbe je vsekakor že omenjena edina slovenska domobranska pesmarica z naslovom Domobranci pojemo. Ta je prinesla 28 napevov z notami in besedili in vsi po vrsti so koncipirani na slovenske ljudske pesmi. Tudi zato so oblikovno, melodično, harmonsko, ritmično in barvno enostavni, preprosti. Škoda bi bilo izgubljati besede za dokazovanje njihove enostavnosti, saj se v nobenem od muzikoloških analitičnih elementov te pesmi niso odmaknile od izvirne ljudske pesmi. Kljub temu da je bila pesmarica pospremljena na pot z morda nezasluženi avreolami, jih navedimo vsaj nekaj. »[...] Uvod« je poln hvale, poudarkov, <novosti: v tej zbirki je zbranih nekaj najlepših naših slovenskih narodnih pesmi. Zapisane so tako, kakor jih pojo slovenski domobranci v Trstu. Značilno za našo pesem je, da jo pojemo večglasno. Ravno večglasje ji daje njeno svojsko lepoto. Naša narodna pesem, ki je doma povsod, pa naj bo to v meščanskih hišah ali pa v skromnih kmečkih domovih, nas spremlja povsod. Povsod kamor gredo naši ljudje, gre z njimi naša pesem, ki jih veže na rodno grudo in jih vsak dan spominja, da so sinovi slovenskega naroda. Narodna pesem je tista, ki je združevala naše ljudi v najtežjih časih in jih združuje tudi danes, ko preživlja narod čase, ki so izza turških časov najtežji. Danes se je

⁶³ Slovensko domobranstvo, 1, 1945, št. 13, 28. 2. 1945, str. 11.

⁶⁴ Slovensko domobranstvo, 1, 1945, št. 15, 24. 3. 1945, str. 3.

⁶⁵ Prav tam.

⁶⁶ Slovensko domobranstvo, 1, 1945, št. 17, 25. 4. 1945, str. 9.

slovenska narodna pesem preselila v domobranske vojašnice, kjer veže in družijo domobranci iz vseh krajev naše lepe domovine. Pojejo jo v zboru s spremljavo ali brez nje.«⁶⁷ Tudi »nagovor« v nadaljevanju te pesmarice je še vedno spodbuden: »Slovenci! Narodna pesem je duša naše domovine. Kdor ljubi domovino, poje narodno pesem v domačem krogu in v vojašnici. Slovenski domobranci ostanemo svoji pesmi zvesti! Tovariši, zapojmo!«⁶⁸

Iz drugega ohranjenega gradiva Narodne in domobranske pesmi (samo besedila za petje!)⁶⁹ lahko navedemo nekaj besedil za petje, in sicer: Naša himna, Partizan po cesti gre, Kdo je kriv, Titova himna, Titovi načrti (spet s predvidenim napevom Lili Marlen). Verjetno gre samo še za eno izdajo istih besedil za petje. Podobnih ohranjenih primerov je še nekaj, kar samo potrjuje nekatere doslej upravičene dvome, da se domobranski glasbeni potencial ni mogel v ničemer povsem strokovno, niti po kakovosti niti po obsegu, kosati s podobno slovensko glasbo NOB.⁷⁰

Skopo ohranjeno gradivo o slovenski Domobranski godbi (na pihala) ne pove nič o njeni sestavi oziroma zasedbi in velikosti. Iz različnih fragmentarno ohranjenih odpustnic, napredovanj ipd. lahko razberemo le imena, ki so bila tako ali drugače povezana s tem verjetno edinim vojaškim (protokolarnim) domobranskim ansamblom. Navedimo nekatere: narednik godbenik Dominik Štupica, poročnik (prej višji narednik in hkrati tambur-major) Henrik Strah, Josip V/W/indiš, narednik Dušan Boštele, Milan Pritekelj idr.⁷¹ Vse kadrovske spremembe, napredovanja in odpuste, je ves čas podpisoval kapelnik, nadporočnik Florijan Leskovar. Arhiva, ki bi v celoti razkril zasedbo slovenske domobranske godbe, ni na razpolago, zato lahko s »kančkom znanstvene distance« omenimo glasbenike, kot so npr.: dirigent-kapelnik, nadporočnik Florijan Leskovar, njegov namestnik, tambour majeur, višji narednik Henrik Strah, klarinetisti Janko Gregorc, Tone Šušteršič, Janez Vidrih, trobentač Avgust Grintal, saksofonist Ine Capuder, Primož Ramovš, ki je igral na (francoski) rog idr. Mnogi med njimi, ki so preživeli 2. svetovno vojno, so tudi po njej naredili zavidljivo glasbeno kariero: kot izvajalci, pedagogi, skladatelji.

Slovensko domobranstvo je dobilo organizirano glasbeno življenje tudi z ustanovitvijo in delovanjem Odseka za kulturo.⁷² Odsek je bil formiran z odlokom šefa pokrajinske uprave št. 690/1 dne 30. maja 1944 v okviru Informacijskega oddelka. V tem domobranskem organizacijskem organu sta sodelovala kot člana tudi takratni ravnatelj ljubljanske Opere Vilko Ukmar in profesor Jože Osana. Iz nekega zapisnika seje Odseka za kulturo⁷³ pa razberemo, da je bil njegov član tudi profesor Zvonimir Ciglič. Imenovan je bil celo za referenta v Referatu za negovanje simfonične glasbe. Zbral naj bi bil člane orkestra in z njimi začel vaditi v juliju 1944. O delovanju tega ansambla pa žal nimamo na razpolago nobenih podatkov. Očitno

⁶⁷ Gl. Uvod v domobranski pesmarici *Domobranci pojemo. Moški zbori. Partiture* [Ljubljana, 1944, ?].

⁶⁸ Prav tam [str. 4].

⁶⁹ *Narodne in domobranske pesmi*.

⁷⁰ Križnar, Glasba na Slovenskem in druga svetovna vojna.

⁷¹ ARS, škatla AS 1877, 20–21, t. e. 5.

⁷² ARS, škatla AS 1912, t. e. 9 (poročilo za čas od 1. 6. do 1. 9. 1944).

⁷³ Prav tam (rokopis dodan k zgornjemu dokumentu).



Sl. 7 - Naslovnica dveh domobranskih koračnic Draga Pfeiferja, Ljubljana 1945 (ARS, škatla AS 1877, 20–21, t. e. 5).

je njegove morebitne nastope zasenčil Šijančev Radijski simfonični orkester, ki je ves čas druge svetovne vojne v Ljubljani nastopal na rednih abonmajskih koncertih, sam ali s tujimi solisti in dirigenti. Delo odsekov slovenskega domobranskega Informacijskega oddelka je bilo plačano. O tej specifikii slovenskega domobranstva govori še en dokument.⁷⁴ Od 1. julija 1944 je deloval tudi Referat za narodopisje. Poleg Referata za občestveno in duhovno kulturo in Referata za glasbo in ples je bil tretji organ Odseka za narodopisje.⁷⁵ Članov v teh »specializiranih« umetniških organih ni bilo veliko. Iz ohranjenih številke je razvidno, da je marsikdaj šlo bolj za formalnost kot v resnici za množično glasbeno ozaveščanje. Tako je npr. Mali orkester štel le enaindvajset glasbenikov, pevski zbor pa le osem pevcev itd.⁷⁶

Drugi vir⁷⁷ govori o načrtu delovanja Narodne prosvete in njenih petih skupin, ki naj bi opravljale kulturno-prosvetno delo med ljudmi: »Mali orkester z 21 člani je do tedaj imel pet koncertov: štiri v Postojni za Narodne pionirje, enega pa v Ljubljani na Taboru za delavce. Vodi ga g. Ciglič Zvonimir. Orkester ima pripravljenih nekaj skladb, ki bi jih lahko odigrali v Ljubljani, pa tudi na deželi. Grupa je sicer organizirana vendar zaradi nenačrtnosti dela in zaradi nejasnosti kam pravzaprav ta skupina spada, ne rodi tistega uspeha kot bi ga lahko. Vaje imajo v Frančiškanski dvorani dvakrat na teden.«⁷⁸ V nadaljevanju pa lahko razberemo tudi

⁷⁴ ARS, škatla AS 1912, t. e. 9, Odredba št. II 0250672 (X./por. št. 237/1, z dne 20. 1. 1945).

⁷⁵ ARS, škatla AS 1912, t. e. 9.

⁷⁶ ARS, škatla AS 1912, t. e. 9, dopis Načelstvu informacijskega oddelka pri Pokrajinski upravi, št. X./4-a štev. 20/1, z dne 5. 2. 1945.

⁷⁷ ARS, škatla AS 1912, t. e. 9, pod naslovom Narodna prosveta.

⁷⁸ Prav tam.

nekaj v zvezi z delovanjem Pevskega zbora, ki »še ni organiziran.«⁷⁹ Na koncu poročila je zaradi očitnih težav z delovanjem še nekaj pozivov, med katerimi je še najbolj prepričljiv: »V interesu stvari je, da se vprašanje Narodne prosvete čim prej in v celoti reši, ker se bodo v nasprotnem primeru še ti ljudje razšli. Da bodo plodno delovale te grupe je tudi potrebno, da se sodelavce zaščiti glede dela, kar je očitvidno mogoče, saj člani Malega orkestra pa tudi Malega gledališča so bili do sedaj nekako izvzeti.«⁸⁰

Namesto zaključka

Ali lahko postavimo univerzalno ločnico med partizansko glasbo in njeno radoživo ter ves vojni čas prisotno nasprotnico, domobransko? Razlike med njima so bile in so idejne in laične, tj. glasbeno strokovno nevesče. Pa vendar bi bilo še najbolj pošteno iskanje tistega pravega teoretičnega in praktičnega načina, ki bi »po poti lepote pripeljal do resnice.«⁸¹ Kritična misel o umetnosti nasploh je bila živa veliko prej, preden sta se pojavili partizanstvo in domobranstvo. Gre za neke vrste »pacifizem, humanizem in antimilitarizem prave /likovne/ umetnosti vojnega časa.«⁸²

Naj ne izzveni sklep preveč pretenciozno, če v primerjavi s slovensko glasbo pri partizanih postavimo slovensko glasbo pri domobrancih nižje, v »preddverje slovenske glasbene polpreteklosti.« Primerjava dveh sopotnic glasbe na Slovenskem med drugo vojno je v prid partizanski. Ta je vendarle nekaj stopenj nad domobransko, kar se npr. vidi v številu del, ki so nastala med partizani, kakor tudi v njihovi kvaliteti. Znano je, da so mnogi slovenski akademsko izobraženi izvajalci in ustvarjalci, zlasti še po l. 1943, zapolnili partizanske vrste in so delovali za potrebe mitingov, Radia OF, Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju, glasbenega šolstva, pihalnih orkestrov-godb na pihala, dveh pevskih zborov (Invalidski pevski zbor in Pevski zbor Jugoslovanske armade »Srečko Kosovel«) idr. Vsa ta kulturniška in še posebej glasbena »armada« je bila navkljub mnogo boljšim razmeram in pogojem tovrstne domobranske glasbe in z okupatorjem delujočega (glasbenega) šolstva mnogo več kot pandan le-temu. Samo za glasbeno umetnost na področju produkcije (ustvarjalci) in reprodukcije (poustvarjalci, tj. izvajalci) so bili celo partizani sami deležni neke vrste pohval svojih »nasprotnikov«, domobrancev, saj so prav slednji videli v partizanski glasbi še enega sovražnika več. Partizanski glasbi tistega časa (1941–1945) in prostora (Slovenija) se je poleg najbolj številčnih in kvalitetnih (moških) zborov pridružila še solistična, komorna in orkestralna glasba in celo začetek komponiranja prve opere. Če med številnimi avtorji navedemo samo Blaža Arnič, Radovana Gobca, Marjana Kozino, Karla Pahorja, Rada Simonitija in Demetrija Žebreta, zagotovo še nismo prešteli vsega tovrstnega partizanskega (glasbenega) opusa v slogovnih mejah socialnega realizma;

⁷⁹ Prav tam.

⁸⁰ Prav tam.

⁸¹ Ustna izjava Vilka Ukmarja avtorju (Reteče/Škofja Loka, 13. junija 1987).

⁸² Durjava, Blišč in beda velikega časa, str. 338 (Izidor Cankar).

v vokalnih in vokalno-inštrumentalnih delih tesno povezanega z enakovredno tovrstno in prav tako kvalitetno književno umetnostjo-poezijo tistega časa in prostora.

Izjavi dveh članov povsem različnih pihalnih orkestrrov obenem potrjujeta tezo, da je muzika tako in tako neke vrste »dekla vseh režimov« in politik,« zlasti še, če je le-ta instrumentalna. Kajti, če odmislimo enim ali drugim koračnicam njihova besedila in naslove, ostane univerzalnost glasbenih form, oblik, pa tudi vsebin. Pri tem gre tudi za neke vrste glasbeni ali vojaški utilitarizem in kjer je čista glasbena umetnost seveda v drugem planu. Eden od njih (član Domobranske godbe v Ljubljani) Primož Ramovš (1921–1998) je npr. takole doživljal svojo odločitev in aktivnost: »Ker sem leta 1941 hkrati iz kompozicije diplomiral še iz (francoskega) roga (v razredu Feliksa Moravca in Alojzija Smrekarja) in iz tolkal, sem imel tudi vse ‚uradne‘ pogoje za tako službo. Služba je bila zame medvojni azil. Vaje smo imeli samo dopoldne (3 do 4 ure), dobival sem plačo, vojaško hrano (1 kg kruha na dan, drugi pa 10 dkg/dan!) in imel sem še druge bonitete. Godba (na pihala) je bila zares velika, saj je v njej igralo 12 krilnic, 3 flavte, cela skupina klarinetov ..., skupaj približno 80 godbenikov. Jaz sem recimo igral (4.) rog. V domobransko godbo (na pihala) pa so ves čas prihajali novi in novi pribežniki. V letu 1945 je tako Domobranska godba (na pihala) štela že okrog sto članov ... Repertoar Domobranske godbe (na pihala) je v glavnem obsegal koračnice, ki smo jih podedovali v notnih knjižicah od (staro) jugoslovanske godbe (na pihala), razne priredbe, venčke, kot so Verdiana, Chopiniana in druge, med njimi npr. koračnica Alte Kameraden, Most na Drini itd. Repertoar je bil godbeniško povsem profesionalen in ideološko nič kaj posebej obarvan. Potem pa se je Domobranska godba (na pihala) preselila v prostore bivše ljubljanske Realke (stavba današnje Elektrotehniško-računalniške strokovne šole in gimnazije Ljubljana na Vegovi ul. 4; op. F. K.). Tam smo leta 1945 tudi doživeli svoj konec, dan osvoboditve Ljubljane – 9. maj 1945. Takrat sta prišli skupaj obe godbi (na pihala): Godba glavnega štaba Narodnoosvobodilne vojske in Partizanskih odredov Slovenije in Domobranska godba. Mi (Domobranska godba) smo jim predali ves notni arhiv, nekaj instrumentov. ... oni (Godba glavnega štaba Narodnoosvobodilne vojske in Partizanskih odredov Slovenije) pa so vse to povsem prijateljsko sprejeli ... Kot poklicni domobranci, vojaki, glasbeniki, godbeniki Domobranske godbe nismo imeli na glavi nobenega masla, kaj šele krivde: niti se nismo vojskovali, nismo ne streljali in zato tudi ne ubijali. Od nas, stotnije članov domobranske godbe (na pihala), nihče ni nikogar ranil, ne ubil, na nobeni strani takratne svetovne vojne morije. Med nami je bila polovica godbenikov bivše (staro)jugoslovanske vojske in njene godbe (na pihala), spet druga polovica pa smo bili ‚mularija‘, kot sem bil sam, ki se je v glavnem /s/krila z delovanjem in igranjem v Domobranski godbi ... Godbeniki Glavnega štaba Narodnoosvobodilne vojske in Partizanskih odredov Slovenije so z osvoboditvijo Ljubljane prišli v naše prostore na Realki v Vegovi ulici, dobili od nas notni arhiv in nekaj instrumentov, mi pa smo se z njimi razšli povsem prijateljsko.«⁸³

⁸³ Ustna izjava Primoža Ramovša avtorju (Ljubljana, 20. 4. 1995; v celoti objavljeno v.: Križnar, Glasba na Slovenskem in druga svetovna vojna).

Drugi slovenski poklicni glasbenik, klarinetist Stane Kermelj (1914–2004; član medvojne Godbe Glavnega štaba Narodnoosvobodilne vojske in Partizanskih odredov Slovenije), se je podobno izrazil o »kolaboraciji«, sodelovanju partizanske in domobranske vojaške godbe: domobranci so iz Ljubljane pošiljali prek javk in zvez na osvobojeno ozemlje Bele krajine jezičke, note in drugo nujno in prepotrebno opremo za delovanje Godbe glavnega štaba Narodnoosvobodilne vojske in Partizanskih odredov Slovenije. Povedal je tudi: »Spomnim se, da je prišla Domobranska godba (na pihala) enkrat iz Ljubljane igrat v Ribnico. Z njimi smo dobili zvezo prek aktivistov in naših javk, kajti najavljeno je bilo, da bi nekateri njeni člani želeli prestopiti v Godbo GŠ NOV in POS; potem pa iz tega ni bilo nič.«⁸⁴

Viri in literatura

Arhivski viri

ARS – Arhiv Republike Slovenije, škatla AS 1877, 1912

Časopisi:

Cerkveni glasbenik

Družinski tednik

Jutro

Ljubljanska mladina/Gioventù Lubianese

Slovenec

Slovensko domobranstvo

Monografije:

Cvetko, Ciril, *Pesem v slovenski partizanski glasbi* (Ljubljana 1975).

Cvetko, Dragotin, *Stoletja slovenske glasbe* (Ljubljana 1964).

Domobranci pojemo [Ljubljana, 1944, ?].

Karbusicky, Vladimir, *Ideologie im Lied, Lied in der Ideologie* (Köln 1973).

Križnar, Franc, *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju* (Ljubljana 1992).

Mikuž, Metod, *Pregled zgodovine narodnoosvobodilne borbe v Sloveniji*, 4. knj. (Ljubljana 1973).

Mlakar, Boris, *Domobranstvo na Primorskem (1943–1945)*, (Ljubljana 1982).

Narodne in domobranske pesmi [Ljubljana, 1944 ?].

Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967 (Ljubljana 1967).

Urbani, Umberto, *Piccolo Mondo Sloveno* (Ljubljana 1941).

Članki:

Bitenc, Janez, Skladatelj Karol Pahor sedemdesetletnik, v: *Naši zbori* 18 (1960), str. 10.

Bulovec-Mrak, Karla, v: *Slovensko domobranstvo*, 1, 1944, št. 11, 28. 12. 1944 [str. 23].

Cvetko, Ciril, *O glasbeni dejavnosti v NOB*; neobjavljeno predavanje, Ljubljana, 19. februarja 1976.

Cvetko, Dragotin, *O smernicah in delu sodobne glasbene umetnosti. Govor na koncertu,*

Črnomelj, 10. junija 1944 (tipkopis v lasti avtorja; posredoval nečak Dragotina Cvetka,

Igor Cvetko, 14. aprila 2011).

⁸⁴ Ustna izjava Staneta Kermelja avtorju (Reteče/Škofja Loka, 1. 5. 1995; v celoti objavljeno v: Križnar, Glasba na Slovenskem in druga svetovna vojna).

- Durjava, Iztok, Blišč in beda velikega časa: Likovna umetnost na Slovenskem in druga svetovna vojna, v: *Borec*, 46 (1994), št. 5, str. 320–343.
- Križnar, Franc, Glasba na Slovenskem in druga svetovna vojna: skica za študijo, v: *Borec*, 49 (1997), št. 555–556, str. 61–117.
- Križnar, Franc, Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju (1941–1945); v: *Zgodovinski časopis*, 51, 1997, št. 2, str. 235–239.
- Kržišnik, Zvone, Šarlatani – roke proč!/Misli o manipulaciji s partizansko glasbo, v: *Komunist*, 32, 1974, št. 36, str. 14.
- Naša partizanska pesem*, ur. Gobec, Radovan, *Partizanski pevski zbor Ljubljana*, Ljubljana 1975.
- Selak, Peter, Moja velika noč leta 1944, v: *Katoliški glas*, 23, 1971, št. 15 (15. 4. 1971); št. 16 (22. 4. 1971).
- Šušteršič, Mirko, Kdo je kulturn, v: *Slovensko domobranstvo*, 1, 1945, št. 13, 24. 3. 1945.
- td (= neznani avtor; op. F. K.), Kulturni obzornik. Dve domobranski pesmarici, v: *Slovenec*, 72, 1944, št. 233, 11. 10. 1944, str. 3.

SUMMARY

How to Think Music during the Second world War in Slovenia (1941–1945)?

Franc Križnar

The thesis represents the most comprehensive work written on the subject up to that time. An important observation it made was that, although primarily subjected to the criterion of utilitarianism and not a novelty in itself in terms of style, the quality of the musical production during the National Liberation Struggle (NLS) still stands out as a rare occurrence in The First-ridden Europe. Now, prompted by the newly discovered evidence and by the consideration of all things relative to music from the time of NLS (1941–1945) in Slovenia, a new synthesis has been made. Musical production and reproduction in the towns: Ljubljana, Maribor etc. occupied by the enemy forces, together with the problem of the ideological orientation of the Slovene church music in the times of the enemy occupation by Germans, Italians and Hungarians. By the partisan and home-guard music in the first part (1941–1943) of the World War Two were music simple, based mostly on folk-song tradition. These works possessed a certain amount of expressive potency that had no small influences on the masses, not only the Partisan fighters but also the people living in the area controlled by the Partisan guerrilla and/or by the Home-guard warfare. The conceptions of music that time are selected by the rhythmic and melodic characteristics of some of the selected songs. Special attention is devoted to the production and reproduction in the 1943–1945 period, which brought a major break with the previous situation of 1941–1945. This was the time when many composers and professional musicians, who of course far exceeded the standards of the before-going period, joined the Partisans and the Home-guards. The technical components of their compositions and performances, as well as the artistic level of both, acquired a new quality choruses, solos, chamber and even orchestral compositions and operas started appearing. Of course, their quality failed to catch up the quality of the production of the inter-war period with the already established Slovene Musical Modernism; rather they were made in conformity with the needs and capacities of the audience. This fact moved the author to give some further consideration to the works written then, not only to the works produced while with the Partisan forces but also to those written elsewhere on the subject of the NLS at some later period of time: Blaž Arnič, Radovan Gobec, Marjan Kozina, Karol Pahor, Rado Simoniti,

Demetrij Žebre and so on. The conclusion cannot, understandably, owing to the still existing incompleteness of the evidence at hand, be expected to be overly positive as regards the situation discussed; apart by the home-guard side. The particularity of this paper and the whole present of the European culture and music is the provable collaboration between the Partisans and the Home-guards; between their military bands: *Glavni štab NOV in POS / The Main Staff of the National Liberation Struggle and the Partisan Commando of Slovenia* and *The Home-Guard Military Band*; but only by the music co-operation.

ISSN 0350-5774



9 770350 577002



ZČ | Ljubljana | 68 | 2014 | št. 3–4 (150) | str. 257–544