

Јернеј Вајс (Jernej Weiss)

САВРЕМЕНО СЛОВЕНАЧКО ХОРСКО СТВАРАЛАШТВО

ABSTRACT

The small size of our country with a "rich" historical experience of being threatened was leading to an especially powerful attachment to national word and song. This is why vocal creativity has the strongest tradition in our music lives. Although the contemporary choral production in Slovenia was always a bit behind when compared to the peaks of European choral production, the main characteristics of the Slovene choral production are similar to the contemporary development of choral production in Europe.

Key words: contemporary composers, choral compositions, Slovenia, "Novi akordi" (New chords).

Музика је била нераздвојни пратилац у животима људи на просторима данашње Словенији много пре доласка Словена, који су се населили у најзападнијем делу границе између германског и романског света. Од тренутка када су прешли у хришћанство, њихову културу и цивилизију пре свега је дефинисала католичка традиција, иако су њене границе биле у додиру са границама православног и исламског света, а бунтовни дух реформације и овде је изазивао немир.¹ Струје преобраћења су одликовале два до данас најмоћнија културна утицаја: из Акилеје је стизао налет италијанско-романске традиције, док је германско наслеђе стизало из Салибурга.² С друге стране, чиње-

¹ Реформистичке идеје су изазивале посебно снажан немир у већим градовима, док је покрет једва допирао до унутрашњости. Ове идеје довеле су до низа промена у музичком животу. У исто време када су штампане прве књиге (1550), и ми смо добили прве штампане музичке публикације, касније у виду независних песмарица. Посебно свестран издавач био је идеалистички вођа реформације у Словенији Примож Трубар (*Eni psalmi*, 1567). Barbo Matjaž, *Slovenska zborovska stvaritev*, Ed. Jež Jakob, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana 1995, 139.

² Многи Словенци су радили у иностранству. Први бечки бискуп и дворски капелан Максимилијана I, Јуриј Слаткоња, био је изузетно познат. Живео је на прелазу 15. у 16. век, а наследио га је пола века касније Јакоб Галус Хендл Карниол (*Jakobus Gallus Handl Carniolus*, 1550–1591). Био је пореклом из Крањског војводства, што показује његов надимак Карниол.

ница да је наша земља била мала и имала „богато“ историјско искуство довели је до изузетно јаке привржености према националној речи и песни.

Тако се у другој половини 19. века одиграла значајна промена у словеначкој музици.³ Све веће истицање национализма довело је до све већег броја сукоба, што је уздрмало некадашњу мирну коегзистенцију Словенаца и Немаца у градовима. Некада мешовито Филхармонијско удружење (Philharmonische Gesellschaft, 1794)⁴ и Класно (Stanovsko) позориште (од 1862. се звало Deželno) постајало је све више германско и у погледу програма и у погледу чланства. Словенци су били приморани да потраже нове прилике, у којима би могли изразити своја национална обележја. У том погледу спутавао их је недостатак развијених институција и несташаца средстава. Једино решење које им се нудило био је аматерски статус, посебно у хорској области, која је својим идеалистички јасним патриотским знаковима најбоље одговарала буђењу националне свести. У то време се појавио низ хорских композиција, песама и клавирских минијатура, чији је стил био романтичан, а садржај представљао „одраз националне душе“. Концертни живот се променио с појавом окупљања у читаоницама (од 1861. су се називале „čitalnice“), које су, заједно са зборовима („taborima“), биле жаришта младе националне агитације.⁵ Још 1861. године читаоница у Љубљани основала је свој хор, који је био први прави организован световни хор у Словенији. Ускоро су и друге читаонице почеле да оснивају хорове, тако да су након неколико година скоро све имале свој хор. Многобројне хорске композиције, које су настајале за потребе читаоница, дела су великих талената који су припадали надареним генера-

Штавише, живео је у разним деловима Аустрије, чешким земљама, Моравији и Шлезији, да би се најзад настанио у Прагу. Био је плодан композитор и његов опус је био пример заокружене целине. Објавио је збирку миса под називом „Selectiones quaedam missae“ (1580) и четири књиге мотета у збирци познатој под називом „Opus musicum“ (1586–1590). Чак и за живота, његове композиције су имале веома широк одјек и још читав век биле обавезни део репертоара у разним капелама широм Европе. У Галусовим делима срећемо првобитно преплитање венецијанске школе и холандских утицаја, што је веома необично с обзиром на земљу у којој је одрастао. Због значаја свог опуса сматрају га једним од најзначајнијих представника европске ренесансе, одмах уз Ласа и Палестрину. Исто, 139–140.

³ Почети националног буђења у словеначкој музичкој култури јавили су се у претходном веку. У доба просветитељства, новонастало интересовање за матерњи језик омогућило је употребу словеначког језика у концертним салама и на подијумима. Најпре су путујући певачи, који су наступали на сцени новооснованог позоришта Stanovsko gledališče (1765), унели у свој репертоар одличне преводне појединих арија. Убрзо је у овом домену настала прва словеначка песма. Компоновао ју је Антон Томаж Линхарт (1756–1795), који је уједно био и покретач словеначке клавирске музике и драме. Након првих превода оперских либрета почетком осамдесетих година 18. века, Јакоб Франчишек Зупан (1734–1810) написао је прву словеначку оперу, *Белин*, која нажалост није сачувана. Исто, 141.

⁴ Његова претеча – Academia Philharmonicorum (1701) – основан је по моделу тадашње италијанске академије, а уједно је била и прва таква академија у централној Европи. Ипак, академија је престала са радом средином века. Исто, 140–141.

⁵ Наведене намере су се од 1848. године могле остваривати у такозваним читаоницама, где су се изводили хорови, песме, клавирске и оркестарске композиције и сл. Svetko Dragotin, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Slovenska matica, Ljubljana 1991, 295.

цијама музички образованих композитора. Првих година националног буђења композитори су били ти које је национални покрет подстакао на стварање.⁶ Музику су заволели углавном представници чешке музичке имиграције у Словенији,⁷ али ни они вероватно никада не би компоновали да нису сматрали својом дужношћу да допринесу националним потребама у овом крају. Резултати њихових напора били су различити, зависно од композиторских способности појединаца, али су углавном били ограничени на мање, пре свега вокалне форме. Аmaterски приступ је била једина опција, а хорско певање је било најпогоднија форма за изражавање колективне национале страсти, готово зато што се ослањала на народну песму.

Затим се појавила генерација композитора који су већ били музички образовани и које је одликовала још снажнија инвенција, делимично у погледу композиционе технике. Међу првима у овој генерацији био је Даворин Јенко⁸. Његова снажна техника се пробила с првим хором *Напред* (*Naprej*), који је убрзо постао познат међу словенским студентима у Бечу. Његово нагињање ка пансловенству, које је било омиљена идеја тадашње интелигенције, одвело га је у Београд, где је био један од покретача српског романтизма.

Читаонице су постајале све уже полазиште за културни развој Словенаца. Било је очигледно да је неопходно наћи организационо модернији и институционално развијенији облик музичког живота, без обзира на то што су неговали покушаје организовања сталне концертне активности, оснивања оркестара и оснивања музичке школе и позоришта. Први снажнији потез било је оснивање Драмског друштва, за којим је уследило оснивање Филхармонијског друштва (*Glasbena matica*, 1872), Друштва Св. Цецилије (1877) и оснивање Словеначке опере (1892), док је почетком новог века настало Словеначко филхармонијско друштво (1908). Генерација стручно образованих музичара појавила се са Драмским друштвом. Они су могли да изведу и тех-

⁶ Тражила се музика која је опипљива, мелодијски привлачна, с изразито патриотским текстовима, нешто у чему би сви уживали без обзира на друштвени статус и ниво образовања. Исто, 479.

⁷ Weiss Jernej, *The forgotten correspondence between two friends: Leo Janáček (1854–1928) and Emerik Beran (1868–1940)*, Ed. Barbo Matjaž, *Muzikološki zbornik XLI (2005) 1*, *Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani*, 91–98.

⁸ Јенко Даворин (9. новембар 1835, Дворје – 25. новембар 1914, Љубљана), композитор. Школовао се у Љубљани и Трсту и студирао право у Бечу, где је дириговао хором Словеначког хорског друштва (1859–1862). Године 1862. отишао је у Панчево као диригент Српског црквеног певачког друштва, а 1865. прихватио је место диригента у Београдском певачком друштву, на коме је остао до 1877. Од 1869–1870. студирао је композицију у Прагу. Од 1871. до 1902. био је композитор и диригент у Београдском народном позоришту. Његове прве композиције инспирисане су словеначким национализмом, а пред крај живота вратио се у Словенију; међутим, већина његових дела написана је за време боравка у Београду (у тадашњој Краљевини Србији), те је дао највећи допринос српској музици. Vojan Bujic and Roksanda Pejović, „Jenko Davorin“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, види: http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=1115366718&hitnum=1§ion=music.14257, 8. октобар 2006.

нички најзахтевније музичко-драмске серије. Осим Драмског друштва и Glasbena matica, која је имала богат репертоар концерата, посвећивала пажњу образовању младих и имала своје мешовите хорове признате и цењене у иностранству, представљала је важан центар настајања словеначке музике изван црквених кругова.

Часопис „Novi akordi“ је почео да излази почетком 20. века и то је била значајна прекретница у развоју словеначке музике. Часопис је све време свог постојања из Беча водио Гојмир Крек⁹. Крек је из иностранства пажљиво пратио ситуацију у словеначкој музици, којој је жеља за аутохтоним музичким језиком све више постајала препрека за развој технички квалитетне и стилски космополитске, отворене креативности. Часопис „Novi akordi“ играо је важну улогу у помаку словеначке музике од „романтизма читаоница“.¹⁰ Већина словеначких и других словенских композитора објављивала је радове у овом часопису. Међу њима посебно треба поменути Емила Адамича¹¹, Антона Лајовица¹² и Јанка Равника¹³. У последњем броју часописа „Novi akordi“, Крек је објавио хорско дело *Trenutek (Тренутак)* тада младог бечког студента Марија Когоја¹⁴. Објављивање ове композиције унело је пометњу међу стари-

⁹ Крек Гојмир Грегор (27. децембар 1875, Грац – 1. септембар 1942, Љубљана), композитор, музички уредник и музички писац. Студирао је музику (1896) и право (1898) на Универзитету у Грацу, а затим и музику у Лајпцигу (1902–1903) и на Бечкој академији (1904–1908). Почетком 20. века основао је часопис „Novi akordi“ (1901–1914) који је био важна прекретница у развоју словеначке музике. Klemenčič Ivan, „Krek Gojmir Gregor“, Ed. Voglar Dušan, *Enciklopedija Slovenije* 6, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1992, 1.

¹⁰ Одступање од онога што је било уобичајено у периоду читаоница (стилски названом „романтизам читаоница“) и свеснији помак ка новом подстакао је музички часопис „Novi akordi“.

¹¹ Адамич Емил (25. децембар 1877, Грац – 6. децембар 1936, Љубљана), композитор, диригент и музички писац. Студирао је музику на Тршћанском конзерваторијуму (1911–1912) а касније и на Љубљанском (1922). Био је уредник часописа „Nova muzika“ (1928–1929) чији је циљ био увођење музичких новина између два рата у Словенији. Sivec Jože, „Adamič Emil“, Ed. Voglar Dušan, *Enciklopedija Slovenije* 1, op. cit, 1987, 7.

¹² Лајовиц Антон (19. децембар 1878, Ваче – 28. децембар 1960, Љубљана), композитор. Након студија у щубљанској музичкој школи Glasbena matica, студирао је композицију код Фукса на Бечком конзерваторијуму (1897–1902), истовремено завршавајући студије права. Док се бавио правом у Словенији и Хрватској, компоновао је и објављивао музичке чланке. Под утицајем позног романтизма и нарочито након Другог светског рата, импресионизма, постао је поборник нових струјања у словеначкој музици. Његов највећи допринос су соло песме и хорови. Био је члан Словеначке академије наука и уметности. Ivan Klemenčič and Andrej Rijavec, „Lajović Anton“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, види: http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=384784324&hitnum=1§ion=music.15851, 8. октобар 2006.

¹³ Равник Јанко (7. мај 1891, Бохињска Бистрица – 20. септембар 1982, Љубљана), композитор и пијаниста. Студирао је оргуље у щубљанској Оргуљашкој школи (1903–1911) и клавир на Прашком конзерваторијуму код Ј. Јиржанека (1911–1915). Након Првог светског рата живео је углавном у Љубљани, радећи као корепетитор и диригент у опери Словеначког народног позоришта (1918–1919) и ако професор клавира на Љубљанском конзерваторијуму. Прешао је на Музичку академију 1939. године, где је остао до 1968, а дужност ректора вршио од 1951. до 1955. Rijavec Andrej, „Ravnik Janko“, Ed. Voglar, Dušan, *Enciklopedija Slovenije* 10, op. cit, 1996, 102.

¹⁴ Когој Мариј (20. септембар 1892, Трст – 25. фебруар 1956, Љубљана), композитор. Студирао је код Франца Шрекера (F. Schreker) на Бечкој музичкој академији (1914–1917) и код Шенберга у

јом генерацијом композитора, који су били загрижени заступници традиционалних вредности. Ово дело је јасно предвидело стилски заокрет словенске музике ка модернизму, с којим се Когој упознао у Бечу кроз директне везе са вођама експресионистичког авангардног шенберговског круга. Он је био подједнако уверљив у хорским делима – његове ране хорске композиције, између осталог, прави су бисери, као и дела за солисте и инструменталне ансамбле.¹⁵ Когојев модернистички алтер его био је Славко Остерц¹⁶. Иако се придржавао класичних образаца у погледу основних функционалних односа и основне формалне шеме у музици, био је водећи идеолог нове музике у Словенији, што га је учинило симболом авангардног модерног покрета. Остерц и Когој су били централне композиторске личности у међуратном периоду. С њима се словеначка музика уздигла на ниво савремене музичке композиције, пошто ју је у Европи представљао шенберговски круг, с једне, и композитори тзв. „нове стварности“ (*new reality*) с друге стране. Једним делом пре Остерца и Когоја, а још више с њима и генерацијом композитора који су били њихови следбеници, јавила се генерација композитора којима, по сопственом признању, вокални медиј није више био примаран. Од тада словеначка музика није виша била само значајан чинилац у буђењу националних осећања, није више тражила своје мотиве у семантичким порукама одабраних речи. Од тада па надаље сусрећемо се са све већим бројем искључиво инструменталних композитора и, с друге стране, композитора који превасходно стварају вокалну музику.

Други светски рат довео је до снажног преокрета у културном животу. Истовремено, у Словенији је ово био период када је Комунистичка партија остварила револуционарни монопол и присвојила за себе целокупан политички простор. Појавила се нова генерација композитора, међу којима су Остерчеви ученици¹⁷ имали нарочито снажан утицај. Међутим, услед нових после-

школи „Шварцвалд“ (1918). До 1932. углавном је живео у Љубљани, радећи као корепетитор у опери Словеначког народног позоришта (1924–1932) и као музички критичар. Био је водећи члан словеначке авангарде између 1919. и 1922. Његова каријера се привремено завршила када се разболео од шизофреније. Планове које је имао за нови систем хармоније, „пермутација акорда“, остали су незавршени. Loparnik Borut, „Kogoj, Marij“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, види: http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=764425281&hitnum=1§ion=music.15260, 8. октобар 2006.

¹⁵ Когој је достигао врхунац опером *Črne maske*, која је могла да се мери с најбољим оперским делима у међуратном периоду.

¹⁶ Остерц Славко (17. јун 1895, Вержеј – 23. мај 1941, Љубљана), композитор. Током 1910. и 1914. стекао је основу музичког образовања код Емерика Берана у Државној мушкој учитељској школи у Марибору. Касније је студирао код Новака (J. Novák), Јиржака (K. V. Jiráek) и Хабе (A. Hába) на Прашком конзерваторијуму (1925–1927). Затим је предавао на конзерваторијуму у Љубљани, афирмишући се као вођа словеначког музичког живота: основао је школу композитора-следбеника, која се борила за напредак став међу југословенским музичарима и посебно је био активан у ISCM. Katarina Bedina and Andrej Rijavec, „Osterc Slavko“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, види: http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=728025047&hitnum=1§ion=music.20539, 8. октобар 2006.

¹⁷ Франс Штурм (1912–1943), који је такође припадао Остерчевој школи, послат је, као и Павел Шивиц (1908–1995), Маријан Липовшек (1910–1995) и Деметриј Жебре (1912–1970), у кла-

ратних околности словеначко музичко издаваштво није достигло исти ниво као на почетку 20. века. Поновно издавање „Cerkvenog glasbenika“ (Црквеног музичког часописа) дозвољено је тек после 1976. године, а затим је ограничен на музичку „супкултуру“. Осим њега, међу публикацијама које се данас објављују је и „Naši zbori“ (Наши хорови, од 1946. године). Матија Томц¹⁸, свештеник и композитор, деловао је на маргини главних музичких догађаја. Био је одбачен због својих отворених католичких тенденција и послератне власти су га бојкотовале. Томц има богат стваралачки опус, који га сврстава међу водеће световне црквене ауторе у оквиру умереног модернизма, у којем се такође ослањао на народне изворе. Иако је компоновао и низ различитих инструменталних дела, тежиште његове композиторске делатности било је на вокалним делима. Нова власт је бирала само оне ствари из прошлости које су јој одговарале. Оно што је заборављено оставило је фаталне последице на словеначку музичку свест. Да би агитација постала ефикаснија било је неопходно заменити естетске мере практичним. Песме – текстови и музика – биле су најподесније за ову сврху. Прилив страног знања (књиге, часописи, музичке партитуре) прекинут је на скоро 15 година након рата.¹⁹ Самим тим, иако су биле присутне снажне стваралачке личности, ниједна од устаљених композиционих техника или естетика није преовлађивала међу словеначким композиторима.

Иако нема директне везе између појаве збирке „Pesmi štirih“²⁰ (Песме четворице), која се сматра примером тежње ка креативној аутономији и интимности и музике, овај догађај – и његов емотивни значај – може се упоредити с обимном и квалитетном збирком хорских композиција најистакнутијих словеначких композитора за такмичење које је организовао Савез педагошких удружења „Svoboda 1954“ (Слобода 1954).²¹ Богата збирка с овог „косовелског“ такмичења (музика је морала да буде компонована на стихове побуњеника Сречка Косовела²²) појавила се у тренутку када је уређивачки

су за четврттонску композицију Алојза Хабе, али је погинуо већ 1943. године у бици код Ишки Винтгара.

¹⁸ Томц Матија (25. децембар 1899, Капљиште – 8. фебруар 1986, Домжале), композитор. Завршио је Теолошки факултет у Љубљани (1924), затим је студирао оргуље и композицију у Бечу (1930). Од 1930. предавао је музику у Љубљани, а 1932. постављен је за професора оргуља на Конзерваторијуму. Прешао је на Музичку академију 1939, где је остао до 1947. Касније је био приморан да се повуче и постао је парохијски свештеник у Домжалама, где је остао до краја живота. Škulj Edo, „Tomc Matija“, Ed. Voglar Dušan, *Enciklopedija Slovenije* 13, op. cit, 1999, 279.

¹⁹ Lebič Lojze, *Glasovi časov* (II), *O slovenski glasbeni ustvarjalnosti*, Ed. Jež Jakob, *Naši zbori*, 45 (1994) 5–6, 111.

²⁰ У овој књизи (1953) објављене су песме четири највећа словеначка послератна песника: Цирила Злобеча (1925), Тонета Павчека (1928), Јанеза Менарта (1929) и Кајетана Ковича (1931).

²¹ То су: Вилко Укмар, *Dvanajst mešanih zborov*, Алојз Среботњак, *Kraška vas* и *Kdo je hodil*, Славко Михелчич, *Jesen, Glad*, Маријан Липовшек, *Dva letska motiva*, као и Павел Шивиц, Радован Гобец и други.

²² Косовел Сречко (18. март 1904, Сежана – 27. мај 1926, Томај), песник. Изгледа да је Косовел писао од раног детињства. Године 1922. уписао се на студије романских језика и славистике на Универзитету у Љубљани. Иза њега је остао опус од преко 1000 песама, које показују квалитет необичан за његове године. Косовелова поезија је плод утицаја три уметничка покрета – импресионизма, експресионизма и конструк-

одбор публикације „Naši zbori“ већ био веома забринут да број и квалитет послератних хорских дела више не достиже предратни ниво.²³

Иако су композитори покушавали да што више објективизују своје мисли и емоције, изгледа да нису били спремни да се одрекну свог искуства. То је највероватније последица изузетно снажног утицаја Луцијана Марије Шкерјанца²⁴, поред кога ниједан од утицајних композитора из експресионистичког (Когој) или неокласицистичког круга није могао да се афирмише. Почетком шездесетих година 20. века деловало је да ће ову подвојеност најбоље помирити источноевропски уметници, нарочито они из Пољске. То је био један од разлога што је Варшавска јесен изазвала тако снажну реакцију у Словенији. Међутим, чак ни период велике експанзије певачког израза на компоновање за *a capella* хор (вокалне групе) шездесетих година прошлог века није донело значајније резултате у Словенији. Дакле, изгледа да је број композиција за *a capella* хорова благо опадао шездесетих година, што не значи да оне не заслужују више пажње. Много је важнија чињеница да је почетком шездесетих година у музички живот ступила нова генерација, која се све више трудила да у затвореном кругу превазиђе естетику пролетерске културе социјалног реализма. Група композитора *Pro musica viva*, основана шездесетих година 20. века, постала је водећи присталица овог новог тренда у словеначкој музици.²⁵ У овој групи окупљали су се композитори различитих идеолошких становишта, али само у уверењу да је неопходно отворити словеначку музику за нова, интересантна догађања у савременој Европи и поново успоставити везе с прекинутом музичком традицијом Словеније, чији су симбол постали Когој и Остерш. Има такође композитора из ове гру-

тивизма. Међутим, поезија се такође стапа с елементима дадаизма, надреализма и футуризма. Његова дела приказују забринутост због стране власти у Словенији и судбине крашког региона. Косовелова поезија је позната по својој домишљатости, иронији, дубини и трагичи.

²³ Карол Пахор (1896–1974) и Јанко Равник (1891–1982) видели су разлоге за ово у недостатку школа за композиторе и помаку ка инструментализму. Дисциплина и овладавање композиционим техникама – при чему су оба чиниоца важна за хорске композиције – после рата су заиста почели да губе вредност у Словенији. Композитори су напуштали ову област и због тога што се од њих стално захтевала једноставност и народна музика. Али, истовремено је била идеолошки најизложенија. Ravnik Janko, *Še nekaj besed o krizi v slovenski zborovski glasbi*, Ed. Groebming Adolf, *Naši zbori VIII (1953) 1–2, 2–3*. Види: Pahor Karol, Ed. Groebming Adolf, *Kriza v naši zborovski glasbi, Naši zbori VII (1952) 3, 6–8*.

²⁴ Шкерјанц Луцијан Марија (17. децембар 1900, Грац – 27. фебруар 1973, Љубљана), композитор, диригент, пијаниста и музички писац. Студирао је у Љубљани, као и композицију код Маркса и клавир код Троста на Бечкој академији (1922–1924). Образовање је завршио у школи Schola Cantorum студирајући композицију код Дендија (D'Indy, 1924–1927) и дириговање код Вајнгертнера на Конзерваторијуму у Базелу (1930). Од 1922. Шкерјанц је предавао музику у Љубљани, а 1926. изабран је за професора композиције на конзерваторијуму. Прешао је на Музичку академију 1940, где је остао до 1970. и вршио дужност ректора од 1945. до 1947. Ivan Klemenčič and Andrej Rijavec, „Škerjanc Lucijan Maria“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, види: http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=1115245054&hitnum=1§ion=music.25928, 8. октобар 2006.

²⁵ Barbo Matjaž, *Pro musica viva, Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 2001, 79–80.

пе који су врло ретко (или никада) залазили у област традиционалне хорске музике (Милан Стибиљ²⁶, Круно Ципци²⁷, Иво Петрић²⁸ и Даријан Божич²⁹). Осим њих, ту је низ композитора који стварају хорска дела на добрим основама. Неки од њих заслужују да буду посебно споменути: Јакоб Јеж, Алојз Среботњак, Игор Штухец и Лојзе Лебич.

Јакоб Јеж (1928) био је један од оснивача групе која је написала највећи број композиција како за хорове одраслих, тако и за хорове младих и дечје хорове. Његов оштар музички језик одаје потпуно интиман израз и осећај за боју и лиризам. Типичне одлике Јежевих композиција су измешане у овом делу – од алеаторике до изражајне хроматике, употребе традиционалних средстава (два хора, модалности итд.) и позоришних елемената.³⁰ Познате су

²⁶ Стибиљ Милан (2. новембар 1929, Љубљана), композитор. Студирао је психологију на Универзитету у Љубљани и композицију на Музичкој академији код К. Пахора. Касније је учио композицију код Келемена на Музичкој академији у Загребу (1963–1964) и студирао електроакустику у Утрехту (1966–1967). Од 1967–1968. радио је у западном Берлину као гост Berliner Künstlerprogramm-а и држао предавања из композиције на Универзитету у Монреалу. Био је секретар словеначке Музичке омадине (1971–1973), и музички саветник Културног друштва и словеначког Министарства културе (1976–1991). Такође је радио као музички писац и критичар. Ivan Klemenčič and Andrej Rijavec, „Stibilj, Milan“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, види: http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=177055919&hitnum=1§ion=music.26749, 8. 10. 2006.

²⁷ Ципци Круно (1930, Сплит – 2002, Љубљана), композитор. По завршетку студија (1959–1962) почео је да ради у Радио Загребу као директор програма. Касније (1962–1968) био је уредник класичне музике на Радио Словенији и (од 1968) директор музичког програма на Словеначкој радио-телевизији. Ciril Krupic, *Skladateljske sledi po letu 1900*, Ed. Sojar Voglar Črt, Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana 2003, 45. Sivec Jože, *Enciklopedija Slovenije 2*, op. cit, 1998, 68.

²⁸ Петрић Иво (16. јун 1931, Љубљана), композитор и диригент. Студирао је композицију код Шкерјанца и дириговање код Шваре на Музичкој академији у Љубљани (1950–1958). Године 1962. основао је ансамбл „Славко Остерц“, флексибилну групу од око 20 свирача. Под његовим вођством овај ансамбл је снимио и извео изазовна дела савремене музике. Група је престала с радом почетком осамдесетих година 20. века. Петрић је од 1972. до 1979. био главни и одговорни уредник едиције Društva slovenskih skladateljev, издавачког одсека удружења словеначких композитора. Од 1979. до 1995. био је уметнички директор Словеначке филхармоније. Niall O’loughlin, „Petrič Ivo“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, види: http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=638784258&hitnum=1§ion=music.21468, 8. октобар 2006.

²⁹ Божич Даријан (29. април 1933, Славонски Брод), композитор и диригент. На Музичкој академији у Љубљани завршио студије композиције код Шкерјанца 1958. и дириговања код Шваре 1961. Придружио се групи композитора Pro musica viva, а 1962. освојио награду „Прешерн“ љубљанске академије. Био је помоћник диригента оперске трупе Словеначког националног театра у Љубљани (1968–1970), а затим и уметнички директор Словеначке филхармоније (1970–1974). Био је професор композиције на Универзитетима у Љубљани и Марибору до 1995, када је изабран за уметничког директора Словеначке националне опере. Био је један од оснивача фестивала Словеначки музички дани (Љубљана) 1974. године и чез центра Универзитета у Марибору 1992. године. Niall O’loughlin, „Božič Darjan“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, види: http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=876925898&hitnum=1§ion=music.03790, 8. октобар 2006.

³⁰ Такође су честе деонице у којима певачи морају да шапућу, причају, користе Sprächgesang, стварају тонске кластере, нека компликована гласанда, да не говоримо о звуцима који се производе језиком, наглашеним изговором сугласника и ударањем ногом о под.

његове прераде Когојевих раних хорова, које је Јеж пратио на клавиру веома осећајно.³¹ Јежев хорски опус је, дакле, изричита и јединствена синтеза класичних и авангардних вокалних техника.

Један од најтипичнијих словеначких представника додекафонске технике је **Алојз Среботњак** (1931). Снажан смисао за вокална и карактеристична изражајна осећања чине га блиским свету Марија Когоја и Сречка Косовела. Среботњаков рани опус нарочито карактеришу дела за вокални ансамбл. Инспирацију за формирање структуре црпео је из писања стихова, док је изражајни нагласак песме одређивао изабрани музички израз, у почетку надахнут потпуно експресионистичким осећањима. Тако је потрага за осећањима у тонском говору постала Среботњаков поетски „програма“, који је реализовао компонујући на одабране стихове.

Игор Штухеу (1932) такође је био члан групе *Pro musica viva*. Увек је избегавао механичку композицију у оквирима доследно приманих идеја и упорно је компоновао користећи сопствени музички језик. У свом раду Штухеу се често поигравао комбиновањем одсека, у којима је вредност свих звучних параметара била прецизно дефинисана, и ризичних сегмената, у којима је случајност играла важну улогу. Генерација композитора из шездесетих, која је обухватала све чланове групе *Pro musica viva*, па и Штухеуа, покушала је да угуши супротну тенденцију која је већ била уведена кроз модернистичко одступање од романтичких премиса, а коју је учврстио дармштатски круг уметника. Од овог тренутка па надаље његове композиције осликује одступање од строгих правила серијалних конструкција и прелазак у област необјашњивих интуитивних одлука. Унутрашња борба о којој сам композитор говори јесте одраз очаја који је преживљавала већина композитора групе *Pro musica viva*, који се нису у потпуности посветили композиционом и техничком конструктивизму серијалног типа – упркос иначе јакој реакцији савремених композиционих праваца – или радикалној реализацији других композиционих стилова. Аутохтона поетика сваког од њих била је заснована на селекцији, преносу и усвајању само неких одабраних карактеристика.³²

Лојзе Лебич (1934) био је најмлађи члан групе *Pro musica viva*, а данас га сврставају међу водеће словеначке композиторе. На себе је скренуо пажњу као диригент хора једне националне радио станице. На њега је посебан утицај извршио пољски авангардни покрет из 1960. године, који је развио сопствени музички језик. За њега је карактеристично то што је трагао у различитим правцима, напипавајући пут ка музичкој самоуверености, усмереној ка најдубљим слојевима људске културе, од испитивања преисторије

³¹ Композиције за деचे хорова и хорова за младе биле су поготово бројне после 1968. године, када је овај композитор дошао на место уредника часописа за музичко образовање „*Grlica*“, у којем је и сам доста објављивао. Веома је популаран његов хор за младе *Igraj kolce*, који је написао шездесетих година 20. века, као и многи каснији хорова за младе. Године 1988. репресивна политичка ситуација спречила је даљи успешан рад овог часописа.

³² Barbo Matjaž, *Pro musica viva*, op. cit, 162–173.

до трагања за хармонијама између унутрашњег и трансцендентног. Овај композитор је трајно везан за музички архаично и архетипско, тј. за музичко наслеђе из прошлости. Његов обиман хорски опус настао је из његове присне везе са хором. За њега је израз у песми представљао инспирацију за садржај и формални изглед композиције. Међутим, композиторов концепт није само подражавање одабраног текста, већ и подстицај за музичку реинтерпретацију вођену чистом музичком драматургијом.³³

Најрадикалнији и одлучујући корак којим је словеначка музика закорачила у савремену звучност предузет је у групи *Pro musica viva*. Чланови ове групе, који су се опробавали у експерименталној звучности, користили су облик постмодерног преплитања музичких средстава. Међу њима је било мање композитора хорске музике. Седамдесетих година 20. века на словеначкој територији дошло је до својеврсне подвојености. Док су значајна дела настала из зрелости модернистичког стила, музичка јавност је изгубила своје усмерење и осећај за правац током пада „у велику слободу“ звану постмодернизам. Ово постепено ишчезавање модернизма манифестовало се као специфична криза, као прелажење граница између стилова, естетика, техника и врста.³⁴ Већина композиција које су написане седамдесетих и осамдесетих година 20. века – без обзира на генерацију којој је припадао композитор – показује елементе стилског плурализма и полистилизма: Алдо Кумар, Бри-на Јеж Брезовшчек и Петер Шавли.

С обзиром на релативни обим његовог хорског опуса **Алдо Кумар** (1954) вероватно је један од најсвестранијих и најинтересантнијих личности средње генерације композитора. Пошто је с лакоћом експериментисао у погледу музичког материјала, форме и драмских концепата, у своја дела је истовремено уносио елементе постмодернизма, као и карактеристично традиционалне модусе, од модалних исходишта до цитата.

У хорском опусу **Брине Јеж Брезовшчек** (1957) доминирају композиције за дечји хор. Стога је лакше разумети њену изјаву: „Покушавамо да се приближимо правој духовности, божанском. И носимо последице, јер наши креативни резултати, које називамо уметничким делима, композицијама, уметничким рукотворинама, неком врстом призматичних објеката, а који тако снажно рефлектују нас саме и друге да објективност нестаје, бивају замењени несигурношћу, претераном љубављу, осећањем које се може поредити с љубављу родитеља према детету.“³⁵

Иако хорске композиције не доминирају у опусу **Петера Шавлија** (1961), оне показују неке од најважнијих одлика композиторове поетике. Његова хорска дела настају између хармоније и мелодије, често по тонално ор-

³³ Исто, 189–195.

³⁴ Lebič Lojze, Glasovi časov (IV), O slovenski glasbeni ustvarjalnosti, Ed. Jež Jakob, *Naši zbori* 46 (1994) 3–4, 59, 61.

³⁵ Jež Brezovšček Brina, *Skladateljske sledi po letu 1900*, op. cit, 2003, 96.

ганизованим узорима. Она представљају добру синтезу различитих контрапунктских фактура и неоимпресионистичког хармоничног подстицаја.

Осим поменутих, средњој генерацији словеначких хорских композитора припада и **Томаж Хабе** (1947), један од њених најтипичнијих представника, са изразитим осећањем за композиције за хор младих. Будући да добро познаје емоције и природу Словенаца, његова креативност увек подразумева лиризам словеначке мелодије у јасној и видљивој форми, без обзира на њене модерне елементе и контрапунтски третман.

У словеначку средњу генерацију хорских композитора, која је показивала посебан афинитет за музичко-теоретска питања, спадају и Иван Флорјанц, Андреј Мисон и нешто млађи Дамјан Мочник, чији се хорски опус углавном састоји од музике на црквене хорске песме.

Иван Флорјанц (1950) посебну пажњу посвећује теоретским, историјским, филозофским и композиционим полазиштима настанка и значаја музичког дела. Без обзира на његов посебан афинитет за херменеутичке приступе, он сматра да је музика пре свега „јасна рефлексивна рукотворина људског духа и личности, а тек онда специфична стилска и историјска формулација.“³⁶ На тој основи он гради своју композициону реченицу која је садржајно и структурално добро осмишљена и има изразито полифону структуру.

Андреј Мисон (1960) један је од најбољих представника црквене хорске креативности. О својој композиторској креативности он овако пише: „Нисам и не желим да будем аутор који се разбацује тоновима тако да они нестају већ приликом слушања, слушаоцу уђу на једно уво а изађу на друго, у празнину заборављеног. Надам се да ће се ове ноте које сам написао задржати у слушаоцу. Стога је мој идеал и даље: да будем здрав и креативан музичар, не само практичар већ и теоретичар.“³⁷

Групу истакнутијих словеначких композитора црквене хорске музике употпуњује **Дамијан Мочник** (1967), чије стваралаштво, које је превасходно у области вокалне музике, не чуди с обзиром на његово дугогодишње искуство хоровође.

Осамдесете године 20. века обележио је одлив словеначких композитора у свет. То је била последица веома неповољних културних и политичких околности. Али, то није био једини разлог. Млади у Словенији нису били у прилици да бирају наставнике с различитим композиционо-естетским и музичко-филозофским ставовима. Након Луцијана Марије Шкерјанца, музичку наставу из области хорског стваралаштва у Словенији првенствено су обележили Урош Крек, Само Времшак и Маријан Габријелчич.

Педесетих година 20. века **Урош Крек** (1922) почео је да изграђује јединствен опус од никада разрешене, али плодносно двојности класичних уметничких и архетипских кретања народног звука. Крек је свакако један од

³⁶ Florjanc Ivan, *isto*, 56.

³⁷ Misson Andrej, *isto*, 166.

најбоље поткованих савремених словеначких композитора, с посебним афинитетом ка компоновању за гудаче и глас. Следио је пример класичних принципа, поштујући ограничења савремених истраживања. Тако Крекова хорска дела увек садрже вешт спој неокласицистичке јасноће и наглашене изражајности.

За време студија **Само Времшак** (1930–2004) укључио се у деловање Клуба композитора (*Klub komponistov*) из којег је директно настала *Pro musica viva*, иако сам никада није био њен члан.³⁸ Након што је дипломирао, изабрао је мирније карактеристике неоромантичног и класичног правца, које је прилагодио својој лирској природи. Целог живота Времшак се интензивно бавио хорским радом, и отуда његов обиман хорски опус, који је један од најсвеобухватнијих међу савременим композиторима.

Маријан Габријелчич (1940–1998) развијао се у више праваца. Његове хорске композиције, с добро разрађеном полифоном партитуром, које често садрже размакнуте звуке, одраз су политоналних приступа и различитих архаизама. Његова музичка партитура је захтевна, али елементарна по својој изражајној ритмичности.

Убрзо су се појавиле разлике између композитора који су живели у иностранству и оних који су остали у Словенији. Они из иностранства су очигледно развили већу композициону разноликост и стекли ширу естетичку основу јер је у свету то први предуслов за опстанак једног композитора. Чини се да ово важи и за **Павла Меркуа** (1927), који је већи део живота провео у словеначкој дијаспори, где је услед италијанске политике националних мањина национални елемент попримио посебно изражене одлике. Иако је Мерку написао свега неколико чисто вокалних композиција, његове вокалне деонице увек делују убедљиво. Меркуова вокална музика показује постепен напредак, уз делимично овладавање новим техникама. Посебно карактеристичном чини се тенденција ка слободнијем приступу новим методима, а да при том ниједан од њих није конкретно реализован.³⁹

Словенци су тек у последњој деценији прошлог века почели више да обраћају пажњу на музику **Винка Глобокара** (1934). Свако његово дело написано у време постмодернистичке децентрализације представља креативни одговор на постмодернистичке дилеме.⁴⁰

Наставак или нови почетак сваке традиције омогућен је једино употребом великог броја техника које се могу успешно поново применити. У музици то су једино технике које се могу креативно развијати, а не само понов-

³⁸ Barbo Matjaž, *op. cit.*, 40–42.

³⁹ O’loughlin Niall, *Novejša glasba v Sloveniji: osebnosti in razvoj*, Slovenska matica, Ljubljana 2000, 165–169, 173–177.

⁴⁰ Глобокар је вероватно најдубље зашао у питање односа између речи и музике у својим делима компонованим у иностранству; то су дела која су привукла светску пажњу: обимни *Voi* (Владимир Мајаковски, 1966) за три хора и оркестар, хорско дело *Accord* (1966) у коме је текст акустички материјал и психолошки комад *Traumdeutung* (Едуардо Сангинети, 1967) за четири хора.

не примене бледих имитација старих модела. То представља потенцијално ограничење, које се понекад може наћи у делима композитора традиционалних ставова. Ово не важи изричито за младе словеначке композиторе јер они траже нове и интересантне путеве да би, уз водеће композиторе средње генерације, дали свој допринос. Од композитора млађе генерације који стварају у области хорске музике треба споменути Ларису Врхунц, Душана Бавдека, Амброжа Чопија, Тадеју Вулиц и Нану Форте.

Лариса Врхунц (1967) посебну пажњу поклања разликама између ствараоачеве идеје и касније естетичке интерпретације, где је „зашто“ увек важније од „како“. За њена малобројна хорска дела посебно је карактеристична звучна дифузија.

Иако нема обиман хорски опус **Душан Бавдек** (1971) разматра питања брисања и очувања вредности – бирања и скупљања честица у целину. Он то чини на префињен начин – кроз добро узајамно деловање, у коме се критичко оцењивање традиционализма преплиће са трезвеним одстојањем од модернизма.

Амброж Чопи (1973) вероватно је најизражајнији представник млађе генерације словеначких хорских композитора. Његова музика открива сећања на словеначку музичку традицију, уз добро промишљену употребу савремених музичких средстава.

Од плодније, најмлађе генерације композитора, требало би пре свега поменути **Тадеју Вулиц** (1978), ђака Уроша Ројка⁴¹, посвећену модернизму. Насупрот идејама „реконтекстуализације“ или „универзализације“, она приступа свету звука пре свега кроз неку врсту логике „тренутка осећања“. Композиторка каже да у својим делима од самог почетка „покушава да напица пут између интелекта и интуиције“.⁴²

Нана Форте (1981) представница је најмлађе генерације композитора и посебно обраћа пажњу на хорска дела, која карактерише дубока веза с

⁴⁰ Глобокар је вероватно најдубље зашао у питање односа речи и музике у својим делима компонованим у иностранству; то су дела која су привукла светску пажњу: обимни *Voi* (Владимир Мајаковски, 1966) за три хора и оркестар, хорско дело *Accord* (1966) у коме је текст акустички материјал и психолошки комад *Traumdeutung* (Едуардо Сангинети, 1967) за четири хора.

⁴¹ Ројко Урош (9. септембар 1954, Љубљана), композитор. Студирао је композицију код У. Крека на Музичкој академији у Љубљани (1977–1981) и код Клауса Хубера на Freiburg Hochschule für Musik (1983–1986); од 1986. до 1989. похађао је Лигетијеве курсеве у Хамбургу. И даље живи у Немачкој, при чему предаје на Љубљанској академији. За време студија на Hochschule, Ројко је имао велики број различитих композиционих приступа. Раних осамдесетих дошао је у блиску везу с истакнутим пољским композиторима као што су Мејер, Шефер и Котонски. Од тада на његове идеје су утицали курсеви које су држали Ноно, Лахенман и други у Експерименталном студију у Фрајбургу и Фернихауови часови музичке анализе на летњем курсу у Дармштату. Stefaniја Leon, „Roјko Uroš“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, види: http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=1075770266&hitnum=1§ion=music.48062&authstatuscode=200, 8. октобар 2006.

⁴² Stefaniја Leon, *On the National in Music: The Sloveneness of Slovenian music and its Rang*, 2. октобар 2006, 26–27.

текстом. Композиторка користи своје добро познавање гласова с истанчаним осећајем за лирски текст док нежно гради појединачне вокалне линије.

Данас се организују редовна двогодишња извођења словеначких хорова младих, наизменично с међународним такмичарским фестивалима (Загорје, Цеље). По истом редоследу смењују се домаће и међународне манифестације на којима наступају хорови одраслих (оба пута у Марибору). Већ две или три деценије ово представља окосницу непрекидне обнове ове дивне и племените (ако овај израз није већ застарео) врсте аматерске активности, које углавном надгледа *Zveza kulturnih organizacij Slovenije* (Удружење словеначких културних организација). Сусрети хорова такође се одржавају на општинском нивоу, као и сваке године на величанственом фестивалу словеначких хорских друштава који се одржава на отвореном и окупља чак 6000 певача. Часопис „*Naši zbori*“ прилично успешно прати традиционалну подршку аматерских структура путем својих музичких и текстуалних радова.

Антологију словеначке хорске музике, која је тренутно у изради, требало би детаљније представити. У овој антологији Словеначки камерни хор – наш једини професионални хор – под вођством уметничког директора Мирка Цудермана, представља преко 500 хорских дела на више од 40 компакт дискова, почев од друге половине 19. века па све до појединих савремених словеначких композитора.

Иако се руководимо врховним принципом да је квалитет важнији од националности, истовремено смо везани за сопствене корене, традицију и садашњост. Свест о независности у великој је мери оживела окупљањем у хорове како у прошлости тако и данас.

Због тога вокално стваралаштво има најснажнију традицију у нашем музичком животу. У 19. веку национална свест се развијала заједно с њом. Националне и уметничке тежње нашег народа нашле су ослонац у њој. У периоду када су излазили „*Novi akordi*“, вокална музика је изашла из уских оквира читаоница, чиме су проширени видици. Међутим, чини се да је овај развој увек помало каснио за европским хорским стваралаштвом. Неке иницијативе су на ове просторе дошле у ослабљеном виду (додекафонија, серијализам итд.), или их је лирски интимни словеначки архетип одбацивао (пародија, гротеска итд.), или су у потпуности игнорисане јер опрезна словеначка природа није на њих реаговала (звучне инсталације итд.). Упркос томе, карактеристичне тенденције словеначког хорског стваралаштва углавном су сличне савременом развоју хорског стваралаштва у Европи.

Сви они који пристижу, нађу се у непознатој ситуацији. Пошто више немају разлога за побуну против политичких збивања, самим тим су изгубили и мотивацију која је подстицала претходне генерације на већу креативну одговорност. Имају сву музику на располагању; у глобалном музеју тонова, они су савременици култура свих епоха и територија. Свет у који су крочили у погледу звука је под потпуном контролом, препун забавне електронике, с једне, и величанствености концертних сала са друге стране. Да ли је ком-

поновање које не испуњава никаква очекивања најбоље решење у овој непрегледној празнини свих могућности или човек мора да крене усамљеним путем, далеко од привлачног тржишта?

Круг се затворио. Почео је премодернизмом, када је музика још увек била у служби националних интереса, прошао је кроз оба модернизма – предратни и послератни, када се музика растеретила свих немузичких дужности и затворио се постмодернизмом, у којем се враћа својим коренима.

SUMMARY

The small size of our country with a "rich" historical experience of being threatened was leading to an especially powerful attachment to national word and song. This is why vocal creativity has the strongest tradition in our music lives. The national consciousness grew with it in the 19th century. The artistic desires of our nation have found support in it. Thus a significant change in Slovene choral music occurred in the period of the magazine "Novi akordi" (1901–1914). The vocal music has moved into our musical reality from the narrow library tracks and they were brought closer to the broader horizons. However, it seems that a development of choral production was always a bit behind when compared to the peaks of European choral production. Some initiatives came into this space either weakened (dodecaphony, serialism, etc.), were rejected by the lyrical intimate Slovene archetype (parody, grotesque, etc.) or were completely missed out because the careful Slovenian nature does not respond to it (sound installations, etc.). Regardless of this fact, in the main characteristics the moves of the Slovene choral production are similar to the contemporary development of choral production in Europe.