

Leon Stefanija

Totalitarnost režima in glasba.

Iz arhiva Društva slovenskih skladateljev v petdesetih letih 20. stoletja.*

Ključne besede: socializem, glasba in politika, glasba in totalitarizem, slovenska glasba 20. stoletja, Sduštvo slovenskih skladateljev, slovenska glasba, jugoslovanska glasba

Key-Words: Socialism, music and politics, music and totalitarian regime, Slovenian music of the 20. century, Society of Slovenian Composers, Slovenian music, Yugoslavian music

Totalitarianism and music: From the Archive of the Society of Slovenian Composers

ABSTRACT

Totalitarian politics and music. From the archive of the Society of Slovenian Composers in the 1950's

The paper consists of three parts. The first part unfolds some features of the centralistic regime in Slovenia. The question of its effectiveness is then brought into focus - the question of the impact of politics, and its extent, on Slovenian music -, which leads in the closing section towards two notes on the socialist regime in post World War II Slovenia, namely, the simultaneous processes of the "integration of culture" and the "decentralisation of jurisdiction".

Two theses are proposed as epistemological issues important for the relation between socialist politics and music in Slovenia. The first one claims that one of the main topics for Slovenian music of that time is the question of a *non.existent* musical practice – the issue about the *non grata* domains of musical practice. The second thesis stresses the issue of *appropriation* of some segments of musical culture that were by no means a result of the activities of socialist policies, but were the consequence of the productive and reproductive capacities of Slovenian musical culture. Both theses unfold demands for further research on this issue of the Slovenian musical culture. They are indicated as questions 1) about the criteria that could help discern between "socialist" music from a "music without adjectives" (H.H. Eggebrecht) and 2) about the point at which the question of political impact on concert music ceases to be a question about concert music

* Skrajšana različica besedila je bila predstavljena na Mednarodnem muzikološkem kolokviju v Brnu, na Inštitutu za muzikologijo Masarykove univerze med 1. in 3. oktobrom 2001 na temo *Socialistični realizem in glasba: antimodernizmi in avantgarde*.

and becomes part of a much broader problem that was actualized in the discussion on post-modernity from the 1960's onward, namely the problem of the relation between artificial and popular music. Both questions are important not only for the time after the World War II, but also for the periods encapsulating the "Socialistic times" between 1945 and 1991.

Izhodišče

V prispevku želim pretresti nekatere podatke o slovenski glasbeni kulturi, ki jih hrani Društvo slovenskih skladateljev o petdesetih letih 20. stoletja, natančneje o obdobju 1948—1961. Zanima me vprašanje socializma v Sloveniji kot totalitarne politične ureditve in njen vpliv na glasbo.

Vsebinsko je sestavek razdeljen na tri dele. Prvi prinaša "osvežitev spomina" na prvo obdobje slovenske socialistične glasbene kulture. Drugi del skuša očrtati vsebinski obseg ideje socialistične glasbene kulture, v tretjem delu pa povzemam izsledke z dvema raziskovalnima domnevama, tezama o temeljni značilnosti totalitarizma v petdesetih letih na Slovenskem.

Vzpostavljanje totalitarnosti glasbenega življenja

Težnja po enovitem, centraliziranem agitacijsko propagandnem (agitprop) delovanju socialističnega oblastništva je bogato izpričana. Iz arhiva Društva slovenskih skladateljev (v nadaljevanju Dss) je razvidno, da so bile poti vodilnih iz vseh republik tedanje federacije, praviloma v Beograd, zelo pogoste. Na srečanjih vodstev posameznih republiških skladateljskih društev so na rednih kongresih predvidevali referat z "estetsko-sociološkega" področja, ki je moral biti vsaj v osnovi skladen s političnimi smernicami. Za ilustracijo tedanje uradne miselnosti navajam sklep, ki ga je Dss na plenarnem sestanku 25.3.1953 med drugim sprejelo pod 5. točko:

"Društvo [slovenskih] skladateljev je globoko zainteresirano na pravilni socialistični vzgoji skladateljev, zato se bo borilo proti vsem poizkusom vnašanja tuje in socialistični skupnosti škodljive miselnosti v skladateljske vrste.

Prav posebno pa se bo Društvo slovenskih skladateljev borilo proti šarlatanstvu, neodkritosti in egoizmu v vrstah glasbeno-kulturnih delavcev. Obenem zastopa načelo, da sta v borbi samo odkritost in resnica moralni načeli, ki sta vredni socializma, demokracije in resnično svobodnih ljudi."¹

Če so bile podobne izjave del vsakdanjika v socialističnih deželah, kaže omeniti, da na področju glasbe v Sloveniji ni prišlo do odprtih ideoloških polemik, kar je ena pomembnih razlik med Slovenijo in drugimi socialističnimi okolji.² Zgovoren podatek, ki priča o slovenskem glasbenem vsakdanjiku in naravnosti vodstva Dss, se zdi naslednji odlomek iz sporočila za javnost. Na letnem občnem

¹ V arhivu Dss je tipkopiš ohranjen pod št. 47/1 in 47/2 z dne 3.4.1954.

² Mimo vrste prispevkov o glasbeni politiki v SZ prim. npr. Klingberg 1994.

zboru, decembra 1950, je novoizvoljeni predsednik v svoji izjavi med drugim zapisal:

"Naziranje, da umetnost nima z razvojem družbe nobenega opravka, je v naših umetniških vrstah, zlasti skladateljskih, še vedno dovolj udomačeno in kaže, da nekateri naši tvorci ne poznajo niti razvoja družbe in niti razvoja umetnosti in mislijo, da hodi umetnost povsem svojo lastno pot s povsem lastnimi zakonitostmi."³

Ob navedeni in v petdesetih letih njej podobni graji avtonomije skladateljev se konkretna imena ne pojavljajo. Vseskozi pa je mogoče spremljati variacije konteksta navedka - variacije ugotovitev stanja o neuspešnosti "spreobračanja" miselnosti med glasbeniki "na pravo linijo". Tudi to "brezimno grajo" kaže šteti med pomembne značilnosti slovenskega z drugimi politično primerljivimi kulturami.

Vzrok tovrstne brezimne, načelne graje je nemara naslednji. Po drugi svetovni vojni⁴ je sledila reorganizacija vseh ravni javnega življenja po načelu razdeljevanja ljudi na "naše", "neopredeljene" in "sovražne elemente". Seznam glasbenikov, ki so sodelovali z okupatorjem, je bil domnevno sestavljen leta 1948. Na Dss so o tem pogosteje govorili v prvi polovici petdesetih let, ob vprašanju dodelitve višjega pokojninskega razreda nekaterim članom. Vendar Karol Pahor, ki je bil leta 1954 predsednik Dss, seznama ni poznal, čeprav je bil leta 1948 tajnik Dss. V političnih vrhovih (že tedaj "fantomskega") seznama niso šteli za pristojnega.⁵

Seveda to ne pomeni, da nekateri skladatelji niso prestali hudosti državotvornega aparata zaradi "sumljivega" odnosa do politične ureditve, čeprav raziskave posameznih primerov ostajajo ena od nalog slovenske muzikologije.⁶

³ Dss je članek z zgornjim navedkom naslovlilo Uredniku kulturne rubrike Slovenskega poročevalca z dopisom št. 14-1/51 25.1.1951.

⁴ O vlogi druge svetovne vojne za notranji razvoj države v drugi polovici 20. stoletja gl. Repe 2000.

⁵ V Izjavi, arhivirani pri Dss pod št. 355 dne 27.9.1954, je podpisnik Karol Pahor zapisal: "Glede liste sodelavcev okupatorjev, ki jo je meseca marca leta 1948 l. predložilo Društvo slovenskih skladateljev takratnemu ministrstvu za prosveto LRS izjavljam, da mi kot članu takratnega upravnega odbora DSS ni prav nič znanega o tej listi in da z njo v zvezi nikdar nikoli [sic; nihče?] ni zahteval o tem mojega soglasja ali obratno. Izjavljam še dalje, da bi se z omenjeno listo tudi če bi mi bila predložena, ne mogel strinjati, ker so v njej imena tudi takšnih naših članov (o katerih so me obvestili člani, katerim je bila lista predložena na upogled), ki so v času okupacije odnosno narodno osvobodilnega boja bili z nami povezani, bilo kot simpatizerji ali celo kot podporniki OF kot je to n.pr. slučaj prof. Stanka Premrla, ki je baje tudi v dotičnem seznamu." Tudi Dragotin Cvetko, leta 1948 tajnik Dss, je napisal izjavo, v kateri opozarja, da ni bil seznanjen s tem seznamom, vendar dodaja, da je bil februarja in marca tega leta na študijskem dopustu v Pragi in da zato ni mogel biti seznanjen s seznamom. (Izjava Dragotina Cvetka je arhivirana pri Dss pod št. 346, 13.9.1954). O njegovi (ne)odločilnosti priča dopis Sveta za prosveto in kulturo z dne 6.10.1954 (II. št. 60/32), ki je v arhivu Dss ohranjen pod št. 392, 9.10.1954. V njem podpisnika - predsednik Komisije za priznavanje kulturnega in znanstvenega dela upokojujencem in šef Odseka za znanost in visoke šole Stane Melihar in sekretar Sveta za prosveto in kulturo LRS Vlado Vodopivec - navajata: "Obenem bi želeli razčistiti nespornost, ki je nastal zaradi omembe nekega seznama Vaših članov, ki naj bi sodelovali z okupatorjem. Seznam ni podpisan, zato ga tudi komisija nikoli ni upoštevala kot uraden akt."

Seznama obtoženih sodelovanja z okupatorjem nisem uspel najti. Kot je iz Zapisnika o prevzemu spisov in inventarja razvidno (št. 33, 23.4.1954), je Dss hranilo "Delovodnik" od 26.4.1949 dalje, tako da seznama domnevnih sodelavcev z okupatorjem niso mogli imeti na Dss.

⁶ Prim. pričevanje skladatelja Zvonimirja Cigliča (gl. Ciglič 1994). O vrsti drugih podobnih izkušenj posameznikov - npr. o "zaslišanju" skladatelja Primoža Ramovša ali pa "priporu" Marijana Lipovška in vrsti drugih ukrepov tedanje oblasti nad posamezniki - bodo raziskovalci verjetno dobili podatke ob študiju dela in življenja posameznih skladateljev.

Ne nazadnje so bila v petdesetih letih 20. stoletja, in tudi kasneje, trenja zaradi politične *sumljivosti*, rečeno v tedanjem političnem žargonu, pogosta. Nevarnosti odklona od "partijske linije", ki so jih predstavniki oblasti iskali v umetniških delih in osebah, ki so iz različnih razlogov odstopali od deklarirane politične usmeritve, je "[n]ajvečji ortodoksnež Boris Zihel [...] videl na vsakem koraku" (Gabrič 1994: 168).

Tako ni dvoma, da je državni aparat v petdesetih letih vzpostavljajal politične vzvode, ki so iz javnega življenja izrivali tistega, katerega umetniška hotenja so - če se že niso zoperstavljala napisanim pravilom - skušala živeti mimo "naroda". Treba pa je omeniti, da je totalitarnost politične ureditve od šestdesetih let postopno izgubljala moč. Po politični ločitvi Jugoslavije od Sovjetske zveze so namreč kmalu, novembra leta 1952 na VI. kongresu partije,⁷ razpustili jugoslovanski agitpropovski aparat. Še preden je Boris Zihel v Sloveniji odstopil z vodilne kulturno-politične funkcije, pa se je "pogrošna" tuja zabavna glasba, ki ni bila v skladu z zahtevo oblasti po "nesentimentalnem in objektivnem" prikazovanju "resničnega življenja delovnega ljudstva" v umetnosti, dodobra ukoreninila v vsakdanjik.⁸ (In to ne velja samo za jazz, kot bi mogli domnevati iz sicer izvrstne študije Aleša Gabriča o "socialistični kulturni revoluciji", gl. Gabrič 1995.)

Tako se zdi, da naslednje načelo, ki bi ga želel v nadaljevanju podrobneje pretresti, ustrezno osvetljuje delovanje državnega aparata tudi v petdesetih letih: ne prepovedujemo, toda dovoljeno je samo to, kar nam ne škodi. Omenjeno načelo namreč po eni plati pomaga razumeti, zakaj je vprašljivo govoriti o določeni obvezujoči glasbeni estetiki socrealizma na Slovenskem. Po drugi plati pa načelo dopušča pretresti vsebinski obseg vpliva politike na glasbo - posameznosti, ki osvetljujejo domet politike v glasbeno življenje in njene vzvode uravnavanja -, o čemer bi želel v nadaljevanju podrobneje govoriti.

⁷ Komunistična partija Jugoslavije (KPJ) se je na tem kongresu (Zagreb, 2.-7.11.1952) preimenovala v Zvezo komunistov Jugoslavije. Med najpomembnejša načela, ki jih je obrodil kongres, sodita načelo "demokratskega centralizma" in "samoupravljanja", zaradi katerih so vlogo države v kulturni politiki prevzemali lokalni "nosilci dejavnosti". (*Zgodovina Slovencev*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1979, 900 in dalje.) Glavno kritiko tedanje ureditve je Milovan Djilas, kasneje odstavljani minister v vladi FLRJ, naslovil na birokracijo, ki da ne dopušča svobodnega družbenega razvoja.

⁸ Naslednji pričevanji s konca petdesetih let in eno iz začetka šestdesetih nemara jasno nakazujejo splošno prežetost vsakdanjika s "pogrošno tujo glasbo". V dopisu A. Groebminga, kjer so navedeni zbori, pripravljeni za slovenske izseljence, med drugim piše: "Pomisli je treba, da žive naši izseljenski [sic] zbori v čitalniški dobi, kamor se tudi mi po zaslugi jazza zopet vračamo." (Dopis je ohranjen v arhivu DSS pod št. 202, 8.4.1959.) Podobno opazko je kot ugotovitev upravnega odbora DSS naslovil tedanji tajnik Pavle Kalan na direkijo Radio-televizije Ljubljana: "Ugotovili smo, da je v l. 1959 in dalje znatno padlo število imenovanih izvajanj [slovenskih simfoničnih del] v korist lahke glasbe - domače in zlasti tuje." (Dopis arhiva DSS št. 275, 18.5.1959.) Podobnega mnenja je bil tudi pianist in skladatelj Pavel Šivic, ko je v dopisu vodstvu DSS o razpisu "Jugoslovanske RTV" za "pesem vstaje" kritiziral tako nejasnosti v zvezi z razpisom kot tudi splošno stanje glasbene kulture. Med drugim je zapisal: "Najhuje pa je, da vsi jugoslovanski skladatelji n i s o z m o ž n i zložiti pesem vsaj za III. nagrado [razpisano na natečaju]! Medtem ko nenotorni muzikanti prejmejo po 130.000 din v Opatiji [popevkarski festival] za zabavno melodijo, smo skladatelji umetniške smeri pred javnostjo diskreditirani. Po mojem mnenju mora DSS zavzeti k temu dejstvu svoje stališče ali vsaj pripomoči k razčiščenju tega neverjetnega postopka. Sicer se nihče več ne bo resno udeležil podobnega konkurza." (Dopis št. 1187, 23.10.1961.)

Vsebinski obseg totalitarnosti glasbenega življenja v Sloveniji

Do šestdesetih let nenehno poudarjanje socialistične ureditve - družbotvornih in samopotrjujočih se parol in simbolov - je ostalo, kot v drugi republikah nekdanje SFRJ, tudi v Sloveniji uradno živo do osemdesetih let 20. stoletja. Povrh pričajo poteze centralistične politike v petdesetih letih, razvidne iz arhiva Dss, o težnjah tedanjih oblastnikov po nekakšni "Gesamtkunstwerk kulturi". Toda te ne kaže enačiti s tisto, o kateri govori, med drugimi, Boris Groys v svoji odmevni študiji o ruski kulturi (gl. Groys 1999). Skladatelj namreč ni samo "ostal bolj ali manj odvisen od naročil novih oblastnikov," (Gabrič 1994: 102) temveč predvsem od tistih členov institucionalne hierarhije, ki so podeljevali odmerjena sredstva.

V nadaljevanju se zato osredotočam na tiste poteze slovenske glasbene kulture, ki sodijo med temelje (kritike) marksizma, namreč na razkorak med ide(ologi)jo in prakso. Ravno ta je namreč v petdesetih letih postajal in od šestdesetih let dalje (p)ostal glavni problem tedanjih oblastnikov in specifičnosti slovenskega kulturnega prostora. Utemeljenost trditve nakazuje delovanje obeh združenj, ki sta uravnavali glasbeno ustvarjalnost v Sloveniji: Savez kompozitorja Jugoslavije (v nadaljevanju SAKOJ) in Dss.⁹

Matija Bravničar¹⁰ se je v svojem poročilu o delovanju SAKOJa med njenim II. in III. kongresom - torej med letoma 1953 in 1957 - dotaknil ideološke orientiranosti te ustanove. Vprašanje ideologije naj bi, kot poroča, prvič po vojni uspeli pretresti na drugem plenumu združenja, ki je bil v Sarajevu 17.-18.5.1951 (gl. Bravničar [??]). Sklep sarajevskega plenuma je bila naslednja zahteva: doseči "intenzivno nego sodelovanja z vsemi narodi dobre volje". Formulacija je bržkone nekoliko prilagojena slavnostni publikaciji, v kateri je izšel Bravničarjev članek. Dejstvo je, da je SAKOJ po načelu "demokratskega centralizma" sodeloval predvsem s socialističnimi deželami. Na festivale sodobne glasbe so pošiljali bolj ali manj previdno izbrane člane v obliki delegacij jugoslovanskih skladateljev. Tako je bilo prvo desetletje po vojni praktično onemogočeno svobodno sistematično sodelovanje z nekaterimi zahodnoevropskimi glasbenimi kulturami (čeprav natančne evidence pretoka glasbenikov iz Jugoslavije v tujino niso vodili),¹¹ saj so bila kljub temu, da ni zaslediti prepovedi obiskov tujine, finančna sredstva zanje (štipendije) bolj ali manj strogo odmerjena,¹² pridobivanje potrebnih priporočil pa odvisno od posameznikovih ambicij in osebne iznajdljivosti.¹³

⁹ SAKOJ je uradno potrdilo Ministrstvo za notranje zadeve Federativne Narodne Republike Jugoslavije s Sklepom VI. št. 26078 8.9.1951, čeprav je bil ustanovitveni kongres SAKOJ-a 12. in 13. 2. 1950 v Beogradu. Dss pa so ustanovili že leta 1946, čeprav je dokumentacija o ustanovitvi izgubljena.

¹⁰ Predsednik SAKOJ-a v letih 1953-1957.

¹¹ V Dss arhivirani dopis št. 429 z dne 25.10.1954, naslovljenem na Svet za prosveto in kulturo LRS, je zapisano, da "Društvo slovenskih skladateljev nikoli ni vodilo kakršnekoli evidence o svojih članih, ki so bili v inozemstvu, niti ni prejelo od merodajnih činiteljev vprašanje za takšne slučaje. Nasprotno pa so za vsak obisk tujega državljana društva redno pisala poročila pristojnim ustanovam.

Društvo ni nikoli delegiralo katerega izmed svojih članov v inozemstvo, niti ni nikoli nikogar za takšna potovanja financiralo."

¹² Z dopisom Sveta za prosveto in kulturo štev. 4527/1, 18.11.1953, je prišla na Dss pobuda o ustanovitvi začasne komisije, katere naloga je bila pripraviti pravilnik o podeljevanju štipendij za

Razkorak med ideološko naravnostjo in prakso in vpliv centralistične politike na delovanje nosilnih glasbenih ustanov sta razvidna tudi iz statuta SAKOJ-a. Prvi statut SAKOJ-a iz leta 1951¹⁴ je med drugim izpostavil, da združenje

"radi na usvajanju i daljem razvijanju najboljih tradicija kako domaće tako i svetske muzike doprinoseći time razvoju socialističke kulture naših naroda," da "razvija i pomaže borbu protiv uticaja idealističkih shvatanja, pojava dekadencije i vulgarizacije u muzici" in da "pomaže širenje dela svojih članova u zemlji i inostranstvu".

Toda že v osnutku novega, dve leti kasneje potrjenega statuta¹⁵ SAKOJ-a, po katerem se je ravnalo tudi Dss, je črtano praktično celotno staro prvo poglavje, ki govori o ideologiji. Iz novega poudarka je razvidna vloga ideologije na slovensko glasbo: namesto na *socializmu* je poudarek na *stanovski* plati združenja. V tretjem členu so na Dss popravili tiste formulacije in pojme, ki bi jih politiki ne le v centrali Saveza v Beogradu lahko uporabili kot vzvod kontrole. Tako se z roko dopisani popravek tretjega člena glasi:

"Zadatak saveza je: da okupi udruženja kompozitora i uskladi njihov rad u razvijanju stvaralaštva muzičkog života i jedinstvenom rešavanju staleških i materialnih pitanja kompozitora i muzičkih naučnih radnika."

Kljub popravku, s katerim politično razsežnost nalog zveze nadomešča strokovna in stanovska, je treba poudariti, da Dss v svojih pravilih, sprejetih 7.11.1951, med nalogami tričlanskega častnega razsodišča navaja, da ta društveni organ "proučuje politično, osebno in socialno *neoporečnost* članov" (stavljeno L.S.).

Vendar je videti, da je bilo presojanje o članih za tedanje državne uradnike praktično tembolj težavno, čimbolj se je oddaljeval konec vojne (gl. npr. v nadaljevanju omenjeni dopis št. 280, 21.11.1958 o Alojziju Mavu). Domneva o

bivanje v tujini. (Arhiv Dss št. 345, 19.11.1953) Prim. Osnutek pravilnika za podeljevanje štipendij za študij v inozemstvu (Arhiv Dss št. 190/1, 3.3.1954).

¹³ Na primer, skladatelj Jakob Jež je 11.-12.10.1953 na lastne stroške obiskal Festival sodobne glasbe v Donaueschingenu. V (Zahodni) Nemčiji je ostal poldrugi mesec. (Ježev dopis v arhivu Dss pod št. 381 z dne 11.12.1953.) V pismu 22.9.1953 je Jež prosil Dss za finančno podporo (Arhiv Dss št. 258, 16.10.1953), ni pa ohranjenih podatkov o "politični" podpori Ježa s strani Dss, ki je v Ježevo priporočilo napisal le, da gre v Nemčijo na "*strokovno izpopolnitev*" (Arhiv Dss št. 208/1-2). Vodstva Dss niso zanimala Ježeva osebna poznanstva v tujini, saj je v javnosti dve leti zapored že javno pisal o svojih vtisih z obiskov glasbenih dogodkov na Zahodu (München 1951, Dunaj 1952). Izkazana nezainteresiranost za Ježeva osebna poznanstva na Zahodu je toliko bolj zanimiva, ker je omenil Jež v novembrskem pismu, da ga bodo v Nemčiji gostili prijatelji v zameno za morebitno (!) njegovo vrnitev gostoljubja ob njihovem obisku v Sloveniji. Tako je za svoje bivanje v Nemčiji in za predvidene (!) stroške vrnitve obiska njegovih nemških gostiteljev predložil 15.12.1953 na Dss prošnjo za povračilo "okvirnih izdatkov" (Arhiv Dss št. 422, 8.1.1954). Tedanji predsednik, M. Bravničar, mu je v pismu št. 426/1 z dne 9.1.1954 odpisal, da ga bo Dss nagradilo, če bo pripravil za člane vsaj tridesetminutni referat o vtisih s popotovanja. Je Ježev primer izjema? Spričo dejstva, da je njegova prošnja edina ohranjena v arhivu Dss, ni dvoma, da gre za izjemo. Toda iz tega drobca arhiva Dss je nemara razvidno, da je tudi Dss delovalo po načelu, ki je pogosto izrečeno v zapisnikih sej politbiroja CK KPS z motom: obdržati glavno linijo, izgubljanje v posameznosti je škodljivo.

¹⁴ Sprejet je bil pri Ministrstvu za notranje zadeve FNRJ 3.10.1951. Osnutek Statuta, ki je ravno tako v arhivu Dss, je Dss potrdilo že 15.11.1950.

¹⁵ *Nacrta statuta saveza kompozitora Jugoslavije* je Dss potrdilo s pečatom ustanove, evidenčno številko 387/1 in datumom 4.3.1953.

težavnosti presoje se zdi smiselna spričo dejstva, da je bil leta 1957 ustanovljeni "Propagandni biro" SAKOJ-a, ki je skrbel predvsem za popularizacijo obstoječih glasbenih del in ne za ideološko uravnavanje ustvarjalnosti, razpuščen devet let pozneje, ko so na V. kongresu SAKOJ-a (Sarajevo, 14.-16.11.1966) sprejeli sklep o "decentralizaciji dejavnosti" (Milošević [??]: 50). O ponovni splošni politični zaostitvi je sicer mogoče govoriti v sedemdesetih letih in ponovni otoplitvi od začetka osemdesetih let dalje. Toda iz glasila Dss (od leta 1966 dalje)¹⁶ razvidno, da so imela politično-ideološka vprašanja v tem času za stanovsko društvo skladateljev praktično zanemarljivo vlogo.

Slednji podobna, čeprav vsebinsko drugače proporcionalna problematika razmerja med praktičnim udejanjanjem in teoretskimi postulati, se zastavi že za obdobje pred letom 1952. Iz seznama prireditev Koncertne poslovalnice za Slovenijo v Ljubljani (nekaj časa od I. 1947/48 Poslovalnica za kulturno umetniške priredbe LRS v Ljubljani) za prvih pet let po vojni¹⁷ ni razvidna jasna glasbeno-programska politika. Očitno je le, da izvajalci niso posegali po cerkvenih skladbah¹⁸ ali drugih delih sodobnikov, ki bi utegnili izstopati iz v meščansko estetiko glasbe 19. stoletja naravnane repertoarske miselnosti.

Vprašanje centralizma in enovite umetnostne politike na Slovenskem je tako tudi za petdeseta leta videti razmeroma kompleksno. Posamezne niti tedanjega spleta okoliščin in prizadevanj posameznikov je posrečeno nakazal Boris Kidrič, eden tedanjih najvišjih političnih funkcionarjev. Dve leti pred smrtjo, januarja 1951, je Kidrič, navezujoč se na predhodno poročilo predstavnika "ekipe CK KPJ" Mome Markovića, poudaril kot glavni problem slovenskega kulturnega okolja, s katerim se je soočala tedanja komunistična oblast: "malomeščansko stihijo".¹⁹ Iz zapisnikov sej politbiroja Centralnega komiteja Komunistične partije Slovenije (CK KPS), kjer je zapisana Kidričeva ocena stanja, je razvidno, da se je "malomeščanska stihija" nanašala na 1) klerikalizem, ki naj bi bil najmočnejši nasprotnik komunističnega režima tako v Sloveniji kot v Bosni in Hercegovini, in 2) informbirojevstvo.²⁰

¹⁶ Prva številka Biltena Dss je izšla aprila 1966. Glasilo je izhajalo pod tem naslovom do leta 1971, nakar je do leta 1980 vlogo glasila prevzelo zvezno jugoslovansko glasilo. Po prvi številki ukinjenega in spomladi leta 1980 ponovno "oživelega" glasila (maj-junij 1980) je stanovsko informativno glasilo izhajalo sprva z naslovom *Skladatelj*, od leta 1983 dalje ponovno *Bilten* in od naslednjega leta do danes kot *Sporočila* Dss.

¹⁷ Seznam je ohranjen v Glasbeni zbirki NUK v mapi Koncertni sporedi za Ljubljano 1946-1950.

¹⁸ Izjeme so: koncert v korist Rdečega križa 4.11.1946, ko je violonist Zlatko Balaković kot dodatek zaigral Schubertovo Ave Mario; Oda za dan svete Cecilije H. Purcella, ki jo je Orkester Radia Ljubljana zaigral na koncertu 11.2.1947 pod vodstvom Alen Buscha v Unionski dvorani; J.S.Bachu posvečena akademija 30.3.1950, kjer je dirigent D. Švara z orkestrom Akademije za glasbo izvajal dve Bachovi ariji (eno iz Matevževega pasiona; slavnostni koncerti, posvečeni Jacobusu Gallusu med 7. in 12. 11. 1950, kjer so izvajali tudi skladatejeve motete.

¹⁹ Boris Kidrič v Zapisniku seje politbiroja CK KPS januarja 1951 (nav po: Drnovšek 2000: 257.

²⁰ Informativno podajam nekaj ugotovitev iz zapisnikov sej politbiroja CK KP, ki nakazujejo stališča do "malomeščanske stihije":

Janez Hočevar (5.3.1949): "V partijskih celicah, ki predstavljajo vodstva LMS, se je vgnezdila tolerantnost do sovražnih parol in izpadov vseh vrst, od klerikalnega do informbirojevskega značaja.

[...]

S klerikalnimi in direktno sovražnimi vplivi na šolah se povezuje vpliv informbiroja." (Drnovšek 2000: 142)

Boris Kraigher (20.11.1950): "V zvezi z mladino je vprašanje IB [informbiroja] važno prav toliko kot religija." (Drnovšek 2000: 234)

Potiskanje cerkvene in z njo deloma povezane tudi meščanske glasbe iz slovenskega javnega glasbenega življenja nemara dovolj zgovorno izpričujejo razpustitev osrednje slovenske meščanske glasbene združbe, *Glasbene matice*, ukinitve orglarske šole (od 1877) in revije *Cerkveni glasbenik* (1878-1945, ponovno je začel izhajati leta 1976). Konkretneje, Dss, ki je leta 1954 začelo z izdajanjem notnih edicij svojih članov, je izdalo pet skladb Stanka Premrla (1880-1965) še za časa življenja tega glasbenika in duhovnika, enega največjih slovenskih skladateljev na cerkvenem področju. Nobena med njimi ne sodi na področje cerkvene glasbe. Položaj tehtnejših del s področja cerkvene glasbe tako zgovorno ilustrira pismo Stanka Premrla, s katerim je 23.8.1958 ponudil za izvedbo Slovenski filharmoniji svoje največje delo, "oratorijsko kantato" *Sveti Jožef* iz leta 1948.²¹ Odnos oblastnikov do nekaterih "sumljivih" glasbenikov pa nakazuje primer Alojzija Mava,²² cerkvenega skladatelja, katerega preteklost so pretresali

Milovan Djilas (januarja 1951): "Informbirojevščina je nevarnejša kot drobnoburžuazna stihija." (Drnovšek 2000: 260)

²¹ Kot nekateri drugi cerkveni dostojanstveniki in številni verniki je bil tudi Premrl naklonjen OF. V dopisu Dss Svetu za prosveto[...] in kulturo LR Slovenije z dne 19.10.1954 (arhiviranem pod št. 406 dne 18.10.1954) je opisan kot "simpatizer Osvobodilne fronte", ki se je "Aktivno pridružil OF na Akademiji za glasbo" in katerega "ime [je bilo] tudi pri kulturnih ustanovah v partizanih zelo čislano, saj je on avtor Prešernove 'Zdravice' [današnje slovenske himne], ki se je stalno izvajala na partizanskih mitingih".

V utemeljitvi svoje ponudbe je skladatelj omenil naklonjen odziv poslušalcev po obeh izvedbah dela leta 1951 v ljubljanski stolnici in dodal: "Žal, da skladbe duhovne vsebine danes pri nas niso preveč priljubljene; dejstvo pa je, da se tudi izvajajo in je Slov. Filharmonija več takih del (Requieme, Stabat Mater in druge) izvajala v zadnjih letih ne samo doma, temveč tudi v tujini." Pismo hrani arhiv Dss (dopis št. 897, 27.10.1958), na katerega se je skladatelj obrnil s prošnjo po podporo. Tajnik društva, Pavle Kalan, je notno gradivo oratorijske kantate poslal Slovenski filharmoniji (dopis št. 896, 23.10.1958), odgovor direktorja Slovenske filharmonije, Marijana Lipovška, s katerim sporoča, da vrača priloženi partituri, je bil hiter. Dopis nosi datum 25.10.1958 (arhiv SF 2601/1, 25.10.1958; arhiv Dss št. 912, 20.10.1958) in Premrlovega kantatnega oratorija niso izvedli.

Čeprav v arhivu Dss ni ohranjenega spremnega dopisa, ki ga omenja Lipovšek, je mogoče domnevati, da so zoper javno izvajanje cerkvene glasbe tedanjemu režimu zadoščali birokratski "zavorni mehanizmi", ki so uspevali zadrževati "klerikalno" glasbo brez ostrih ukrepov na obrobju javnega družbenega življenja. Toda obenem kaže omeniti, da je Premrlova oratorijska kantata z naklonjenostjo omenjena v slavnostnem članku Venčeslava Snoja ob 70-letnici Premrlovega rojstva, ki je izšel v *Slovenski glasbeni reviji* pod urednikovanjem (predvsem) Marijana Lipovška in Matije Bravničarja. Tako je v enaki meri upravičeno domnevati, da je razlog odklonitve Premrlovega dela povsem vsakdanja umetniška presoja uglednega skladatelja in pianista, ki je zaradi strokovne kredibilnosti opravljal tudi delo umetniškega vodje Slovenske filharmonije - umetniška presoja brez političnega predznaka.

²² Kot ilustracijo praktičnih težav oblasti kaže omeniti primer Alojzija Mava, organista in skladatelja. Kopijo dopisa Komisiji za priznavanje umetniškega staža pri Svetu za kulturo in prosveto LRS, Ljubljana, je podpisal tajnik Dss, Pavle Kalan, in jo je arhiviral pod št. 280, 21.11.1958. Iz nje je razviden odnos do "vrednotenja" posameznikov in obenem delovanje državnega aparata, zato navajam večji del dopisa:

"O Mavovem življenju in delovanju v času zadnje vojne ne bi mogli dajati točnejših informacij in se nam zdi, da bi bilo bolje, ko bi to vprašanje rešili pristojni organi. Vendar kolikor nam je znano, Mav ni bil nikoli aktiven pripadnik bele garde.

Pesem 'Moja domovina' je bila komponirana nekaj let pred vojno v Beogradu na srbsko besedilo in se vsaj v tej obliki menda še danes izvaja. V času vojne ji je Mav le predložil slovensko besedilo, ki pa - kolikor moremo presoditi - nima nobene določene politično-propagandne osti. Kolikor vemo, so jo domobranci prepevali po cestah, kakor so prepevali tudi vrsto drugih, predvsem slovenskih narodnih pesmi. [...]

ob prošnji za zvišanje pokojnine. Iz obeh pričevanj ni težko razbrati, da ni šlo za odkrito, "trdo" obračunavanje s "sovražnim elementom". Šlo je za splet okoliščin, ki ga visoki državni organi niso mogli brzdati, tako da so bili tudi ukrepi bolj ali manj prepuščeni presoji strokovno kredibilnih posameznikov - njihovim umetniškim prepričanjem (ali neopredeljenosti) in svetovnonazorski odprtosti (ali omejenosti). O odnosu tedanje oblasti do informbirojevskih dežel pa zgovorno priča podatek, da so na sarajevskem Plenumu Upravnega odbora SAKOJ-a (17.-18.5.1951) posebej

"obsodili obrekovalsko in vojnohujskaško kampanjo informbirojevskih dežel zoper našo zemljo" in se postavili "ob našo narodno oblast za obrambo miru, neodvisnost in izgradnjo socializma". (Milošević [??]: 14)

Videti je, da so podobna sklicevanja na "samostojni socializem" Jugoslavije v začetku šestdesetih let (p)ostala vsebinsko izvotljene, politično priročne govorne figure,²³ ki se odtele izmikajo konkretni vsebini. Podoba zaprtosti slovenskega glasbenega prostora petdesetih let se je namreč v šestdesetih dodobra spremenila. Od leta 1960 dalje se je množilo število obiskov slovenskih skladateljev na festivalih sodobne glasbe, še posebej na festivalu *Varšavska jesen*, tudi slovensko glasbeno življenje pa sta temeljito prevetrila ustanovitve *Muzičkega biennala* v Zagrebu (1961→) in (1962→) v Ljubljani zlasti skupina skladateljev, ki se je pod imenom *Pro musica Viva* zavzemala za slovensko Novo glasbo²⁴ po evropskih zgledih. In verjetno ni naključje, da s politično otoplitvijo v šestdesetih letih sovpada tudi (ponovna) vzpostavitev stikov med SAKOJ-em in zvezo skladateljev SZ (1961).²⁵

Glede 5 pesmi v zbirki Domovini bi lahko rekli podobno kakor za prejšnjo, da namreč razen ene same izjeme ne nosijo nobenega določenega političnopropagandnega pečata [...]

[...] Seveda pa ne moremo prezreti dejstva, da se je omenjena zbirka pojavila v času okupacije, ko so vsi pozitivni elementi iz naših kulturnih krogov molčali, zato pojava takih in podobnih zbirk ne moremo odobravati."

Vodstvo Dss je sklenilo dopis s predlogom, da po potrebi podrobneje preuči "zadevo", ki je bila pomembna za priznanje pravice do socialnega zavarovanja, toda poročila o tem arhiv Dss ne hrani.

²³ Zgovoren se zdi naslednji podatek. V *Spominih na delovanje ansambla Slavko Osterc*, neobjavljenem tipkopisu skladatelja Iva Petriča (vodje tega ansambla, ključnega za razvoj slovenske Nove glasbe), avtor navaja, da je poimenovanje ansambla "sprva kritiziral [hrvaški skladatelj] Milko Kelemen, ki je dejal, da to diši po kulturno-umetniških, socialističnih društvih" (str. 3).

²⁴ Prizadevanja omenjene skupine slogovno in glasbenonazorsko sicer različnih skladateljev so privedla k ustanovitvi Ansambla Slavko Osterc (1963-1982), ki je pospeševal tedanjo sodobno, novo ustvarjalnost mladih slovenskih skladateljev.

²⁵ SAKOJ je pred letom 1960 priložnostno sodeloval tudi na razstavi jugoslovanskih knjig v Sovjetski zvezi Češkoslovaški republiki. Z okrožnico, odposlano dne 21.4.1958, so republiška društva še posebej opozorili na pomembnost razstave, na kateri so pripravili tudi notne izdaje in predvideli tudi koncerte del z jugoslovansko glasbo (gl. tudi dopis v arhiv Dss št. 450, 10.3.1958). Na Dss pa so intenzivneje začeli dogovore o izmenjavi notnih publikacij s SZ ob dvodnevem obisku skladatelja Nikolaja Ivanoviča Pejka v Ljubljani, 20.-22.12.1961. (Poročilo tajnika Dss Primoža Ramovša, dopis št. 1317, 27.12.1961.) Kot naključje ali pa ironijo zgodovine je mogoče razumeti, da je Collegium musicum pod vodstvom Pavla Šivica pripravil 20.12.1961 koncert ameriške resne glasbe 20. stoletja (Diamond, Ives, Piston, Porter, Helm). (Dopis s prošnjo po brezplačnem predvajanju posnetkov po radiu je Pavel Šivic poslal prek Dss; dopis št. 13.11.1961.) Da je bilo zanimanje v Jugoslaviji za glasbeno življenje v ZDA v začetku šestdesetih let razmeroma razgibano, priča obisk ameriškega opernega ansambla iz Santa Feja 3.-5.10 v Beogradu, ki je izvedel dve deli Igorja Stravinskega (*Oidipus rex* in *Persefona*; vabilo hrani Dss v dopisu št. 1147,

"Antidekadentna" glasbena politika, kakršno so poznali v SZ in drugih politično enako ali sorodno mislečih državnih ureditvah, v Sloveniji torej praktično ni bila izvedljiva. Razlog nemara ni le ta, da glasba kot umetniško-propagandni medij zdaleč ni imel take prodornosti kot pisana beseda ali film, temveč tudi samodržstvo in nacionalna ozaveščenost vodstva Dss ter ustroj državnega aparata, ki mu ni uspelo (in mu delno tudi ni bilo v interesu) vzpostaviti obvezujočega nadzora nad glasbenim življenjem.

Totalitarnost centralizma?

Za vpliv politike na razvoj glasbe, ki je nastajala med letoma 1945 in 1991 (ko se je Slovenija osamosvojila od Jugoslavije), je pravzaprav značilno, da ga je treba iskati v

(1) *neobstoječem* – na ravneh glasbene prakse, ki jih je tedanja družba odklanjala – in *načinih* sankcioniranja;²⁶

(2) v *prisvajanju* posameznih segmentov, ki izvirno niso zrasli iz prizadevanj socializma, temveč iz tedanjih izvajalskih, ustvarjalnih in poustvarjalnih zmogljivosti na Slovenskem.²⁷

21.9.1961) ali pa pošiljke posameznih publikacij na izbrane ameriške univerze (v dopisu Dss št. 1199, 26.10.1961 so kot naslovniki Slovenske glasbene revije, poslane bržkone v zameno za njihove publikacije, Yale University, Barkley, Columbia University of New York, University of Boston, Harvard University, Stanford University California in washingtonska Library of Congress.)

²⁶ Toda pri ugotavljanju represivnih ukrepov nekdanje državne ureditve na glasbo, ki jih nekateri raziskovalci upravičeno iščejo v *izločanju, onemogočanju* razvoja posameznih kompozicijsko-estetskih (denimo *subjektivističnega estetskega izraza* v imenu abstraktnih velikosti) in filozofskih plati glasbe kaže biti previden. Kritične kategorije zoper totalitarizem, denimo, v sestavku Ivana Klemenčiča o totalitarizmu v Sloveniji so identične tistim, ki jih je za apologijo "proletarske kulture" uporabil Nikolaj Čužak:

Čužak: "Umetnost kot metoda spoznanja – to je najvišja vsebina stare buržoazne estetike.

Umetnost kot metoda izgradnje življenja – to pa je geslo proletarskega pogleda nove znanosti o umetnosti." (Čužak 1923: 36)

Klemenčič pdomneva, da je "totalitarni režim" nekatere slovenske skladatelje po drugi svetovni vojni peljal stran od ustvarjanja brez umetnosti tuje ideologije in v skladu z evropsko civilizacijo. (Klemenčič 1998)

Po miselni naravnosti sta si oba navedena avtorja med seboj bolj sorodna, kot se utegne zdeti na prvi pogled. Ne gre za zoperstavljanje črnega belemu, temveč za potenciranje lastnega videnja družbene vloge glasbe. Tako za Čužaka kot za Klemenčiča naj bi bila glasba "metoda izgradnje življenja", za prvega socialističnega, za drugega svobodnega in naravnane k evropski civilizaciji.

Na prvi pogled samoumevna resnica ne vzdrži kritike. Tovrstna zgodovinarska gledišča domnevajo, da je glasba tako ali drugače vpeta v določeno "kulturno izgradnjo". Mimo vrste glasbenosocioloških raziskav, ki odrekajo utemeljenost posplošitvam, ki sta značilni za misel obeh navedenih avtorjev, so sorodna zgodovinarska stališča vprašljiva. Posledice tržno naravnane, idejno pluralne in civilizacijsko napredne družbene ureditve je tudi glasbi prinesla "zanesljivo nezanesljiv" odgovor, ki ga Adorno v uvodu svoje *Ästhetische Theorie* zapiše takole:

"Samoumevno je postalo, da nič, kar zadeva umetnost, ni več samoumevno, niti v njej in niti v njenem razmerju do celote, celo njena pravica do bivanja ne." (Adorno 1962: 9.) Kljub patetični potenciranosti in delni sprejemljivosti je Adornovi trditvi težko odreči aktualnost: zlasti zato, ker slovenske različice totalitarnosti na glasbenem področju nikakor ne gre enačiti z okoliščinami in posledicami v politično sicer primerljivih političnih ureditvah.

²⁷ Poleg ekonomske revščine v prvem desetletju po drugi svetovni vojni, ko so programe, kot je razvidno med drugim tudi iz dnevnega časopisja, sestavljali "ad hoc", so v Sloveniji izvajali dela skladateljev, ki so jih v drugih deželah črtali iz koncertnih sporedov. Videti je, da so se tudi pri izbiri tujih skladb držali načela, ki je veljalo za jugoslovanske skladatelje: "Savez [kompozitorja Jugoslavije] stoji iza svih svojih članova ali ne iza svih njihovih dela" (Zapisnik sa V[.] zasedanja

Iz dosedanjega izvajanja je nemara razvidno, da vpliva socializma ne kaže izvajati iz razmeroma majhnega števila politično angažiranih kantat, zborov, množičnih pesmi, komornih vokalno-instrumentalnih skladb in programsko zasnovanih simfonij. In vpliva sicer centralistične politične ureditve tudi za petdeseta leta ne kaže označiti kot totalitarnega; povrh pa se je vloga politike na slovensko glasbeno življenje nenehno zmanjševala in razlikovala v posameznih primerih.

Tako se zdi tudi za petdeseta leta, zlasti pa za naslednja desetletja, ob vprašanju socialistične centralizacije glasbene kulture, ki jo riše skupek različnih izkušenj posameznih s politično oblastjo, ključna problematika osrediščena v vprašanju o razmerju med koncertno glasbo in drugimi zvrstmi glasbe. Zastavljajo ga nejasnosti, s katerimi so na Dss praktično udeleženi "socialistična načela", in jih je mogoče nakazati z dvema vprašanjema:

(1) po katerih merilih ločevati resno "socialistično"²⁸ od "glasbe brez pridevnikov" (H.H. Eggebrecht) - glasbe, ki sodi v koncertni kanon Zahoda in ki je tudi v petdesetih letih predstavljala glavno koncertnih sporedov; in

(2) na kateri točki se problem vpliva socialistične politike na resno, koncertno glasbo - politike spodbujanja propagandne, angažirane glasbe, ki se je na Slovenskem iztekala v nekakšno "oktetomanijo" (M. Stibilj), reprezentativne revije pihalnih godb, naročanje priložnostnih vokalno-instrumentalnih del in (masovnih) pesmi ter zborov na tematiko preteklih junaških dejanjih - loči od področja resne glasbe in postane del veliko širše problematike, ki je postala aktualna od prvih diskusij o postmoderni v šestdesetih letih, namreč problematike razmerja med resno in zabavno glasbo.

Slednje vprašanje je sklepna osvetlitev omenjenega in za slovensko glasbo v obdobju socializma nemara osrednjega političnega načela: ne prepovedujemo, toda dovoljeno je samo to, kar nam ne škodi. Vprašanje kaže nasloviti na združitev SAKOJ-a z Zvezo skladateljev lahke glasbe. Proces združevanja se je začel julija 1962 in obe združenji sta ostali pravno povezani od leta 1963 dalje. Sprva sta se združili v imenu "integracije kulture u idejnoi borbi, koja bi usmeravala kretanje i razvoj te kulture u skladu sa razvojem našeg socijalističkog društva," (Obradović [?]: 95) kot je zapisal v začetku sedemdesetih Aleksandar Obradović, generalni sekretar SAKOJ-a v letih 1962-1966. Toda glavna problematika te združitve, ki jo je povzel z besedami - "integracije kulture in decentralizacije pristojnosti itd., itd." (Obradović [?]: 93) - se zdi ključna tudi za glasbeno kulturo petdesetih let. V omenjeni "malomeščanski stihiji" tedanje Slovenije - v trenju med različnimi osebnimi izkušnjami posameznikov s preteklostjo, njihovimi prepričanji in

Plenuma Glavnog odbora Saveza kompozitora Jugoslavije, Beograd, 3.-5.4.1959. V arhivu Dss št. 367, 15.4.1959, str. 2) Med letoma 1946 in 1951, torej v obdobju najhujšega režimskega "premerjanja sovražnih elementov", so na javnih koncertih, zabeleženih v seznamu Koncertne poslovalnice za Slovenijo, izvedli na primer več kot 20 del J.S. Bacha (med njimi je bila omenjena Bachova akademija, trije Brandenburški koncerti, dvakrat Italijanski koncert, dve suiti za violončelo, preludije in fuge ipd., vrsto Beethovnovih del in poleg dveh simfoničnih pesnitev R. Straussa tudi Wagnerjevi uverturi k operama Tanhäuser in Tristan und Isolde, dve Hindemithovi skladbi, Purcellovo delo ipd. Ljubljanski poslušalci so torej slišali dela skladateljev, ki so bili v večini totalitarnih režimov vsaj "nezaželeni", če ne prepovedani. (Prim. glasbene kronike v Slovenskem poročevalcu in Ljubljanskem dnevniku, seznam "Koncertna poslovalnica v Ljubljani. Koncertni programi" in seznam nastopov izpod peresa Alija Dermelja, Časopisni oddelek NUK v Ljubljani in Kronika Slovenske Filharmonije v Glasbeni zbirki NUK v Ljubljani.)

²⁸ Na primer nekatere simfonične pesnitve z domoljubnimi oziroma kako drugače angažiranimi programskimi (pod)naslovi.

pričakovanji in za glasbeno kulturo bolj ali manj okorno, pogosto nezainteresirano oblastjo - se zdi namreč ravno proces integracije kulture in decentralizacija pristojnosti tisti, ki je omogočil mlajši generaciji skladateljev že v petdesetih, zlasti pa od šestdesetih let dalje udejanjanje njihovih idej novega in avantgardnega.²⁹ Obenem pa je ta v osnovi večna problematika "integracije" v glasbi in "pristojnosti" spoznavna opora, ki lahko v nadaljnjih študijah razkrije še druge razlike in podobnosti slovenskega glasbenega življenja med obdobji, ki so jih zamejile pomembne zgodovinske prelomnice.

Literatura

Adorno (1952), Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Verlag).

Barbo (2001), Matjaž *Pro musica viva. Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*, Ljubljana: Oddelek za muzikologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.

Bravničar [??], Matija, 'Savez kompozitorja između II i III kongresa', v: Milošević [??], 65-70.

Ciglič (1994), Zvonimir, 'Med Bogom in Satanom. Trnjeva pot skladatelja, dirigenta in glasbenega pedagoga Zvonimirja Cigliča', v: Slovenec, 7.-14. 11. 1994, str. 18.

Cvetko [??], Dragotin, 'Međunarodni susreti', v: Milošević [??], 113-117.

Čužak (1923), Nikolaj 'Pod oznakom žiznestroenija', v: LEF, 1, Moskva, Petrograd, 1923, 36. Slovenski prevod nav. po Groys 1999: 34-35.

Drnovšek (2000), Darinka, *Zapisniki politbiroja CK KPS/ZKS 1945-1954*, Ljubljana: Arhivsko društvo Slovenije.

Gabrič (1994), Aleš 'Zajčeva Požgana trava v očeh partijskih ideologov', v: Nova revija XIII, julij-avgust 1994, 162-169.

Gabrič (1994), Aleš, 'Odmevi teorije socialističnega realizma v Sloveniji', v: Nova revija 147/148, 1994, 96-110

Gabrič (1995), Aleš, *Socialistična kulturna revolucija*, Ljubljana: Cankarjeva založba

Groys (1999), Boris, *Celostna umetnina Stalin*, Ljubljana.

Klemenčič (1998), Ivan 'Glasba in totalitarna država na Slovenskem', v: Temna stran meseca, kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945-1990 ur. Drago Jančar (ur), Ljubljana: Nova revija, 321-333.

Klingberg (1994), Lars 'Die Kampagne gegen Eberhard Klemm und das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig in den 60er Jahren', v: Berliner Beiträge zur

²⁹ O slovenski glasbeni avantgardi po drugi svetovni vojni prim: Barbo 2001.

Musikwissenschaft. Beihefte zur Neuen Berlinischen Musikzeitung, ur. Hartmut Grimm, Mathias Hansen, Klaus Mehner (Neue Berlinische Musikzeitung, 9. Jahrgang, Beiheft zu Heft 3/1994), 45-51.

Milošević [??], Predrag (ur.), *SAKOJ 1950-1970*, Beograd.

Obradović [??], Aleksandar 'Četiri najteže godine u radu Saveza kompozitora', v: Milošević [??], 93-102.

Repe (2000), Božo, 'Mesto druge svetovne vojne v notranjem razvoju Slovenije in Jugoslavije', v: *Prispevki za novejšo zgodovino XL-2/2000*, 95-106.