

Črne gore. V Makedoniji so komaj zastavili z njim. Količina je ledina samo v območju teoretskega proučevanja, nam dobro ilustrira oris zasnove katastra kraških objektov in vprašanja kraške nomenklature, o čemer nas seznanja poseben sestavek.

Tretje so članki in razprave. Udeleženci zbora so poročali o snovi, ki je bila obdelana z najraznovrstnejših aspektov teoretskih in aplikativnih znanosti, katere posegajo v območje kraškega fenomena. Vrsta avtorjev nas seznanja na kratko s svojimi razmotrivanji okrog geoloških, geofizičnih, geomorfoloških, hidrografskih, geodinamičnih, bioloških, arheoloških, vodnogospodarskih pojavov oziroma pojavnih in problemskih kompleksov krasa. Eni so bolj poudarili rezultate, drugi so bolj nakazovali tematiko, ki jo je treba obdelati in ki sili k iskanju načina in potov, da bi do tega prišlo. Lepa zbirka prizadevnosti in truda samo dokazuje, da so pionirji jugoslovanske speleološke organizacije in koordinacije na pravi poti.

Cene Malovrh

## GLASBA

### TRI GLASBENE EDICIJE

Marijan Lipovšek

Slovenska Akademija znanosti in umetnosti je za leto 1955 v razredu za umetnost in v seriji za glasbeno umetnost izdala tri partiture: Lajovčev Caprice, Škerjančev klavirski koncert in Kozinov simfonični skercó Bela Krajina.

Ce bi šlo samo za to, da ugotovimo kvaliteto teh del, bi bila naloga ocenjevalca edicij precej lahka. Te skladbe so v naši simfonični literaturi znana kvalitetna dela, čeprav bi bila izbira lahko tudi brez znatnih razlik drugačna. Slog vseh treh skladateljev je ustaljen in tako strokovnjakom kakor širšemu krogu že dobro poznan. Značilnosti tega ali onega skladatelja sicer niso bile s primernimi analizami (razen pri Lajovcu) mnogokrat ugotovljene, a kljub temu stoje s svojim dosedanjim delom vsi trije, zlasti seveda Lajovic in Škerjanc, pred nami kot zreli ustvarjalci, vsak s svojim določenim in — razen Kozine, pri katerem lahko predvidevamo še razvoj — tudi dokončnim glasbenim jezikom. A celo Kozina, med njimi najmlajši in po količini svojega dela gotovo tretji po vrsti, je znan po tem, da v svojih skladbah ne eksperimentira in da raje hodi po precej uhojenih potih.

#### I.

Lajovčev Caprice<sup>1</sup> je eno od redkih skladateljevih del za orkester. Težišče Lajovčevega kompozicijskega ustvarjanja je nedvomno v samospelih in v zborih. Izrazna moč, posebnost invencije in zlasti tista novost in enkratnost, ki so v Lajovčevih vokalnih delih v tako veliki meri imenovane, so v orke-

<sup>1</sup> Anton Lajovic, Caprice za orkester, partitura, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1955.

stralnih delih nekoliko manjše. Seveda — kvaliteta kompozicije same je velika. Svoj metjé obvlada še kako dobro, in kar je važno, glasbena misel mu ni prazna fraza. Kot je pač značilno za dosedanje slovenske sodobne ustvarjalce, da je njihova moč večidel v manjših skladbah, tako tudi ta »veliki« Caprice ni taka po pomenu velika umetnina kakor kaka Lajovčeva manjša pesem ali zbor. Razlogi za to so razvojno-zgodovinskega značaja in so bili že dostikrat povedani. Vendar je to delo pomembna umetnikova izpoved določenega doživetja, neke velike ditirambične radosti, razigranosti in vznesečnosti. Obenem pa je tudi plod znanja in dobra realizacija glasbene zamisli, dosledno razvite iz osnovnega, v bistvu nekoliko monotonega dvotaktnega motiva. Ob času svojega nastanka je bilo to delo v naših razmerah, spričo tedanje pičle in nepomembne, večinoma nazadnjaško usmerjene slovenske orkestralne kompozicije izreden pojav. Za vselej se bo v slovenski glasbi med prvimi vrednimi simfoničnimi deli imenoval tudi ta Caprice, saj je pravzaprav prva modernejša reprezentativna slovenska simfonična skladba.

Delo je brez številke opusa in tudi L. M. Škerjanc v znani Lajovčevi Antologiji (Glasbena Matica, 1938) ne navaja letnice nastanka. Vendar je gotovo, da je skladba nastala v času, ko je Lajovic v akordičnih zvezah začel uporabljati celotonske postope. Že takoj prvi takti, ki uvajajo brez motivike le petdelno ritmično osnovo in so le uvodnega značaja, so grajeni s takimi akordi. Lajovic je rad segal po teh sredstvih že okrog leta 1918. Značilen primer za to je pesem Begunka ob zibelki na Župančičevo pesnitev in zanjo vemo letnico 1918, medtem ko skladbe, komponirane pred prvo svetovno vojno ali med njo, takih akordičnih sredstev še ne uporabljajo. Zato smemo z gotovostjo sklepati, da spada Caprice v predzadnje obdobje Lajovčevega ustvarjanja in da je po tem komponiral le še nekaj pesmi na Gradnikov tekst in pa odlično simfonično pesnitev Pesem jeseni.

Skladba je kljub izraženim pomislekom o »enkratnosti« nekako nadčasovna, zlasti za nas Slovence. Ne samo, da je mnogo izmed pozneje komponiranih slovenskih simfoničnih skladb po duhu mnogo starejših. V Capriceu je Lajovic pogodil neko posebno slovensko noto, ki v svojem petdelnem taktu (»triumf petdelnega ritma« jo imenuje Škerjanc v omenjeni Antologiji) zveni nekako domače, a nikakor ne ceneno. Harmonična in obenem tudi instrumentacijska gostota sta res za sodobne pojme že zastareli, a ostrost in živost ritma in vznesečnost, ponekod kipeča melodika sta dobra nasprotna utež. Oblika, v bistvu pripadajoča malim formam (A B A), je za veliko simfonično skladbo kljub hitremu ritmu in skercoznemu značaju le preveč preprosta. Kakšna škoda, da se Lajovic ni nikoli bavil z večjimi oblikami in da ni v njih ustvarjal! Lahkomiselno bi bilo trditi, da so oblike, ki jih je uporabljal, pač ustrezale njegovi invenciji. Gotovo ni mogel forme v svojih samospelih ali zborih bolje pogoditi. Tam ga je vodila beseda in s formo se zavestno sploh ni bavil, tako gladko mu je tekla glasbena misel. Večja simfonična dela pa so kompozicije ne samo po poetični ideji, temveč tudi po premišljeni in arhitektonsko dognani veliki obliki, zato ne gredo brez trde šole preskušnje. Morda se jih Lajovic ni loteval, ker mu je bila poetična ideja tako pomembna in tako mnogo vredna, da je puščal v nemar večje kompozicijsko-arhitektonske probleme? Mogoče, saj se tudi še tako pomembna poetična ideja ne da izpeljati v daljši in večji obliki brez arhitektonskega programa. Seveda pa kalup ne sme ostati prazna posoda. Pri Lajovcu za gotovo ne bi ostal. Kljub vsem

mnogim dobrim in pomembnim skladateljem, ki so prišli za njim, še vedno nimamo pravega skladatelja, ki bi ga s celotnim opusom Lajovcu lahko postavili ob stran, tako dognana so Lajovčeva dela. Skoraj enakomerno dobra od prvih do zadnjih kompozicij, se tudi slogovno niso mnogo razvijala. Zdi se, kakor da bi gledali vrsto slik odličnega slikarja, ki so vse nekako iste kvalitete, morda z majhnimi razlikami v detajlni uporabi barv, sicer pa enovite. In vendar pripovedujejo Lajovčeve skladbe svojo zgodbo izredno plastično in po invenciji tudi zares vsaka drugače. Ne da se reči, da je pri drugih sodobnih slovenskih skladateljih ta izrazna plastika tako velika. Lajovčeva melodična moč je tista, ki daje njegovim skladbam enovitost pa tudi potrebno raznolikost. Enovitost sloga in raznolikost izraza vsakokratne ideje. Prav nič težko ni, če primerjamo njegove in druge kompozicije, dokazati te očitne značilnosti.

Lajovčeva akordika, sprva privzeta iz pozne romantike, pozneje deloma iz impresionizma, je manj značilna. Zato Lajovic ni zapadel nikoli v pravi impresionizem, v neka nemočna, v skrajno prefinjenih sferah gibajoča se občutja. Premočan melodik v smislu čisto določne, res »romantične« melodike je in barva mu nikdar ni bila cilj, temveč le sredstvo, da to melodiko podpre. To ga tudi loči od njegovega naslednika L. M. Škerjanca.

L. M. Škerjanc se smatra toliko upravičeno za Lajovčevega naslednika, kolikor je s svojimi prvimi kompozicijami nastopil kot homo novus neposredno za Lajovčevimi samospevi, ki so nad protesti in nazadnjaškimi pomisleki o tej »moderni« umetnosti v prvih desetletjih našega stoletja popolnoma zmagali. Tudi ta homo novus je izdal samospeve, ki so bili umetniško gotovo tako pomembni kakor Lajovčevi, dasi je bil njihov slog Lajovčevemu diametralno nasproten. Vendar se je Škerjanc kot najvidnejši in precej časa skoraj edini skladatelj nove šole po letu 1918 (Kogoj je stal čudno skromen ob strani) preveč vidno odlikoval, da bi ga človek iz našega kulturnega kroga ne pri-taknil k Lajovcu. Zanj je bil Škerjanc naravni naslednik v zgodovinsko-razvojni vrsti, ki jo je slovenski malomeščan pokroviteljsko motril in s ponosom — a zavedajoč se svoje trgovske, uradniške ali kakršnekoli že važnosti — sodoživljal. Ne nazadnje je ta povezanost Škerjanca z Lajovcem nastala zaradi pozicije Škerjanca pri Glasbeni Matici, kjer je bil Lajovic idejna, če ne že zunanje vodilna osebnost. Sicer pa je Lajovic že zdavnaj govoril o Škerjancu kot o bodočem skladatelju.

Škerjanc je upe v glavnem izpolnil. Dal nam sicer ni simfonika velikega formata, zato pa je z neoporečno dobrimi deli odlično utemeljil in ustvaril podlago za slovensko komorno glasbo. V nasprotju z Lajovcem je njegov nagib k impresionizmu zlasti v prvem obdobju ustvarjanja precej močan. Docela ga ni opustil niti danes. A že zgodaj se Škerjanc loteva klasicističnih oblik in celo predimpresionističnim vzorom se je nekajkrat približal. Razen tega je pri njem arhitektonska odtehtanost tudi v večjih oblikah dobra, v takih, ki jih Lajovic sploh ni nikoli uporabljal. V melodični moči se Škerjanc z Lajovcem ne more primerjati, zato pa je njegova akordika na vsak način pomembnejša. Res, da je večkrat šablonska, tako tudi kompozicijska faktura. Mnogo skladb, zlasti tistih specifično komornega značaja, je pa tudi prav posebno dobrih.

Mnogo se je govorilo o Škerjančevem epigonstvu. O Lajovcu ni bilo tega nikoli slišati. Menda je le V. Ukmar nekoč pokazal na sličnost z Wagnerjevim

komponiranjem (ponavljajoči se polni akordi v spremljavi) in s tem Lajovca nekako slogovno opredelil. Vendar se mi zelo značilno za Lajovca to le ne zdi, saj se je Ukmarjeva opazka tikala le zunanjega lika kompozicije. Za slogovno opredelitev je treba seveda še vse kaj drugega. Razen tega je opazka veljala le za ozko obdobje Lajovčevega ustvarjanja. Pri Škerjancu pa so bili — po sodbi glasbenikov in tudi drugih — mnogi skladatelji neposredni vzorniki, celo v načinu kadenciranja (César Franck), uporabe akordov (Debussy, Ravel, Franck), instrumentacije (Debussy), arhitektonike (Čajkovski), figuracije (Grieg) itd.

Mislim, da je treba to mnenje kot precej krivično in deloma zmotno popraviti. Res je, da *Intermezzo romantique* spominja v kadencah na Francka. Res je, da sta druga in tretja simfonija skladani po vzorcih Čajkovskega arhitektonike. Res je, da je tendenca Škerjanca, da je zasnova skladbe kot barvni problem zelo blizu francoskim impresionistom in postimpresionistom. Toda prenačljeno bi bilo te pojave, ki ravno zaradi svoje različnosti niso značilni, presojati že kot končno karakteristiko Škerjančevega sloga. Njegove najboljše skladbe so — po mojem mnenju, ki seveda ne more biti dokončno — poleg klavirskih miniaturnih še komorna dela, četrta simfonija (ki je v bistvu komorna skladba) in seveda samospevi. A ti zadnji so že izven neposrednega interesa in razpravljanja o skladateljevem slogu, ker so — iz najzgodnejše dobe njegovega ustvarjanja — kot izredno kvalitetne kompozicije že prešle v zgodovino. Ravno te našteté skladbe pa bi težko dokazovale vidne vzore, ki sem jih prej omenil.

Klavirski koncert v ediciji SAZU<sup>2</sup> je za Škerjanca precej značilen zaradi polnega in tudi umetniško močnega lirizma. To je prednost, kolikor se Škerjanc v tem čustvenem svetu najlaže izraža, in hiba, kolikor je kompozicija zaradi premehkega lirizma premalo plastična. Prvi stavek se začne v izredno lepi lirski ubranosti klavirskega sola — odstavek, ki je prava mojstrovina tako po motivični ideji kakor po prekrasnem klavirskem zvoku. A v drugem domisleku se glasba še daleč tako močno ne razgiba. Problematičen je tu zlasti tematični razvoj: z motivi, ki so v bistvu le sekvenčni, na različnih tonskih stopnjah podani, je sicer dosežen neki romantični zagon, ni pa v tem odstavku nikake enotne, velikopotezne linije. Izpeljava je znatno boljša, bodisi v zanimivih variantah glavnih misli, bodisi da z dobrim klavirskim stavkom povzema razpoloženja iz uvoda. Konec je čisto liričen. Stavek ugaša, ne da bi se zaključil. Saj bi samo po sebi to bilo v redu in je seveda stvar komponista, kako je zasnoval delo, če ne bi bil drugi stavek zopet skrajno liričen, v ritmični osnovi prve teme à la Čajkovski. Tu je tisto pomanjkanje plastike in raznolikosti, ki sem jo prej omenil. Srednji del drugega stavka (poco più mosso) in ves zadnji stavek sta dobra. Kadenca v zadnjem stavku je sicer formalno nekoliko dolga, a je zvočno zelo lepa. Koda, invenciozno-kompozicijsko najtežji del skladbe, ni slaba. Ni banalna, pač pa morda pre malo spontana. Zlasti zadnji klavirski solo z zadržki (dve osminki v tridelnem osminkem taktu) v svojem poteku glasbo nekoliko zadrži. Občutek imamo, kakor da bi obtičali nekje na hitri in živahni poti. Človek ima vtis, da ti hitri stavki Škerjancu ne leže preveč dobro. Glede na četrto simfonijo ta vtis ne

<sup>2</sup> L. M. Škerjanc, Koncert za klavir in orkester, partitura, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1955.

bi bil točen, saj tudi je ta koncert starejše delo. Letnica njegovega nastanka sicer ni omenjena, bil pa je končan že nekaj let pred zadnjo vojno.

Tretji skladatelj je Marjan Kozina.<sup>3</sup> Struktura njegovega kompozicijskega stavka je daleč preprostejša od onih dveh. Neka zdrava, skorajda poljudna invencija veje iz tega dela, čigar folklorni karakter je očividni, čeprav ne toliko neposreden. Delu je v dobro, da se bolj bliža karakterju belokranjskega folklorja, kakor da ga direktno citira ali uporablja. Poljudnost je pa tolikšna, da je druga tema tega simfoničnega skerca prešla kot signal v našo radijsko postajo. Res, da prevelika poljudnost motivike v poglobljenost stremečemu simfoničnemu delu ni vedno v prid. Spričo neposrednega vpliva, ki ga ta skladba ima, pa ni mogoče reči, da je zgolj poljudnost tista, ki daje uspeh. Končno je to le simfonični skerc, torej bistra, živa, vesela, tudi poskočna, razigrana glasba. V podrobnem pregledu partiture se opazi dosti kompozicijskih fines, čeprav so podrejene velikopotezni liniji arhitektonike. Zdi se, da je za Kozino precej tipično, da stremi k močno izrazni celoti in se manj izgublja v detajlih. Formalno je problem isti kakor pri Lajovcu: v bistvu mala oblika za take daljše skladbe ni kaj prida. Preveč preprostosti za velik namen. Ne tiste jasnosti namreč, ki je tako potrebna, temveč preproščine. Konkretno: če se v trodelni obliki A B A prvi A dosledno ponovi, je to vendarle precej lahka rešitev, ko bi se iz istega tematičnega materiala in iz iste dolžine z modulacijo in transpozicijo istih domislekov, prav tako koncentrirano podanih, kakor so sedaj, lahko ustvarila boljša, pestrejša oblika, ki bi tudi več povedala. Za male skladbe je kajpak zadostna tudi najenostavnejša trodelna forma. To dokazujejo nešteta dela raznih mojstrov. Mnoga dela mojstrov pa prav tako kažejo na to, da je velika oblika toliko bolj občutljiva. Arhitektonika ne samo da mora biti odtehtana in v najpravilnejših sorazmerjih, temveč mora biti tudi tako zasnovana, da ne učinkuje preveč enostavno, kar je spričo velikega aparata in simfoničnega namena neskladno. Ta dobra in krepka Kozinova glasba bi s takimi popravki gotovo pridobila.

Tisk (Hrvaški grafični zavod v Zagrebu) in notografija (Maks Simončič) sta dobra. Zaželeno črnina notnega stavka še ni v zadostni meri dosežena, zato pa je čistota tiska prav lepa. Napak je prav malo, kolikor je bilo mogoče pregledati, a groba napaka je v naslovu Kozinove skladbe. Kdaj bomo vendar dobili od slovenskih filologov enotna navodila za pisavo tujih imen? Cena edicijam je primerna splošnim cenam.

## II.

Razen te kratke ocene edicije in skladb je treba povedati še tole: S temi edicijami ni slika slovenske sodobne ustvarjalne glasbe nikakor podana. Sodobno je, kakor je nekoč dejal Lajovic, vse tisto, kar danes nastaja. S tem sicer na široko zajamemo vso pestrost umetniškega snovanja, ki je cel skupek včerajšnjih (tudi predvčerajšnjih), današnjih in — redko — celo jutrišnjih stremljenj. Ne zajamemo pa s tem tiste naprednosti, ki je bila in bo vedno vodilna.

Nikar ne prisegajmo samo na atonalnost ali na novo tonalnost, niti ne na hindemithijanstvo ali prokofijevstvo, niti ne na Stravinskega, Bertóka ali

<sup>3</sup> Marjan Kozina, Bela krajina, simfonični skerc, partitura, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1953.

Messiaena. Nobeden izmed njih ni edino zveličaven — kakor zmotno mislijo n. pr. naši severni sosede in gledajo po strani vsako folklorno umetnost kot nekaj drugorazrednega. Ne, toda priznavamo se, in to brezkompromisno, k ideji naprednosti, namreč k tisti, ki smo jo čitali tako lepo opisano v oceni ljubljanske mednarodne grafične razstave. Ugleden gospod iz Amerike je govoril razen o tujih razstavljalcih tudi o Miheliču, Jakcu, Malešu in drugih naših grafikih. Da, slovenska likovna umetnost je danes napredna, in če gledamo dela teh umetnikov, se pač lahko zavedamo, da so tu poteze prave doživljene sodobnosti, nekatera dela pa kažejo celo pot naprej. Ne da se reči, da je v edicijah SAZU mnogo tega. Govorili smo že o letnicah pri Lajovcu in Škerjancu. To niso več letnice današnjih aktualnih umetniških problemov. To so novitete, ki so dvajset let za nami, in današnje življenje živimo zelo hitro! Kozinova Bela krajina, kakor je preprosta, je morda še najsodobnejši odsev življenja izmed teh treh edicij.

Ali je v njih kakšna zanesljiva perspektiva za nadaljnjo glasbeno ustvarjalnost? Občutek imam, da je sodobna problematika krenila drugam. Kako bi povedal — kljub tej skoraj neosebni, vsesplošni vedrini Kozinove glasbe, kljub znatni, močni Lajovčevi ditirambičnosti, kjub nedvomno lepemu in pomembnemu Škerjančevemu lirizmu manjka nekih globljih prijemov v skladbah. Čutimo jih — glasbeniki in drugi poslušalci prav tako nedvomno — v Beethovnovih skercih, in to pri vsej razbrzdani vsebini. Čutimo jih v sodobnikih, poslušajmo Prokofjeva ali Bartóka, ne glede na njihove modernejše slogovne poteze. Akademija znanosti in umetnosti ima za umetnike verjetno isti kriterij kakor za znanstvenike. V edicijah in v priobčevanju njihovih del pa se zdi, da obstaja velika razlika med temi in onimi. Dočim priobčujejo znanstveniki aktualne teme svojega delovanja in raziskavanja, se »ustaljeni« umetniki, za narod zaslužni in v našem slučaju nedvomno pravilno izbrani, ravno s to svojo ustaljenostjo oddaljujejo od naprednih smeri, oziroma boljše, te se oddaljujejo od njih, ker gredo naprej, dočim postajajo oni vedno bolj stagnantni. S tem pa edicije ne dajejo prave slike umetniškega ustvarjanja, temveč nasprotno kakor pri znanosti neko sicer visoko, a po idejni usmerjenosti že zdavnaj dognano kvaliteto, in kakor je razvidno v našem primeru, samo neko standardno sliko, nekak prerez tega, kar se je že dobrega ustvarilo, a kar v prizadevanjih za nove vzore skorajda ni več aktualno. Da niti ta slika z dosedanjimi edicijami ne more biti popolna, je jasno. Kaj šele, če bi hoteli vedeti, kakšna so najpomembnejša napredna stremljenja v slovenski ustvarjalni glasbeni umetnosti. Če pa to ni namen akademije, kakor v razredih za znanost očitvidno je, potem so seveda tudi te edicije neoporečne.