



KONCERTNI LIST

Leto 1

št. 10 - 1951/52

SLOVENSKA FILHARMONIJA, KONCERTNA POSLOVALNICA LJUBLJANA

Sezija 1951-52

(39)

NIKOLAJ ORLOV

Koncert z orkestrom Slovenske filharmonije

Dirigent **SAMO HUBAD**

Smetana — Sarka, simfonična pesnitev iz cikla »Moja domovina«

Chopin — Klavirski koncert št. 2 v f-molu, op. 21

Maestoso

Larghetto

Allegro vivace

Cajkovski — Klavirski koncert št. 1 v b-molu, op. 23

Andante non troppo e molto maestoso

Andantino semplice — Prestissimo

Allegro con fuoco

Ponedeljek, 28. aprila 1952 ob 20.30 v Uniomu

Cena 30 din

Naslovna stran:

Pouk glasbe (Vermeer van Delft, XVII. stol.)

Koncertni list

SLOVENSKE FILHARMONIJE

Leto I.

Štev. 10

O moderni glasbi

(Nadaljevanje)

Schönbergov učenec Alojz Hába (roj. 1893) kot skladatelj ni pomemben, pač pa bodo morda zanimale nekatere njegove še ekstremnejše revolucionarne ideje. Hába je imel po svojem učencu Slavku Ostrcu in njegovi šoli precejšen vpliv na slovensko tvornost med obema vojnama.

Hába pravi, da je poltonski sistem že preživet. Zato je razdelil polton na dva četrtona. Nekateri teoretiki, med njimi Ferruccio Busoni, so že pred njim razpravljali o uvedbi drobnejših intervalov, ki so jih poznali že stari Grki, deloma celo gregorijanski koral, in ki so še danes v rabi pri številnih orientalskih narodih. Celó pri nas, n. pr. na otoku Krku, jih najdemo. Vendar je bil Hába med prvimi, ki mu je uspelo zgraditi četrtonske instrumente in zainteresirati lepo število študentov praškega konservatorija za igranje in petje četrtonov. V monakovski in praški operi so celo izvajali njegovo četrtonsko opero.

Morda ima ta sistem bodočnost, kdo naj to ve... A doslej ni imel uspeha.

Se manj more uspeti druga Hábova novotarija, atematičnost, ki jo omenjam bolj kot zanimivost. Če v glasbi ne bi bilo teme, neke vodilne melodije, ki se po neki zakonitosti ponavlja, obnavlja, izpreminja, bi glasba ne bila več umetnost, temveč le še kaotično slepomišljenje s toni.

Med Schönbergovimi učenci je bil morda najbolj nadarjen Dunajčan Alban Berg (1885—1935). Njegova opera »Wozzeck« je pisana atonalno, ne ogiba pa se starih oblik in je dokazala sposobnost za življenje, saj se redno pojavlja na sporedih velikih odrov.

Med sodobnimi Nemci je najpomembnejši skladatelj Pavel Hindemith (roj. 1895), ki je izvrsten violist in je zato naravno, da je težišče njegovih del v komorni glasbi. Njegova glasba je strogo resna, tipično moderna, brezosebno »objektivistična«, a tonalnosti povsem ne odklanja.

K današnjemu stanju glasbe so v veliki meri prispevali Rusi, ki so dali celo plejado močnih ustvarjalcev. Omenil bom le tri najvažnejše.

Igor Stravinski (roj. 1882) je prešel tako obsežno razvojno pot kot morda še noben pomemben skladatelj. Kot izredno nadarjen naslednik slavne ruske tradicije (Rimskega-Korsakova in drugih) je kot mlad dečko napisal pristréno, v Haydnovem duhu koncipirano simfonijo v Es-duru. V letih pred prvo svetovno vojno je napisal za slavno Džagilevo družino svoja verjetno najmočnejša dela, balete »Ognjeni ptice«, »Petruška« in »Praznik pomladi«. Zlasti premiera poslednjega dela v teatru Champs Elysées v Parizu l. 1912 je bil zgodovinski dogodek; kmalu po prvih taktih je začelo

občinstvo kričati in ropotati, hoteč prevpiti »kakofonije« v orkestru. Ta premiera je naznačila prelomnico v glasbi, nastop nečesa novega, revolucionarnega. Značilnost in čar te glasbe je v duhovitem izrabljanju eksotične melodike, v brezobzirnem nabijanju ostrih ritmov in skelečih disonanc. Kar je bilo pred 40 leti še silna novotarija, naravnost atentat na malomeščansko »estetiko«, nam je danes že čisto domače in ne vzbuja nobenega pohujšanja več. Pač pa so dela Stravinskega v železnem repertoarju vsakega orkestra in vedno znova osvajajo s svojo duhovitostjo, svežino in genialno glasbeno dikcijo.

Pravzaprav je Stravinski v svojih prvih delih še romantik, darovit in drzen naslednik Rimskega-Korsakova, Straussa in Debussyja.

Po prvi vojni pa je Stravinski ostro zavrgel živopisno rusko melodiko, markantne ritme, drzne harmonije, bujno orkestracijo — postal je nekak glasbeni asket: pisal je dela za majhno število instrumentov, stil mu je postal »neoklasičen«, brezoseben, hoté skop in tog, pri tem pa se je vneto oklenil atonalnosti, politonalnosti in podobnih novih izraznih sredstev. — Kateri Stravinski je močnejši? Oni, ki je napisal »Petruško«, ali oni s »Kraljem Edipom« in »Simfonijo psalmov«? Mislim, da danes na to vprašanje še ne vemo odgovora.

Sergej Prokofjev (1891) nas je pred petnajstimi leti navdušil s svojo opero »Zaljubljen v tri oranže«, ki jo je imenitno postavil pokojni Stritof. Kasneje smo slišali njegovo duhovito klasično simfonijo, ljubko pravljico o Petru in volku, slišali smo tudi po radiu njegove blesteče klavirske in violinske koncerte.

Prokofjev ni šel tako daleč v »neraziskana področja« kot Schönberg ali Stravinski. Podobno kot on tudi večina sodobnih skladateljev a priori ne zametuje trozvokov, klasičnih harmonskih postopov in zvočnega kontrapunkta. Vendar naj bo dovoljeno, da se pri vsem spoštovanju, ki ga občutim do velikega znanja, izredne izvirnosti v idejah, sijajne zmožnosti oblikovanja svojih misli, ne morem iznebiti občutka, da Prokofjev z vsemi velikimi darovi, ki so mu bili dani, včasih narahlo ironizira poslanstvo glasbe.

Pred kratkim nas je pretresla vest, da je Prokofjev neozdravljivo zbolel: zadela ga je ista usoda kot pred 100 leti genialnega sanjavca Roberta Schumanna.

Nevesela je zgodba tretjega velikega Rusa, Dmitrija Sostakoviča (1906). Ko mu je bilo 19 let, je napisal svojo prvo simfonijo, ki ga je spontano napravila slavnega v Sovjetski zvezi in kmalu zatem tudi na Zahodu. Toda modri mogotci v Kremlju so l. 1935 ugotovili, da je njegova muzika »formalistična« in »neiskrena«. Blagi Dmitrij je vrgel svojo IV. simfonijo v peč in napisal v znak »poboljšanja« svojo V. simfonijo, ki jo je krstil »Odgovor sovjetskega umetnika na pravično kritiko«. To simfonijo, ki pa ni bila nikdar natisnjena, je ruska kritika hvalila kot »ozdravljenje od napak« in »globoko spoznanje«. V Parizu pa so rekli, da je breznačajna in nezanimiva.

Toda genialni muzik Dmitrij še ni bil do konca ubit. Usoda mu je namenila, da je preživel vse strahote obleganja Leningrada in dala mu je moč, da je vse to povedal z muziko. Iz teh doživetij so zrastle tri simfonije, tri velike umetnine, trije dokazi, da je ni sile na svetu, ki bi mogla povedati več kakor more reči umetnik. »Modro vodstvo« pa ga je spet udarilo po glavi: zavrgli so njegovo muziko in še muziko vrste darovitih sklada-

teljev, češ da so formalisti, mistiki in anacionalisti. Izdali so nove recepte, kakšna naj bo pravilna linijska glasba. Rezultati takega dekretiranja umetnosti so jasni: kot je bleda današnja na povodcih držana sovjetska literatura in likovna umetnost, tako je bedna in slabokrvna z edikti urejvane glasba

(Se nadaljuje) M. K.

Newyorška filharmonija

13. decembra 1951 je newyorška filharmonija proslavljala svoj pettisoči koncert. Pri tej priložnosti so ameriški listi prinesli daljša poročila o dosežanjem delovanju te važne ustanove. Iz njih posnemamo, da je z razvojem newyorške filharmonije ozko povezan razvoj orkestralne glasbe v Ameriki sploh in da v polni meri velja sloviti izrek velikega ameriškega glasbenega esteta in esejista Jamesa Hunekerja: »The history of the New York's Philharmonic Society is the history of music in America« — zgodovina newyorške filharmonične družbe je zgodovina glasbe v Ameriki. Cepraj je videti ta krilatica sprva nekoliko pretirana, vendar vsebuje trdno jedro resnice. Ko pripravljamo proslavo 250-letnice naše Filharmonije, ne bo morda odveč, če nekoliko orišemo razvoj znatno mlajše newyorške posestrime, ki je v ameriškem glasbenem življenju zavzemala podoben položaj in imela precej enak vpliv kot naša.

Newyorško filharmonijo so ustanovili ljubitelji glasbe v letu 1842. Treba je pomisliti, da tedaj New York še ni bil milijonsko mesto kot danes, saj je štel komaj 400.000 prebivalcev. Kulturna raven Newyorčanov je bila gotovo nesorazmerno nižja kot ona ljubljanskih meščanov iz iste dobe. Vendar so se našli entuziasti, ki so tvegali prvi koncert 7. decembra 1842. leta in uvrstili v spored poleg Beethovnov 5. simfonije še dela Webra, Mozarta in Rossinija. Predsednik družbe in dirigent orkestra je bil priznani ameriški »yankee« iz Connecticuta z imenom Ureli Corelli Hill (vsaj srednji del imena je bil verjetno samolastno privzet vzdevek). Njemu gre glavna zasluga za ustanovitev družbe, ki se ponaša s tem, da je v 110 letih svojega udejstvovanja preložila samo en datum koncerta, in to zaradi umora predsednika Lincolna l. 1865 in samo en koncert vobče odpovedala — ob smrti predsednika F. Roosevelta. Družba je bila osnovana kot delniško podjetje. Delničarji so dejansko ob koncu prve sezije prejeli po 15 dolarjev dividende, ki je — po petdesetih letih — narasla že na 200.

Prvi koncert ni bil posebno proslavljen. Časopisje ga je prezrlo in le nekaj glasbenih navdušenjakov se ga je udeležilo. Koncertna dvorana še ni poznala sedežev: poslušalci so se razvrstili po klopeh, orkester, ki je štel 63 članov, pa je igral stojé. V prvi seziji so bili že trije koncerti, katere je omogočilo 139 podpisnikov po 10 dolarjev. Cena sedežev za neabonente je bila prilično visoka: 15 dolarjev — mesto na klopi pa ni bilo zajamčeno! Prvotni namen filharmonikov je bil prirediti letno nekaj pomembnih orkestralnih koncertov; kmalu mu je bil dodan še cilj, izvajati nova dela ameriških skladateljev, »ako takšni obstajajo«. Ti so se morali podvreči razsodišču, ki je imelo nalogo, od predloženih del letno izbrati vsaj eno (!) za javno izvedbo.

Ta skromni zasutek je pridobival na ugledu in vplivu od leta do leta in je postal počasi najvažnejši faktor v ameriškem glasbenem življenju. Nanj so se obračali tudi novi, nepoznani skladatelji in njegov umetniški svet (če tako imenujemo petorico odbornikov, ki se je ukvarjala poleg

Anketa

Simfonični koncert dne 25. aprila 1952

1. Ste bili zadovoljni s programom tega koncerta?
-

2. Podčrtajte ime skladatelja, čigar delo bi želeli še slišati!

Primož Ramovš: ~~Divertimento~~

Stanko Prek: ~~Simfonija v cis-molu~~ *nikdar več!*

. . .

Zvonimir Ciglič: ~~I. simfonija~~

Radovan Gobec: ~~Himna delu~~

3. Pripombe:

Cenjene poslušalce prosimo, da se ankete udeležijo, ker s tem sodelujejo pri graditvi naše glasbene kulture. Anketni list oddajte po koncertu v avli Filharmonije ali pa vključno do ponedeljka, 28. t. m. v Koncertni poslovalnici na Kongresnem trgu od 10. do 12. ure in od 16. do 18. ure.



Handwritten text in a rectangular box, possibly a name or title, appearing as a mirror image.

Handwritten title or header text, appearing as a mirror image.

Handwritten text, possibly a date or reference number, appearing as a mirror image.

Handwritten text, possibly a list or description, appearing as a mirror image.

Handwritten text, possibly a name or title, appearing as a mirror image.

Handwritten text, possibly a list or description, appearing as a mirror image.

Handwritten text, possibly a list or description, appearing as a mirror image.

Handwritten text, possibly a name or title, appearing as a mirror image.

Handwritten text at the bottom of the page, appearing as a mirror image.



Dimitri Mitropoulos dirigira orkester newyorške filharmonije

dirigenta s programom) je znal izbirati učinkovita dela, med katerimi ni manjkalo modernistov in celo revolucionarjev (Berlioz, Wagner, Liszt). Kmalu je družba znatno presešla prvotno zastavljene cilje in prešla meje ozkega polja udejstvovanja ter postala ne samo ponos mesta, temveč tudi zgled ostalim stremljivim mestom »od vzhodne do zahodne obale«. Posebno v 20. stoletju se je vzporedno z ogromnim porastom življenjske ravni in kulturnih potreb velenesta razbohotilo tudi delo newyorške filharmonije, ki je leta 1928 povabila takrat najslavnejšega dirigenta kontinenta, Artura Toscaninija, da prevzame vodstvo orkestra. Ta se je odzval ter skozi desetletje vodil ustanovo z ogromnim uspehom. Pod njegovo taktirko se je filharmonični orkester združil s simfoničnim, ki je svojčas pod vodstvom Walterja Damroscha odlično uspeval. Tako združeni orkester je predstavljal izbor najboljših godbenikov New Yorka in brčkone cele Amerike. Z njim je Toscanini podvzel v letu 1930 pomembno turnejo po Evropi, na kateri je izvajal 23 koncertov v 15 mestih. V letu 1951 se je ponovno vrnil v »stari svetu« in sodeloval na festivalu v Edinburgu.

Od pomladi 1950 dalje ga vodi Dimitri Mitropoulos, ki je rojen Grk in je imel že v Evropi pomembno umetniško pot. V Ameriki se je predstavil kot dirigent bostonskega simfoničnega orkestra v letu 1936. Od tam je prešel na mesto vodje orkestra v mestu Minneapolis, in v seziji 1940-41 stopil za dirigentski pult newyorškega filharmonično-simfoničnega orkestra. Končno je deset let kasneje zavzel mesto njegovega vodje in ga danes vodi kot nesporni dirigent velikega kova. Njegovo glavno področje v interpretaciji

so klasiki; vendar je izvedel tudi mnogo novejših del prvič v Ameriki, tako zlasti odrska dela, kot so: Straussova »Elektra«, Ravelova »L'heure espagnole« in Bergov »Vojčček«. Napovedano je letos tudi gostovanje newyorške filharmonije z Dimitrijem Mitropoulosom v naši državi in ni dvoma, da bo pri tej priložnosti — ako bodo podani realni pogoji — koncertiral tudi v Ljubljani.

L. M. S.

Kontrapunktične forme

Pod označbo »kontrapunkt« si mnogi, in tudi zelo resni koncertni obiskovalci predstavljajo nekaj strašilu podobnega, ki jih je v šolskih letih plašilo kot »logaritmi«. Dejansko se skriva za tem nekaj strokovnjaško skrivnostnega, kar so zaradi večjega videza umetnosti svoje čase nekoliko skrivali pred laičnimi očmi. Toda strah in poplah sta odveč; kontrapunkt izgubi vso mističnost, če si ga ogledaš pobliže, prav tako kot logaritmi ne predstavljajo nobenega posebnega duševnega napora, temveč samo pripomoček k metodičnemu delu.

Prav v tem smislu je treba razumeti tudi kontrapunkt. V bistvu je kontrapunkt del kompozicijske tehnike, ki uči metodično izrabljati glasove na kar moči samostojen način, a podvrženo skupnemu cilju, ki je slej ko prej estetski. Nekateri ekstremisti — in ti se radi pojavijo kot enostransko usmerjeni malkontenti v vsaki umetnostni struji — so hoteli napraviti med kontrapunktom in harmonijo nepremostljiv prepad, češ da se kontrapunkt kot nauk o linearnem (horizontalnem) toku glasov ne ujema (ali se vsaj ne ujema nujno) z vertikalno gradnjo zvokov, ki se predstavlja v akordiki (harmoniji). Takšen pogled na glasbeno ustvarjanje je seveda enostranski in omejen. Tako v dobah kontrapunktičnega razcveta kot v onih, ki so dajale prednost harmonskemu poteku skladbe, sta šli obe metodi vzporedno in kvaliteta kompozicije same ni v nobeni odvisnosti s prevladovanjem kontrapunktičnega postopka nad harmoničnim ali obratno.

Nedvomno pa so bila v sosledju glasbenih slogov obdobja, ki so dajala prednost enemu postopku pred drugim. Ta pojav pa je popolnoma naraven in je zapopen sprva v naravni omejenosti izraznih sredstev. Dokler niso bili glasbeni instrumenti dovolj razviti, je prevladovala vokalna glasba. Pri tej pa je melodični izraz posameznih glasov mnogo pomembnejši kot akordična sozvočja; razen tega so človeški glasovi tako po svojem obsegu kakor tudi po tehnični razvitosti daleč ožje izrazno območje, kakor ga nudi instrumentalna glasba. K temu pristopi še prilično skromna barvna pestrost človeškega glasu, ki ne dovoljuje znatnih svetlobnih kontrastov. Namesto teh prednjačijo melodične poteze, ki jih je mogoče v vokalni glasbi dognati do visoke popolnosti. Razumljivo je torej, da so veliki mojstri od 12. do 16. stoletja dalje gojili predvsem vokalno glasbo ter so takrat še malo razviti instrumenti le spremljali péte skladbe.

V dobi vokalne polifonije (zlasti v 15. in 16. stoletju) se je razvil kontrapunkt kot nauk o metodični uporabi glasovnih zmožnosti in kombinatorike glasov do vrhunca. Kot eno bistvenih lastnosti kontrapunktičnega postopka so že več stoletij prej spoznali posnemanje ali imitacijo, ki je dosegla svojo skrajno doslednost v kánonu. Ta ni nič drugega kot do kraja in dosledno izvedena imitacija v najmanj dveh glasovih, kar pa uspe samo ob določenih pogojih, o katerih ravno razpravlja nauk o kontrapunktu v poglavju o imitaciji in kánonu. Kánonične umetnije so raznovrstne, vendar nikakor ne tako zagonetne ali izrazno pomembne, da bi predstavljale prav

posebno stopnjo muzikalne sposobnosti; kajti kombinatorika tonov je pri-
lično omejena in se ne dá primerjati z matematično. Ako govorimo o kom-
binatoriki v kompoziciji, je takšno poimenovanje le evfemistično-parabolič-
nega značaja; komponiranje samo ima kaj malo podobnosti s kombiniranjem
— čeprav so celo nekateri dokaj bistri glasbeniki našega veka zapadli v
zmoto, da imajo pri glasbi opravlka z računstvom nižje stopnje. Kar je
možnih tonskih kombinacij v smislu računskih operacij, je številčno kaj
lahko ugotoviti; toda zakoni umetnosti niso zgolj kánoni logike, kajti sicer
bi bili priučljivi in neodvisni od drugih okoliščin (med katere spada v
prvi vrsti talent). Skladatelji prvih vekov umetne glasbe so prav tako
radi podlegli čaru številčnih soglasij in so videli v skrajni doslednosti gla-
sov, ki jo je bilo mogoče izraziti z nekakšno matematično formulo, že tudi
jamstvo za blagovžočje; šele kasneje so izprevideli, da je za ustvarjanje
umetnostnih vrednot potrebno kaj več od računalna in šele vrhovi vokalne
polifonije (Palestrina, Lassus, Gallus) so znali vskladiti metodo kompo-
zičijskega postopka z zahtevami estetike in čuta za glasbeno umetnost.

V poslednjem stoletju vokalne polifonije (pevskega mnogoglasja) so se
izoblikovale standardne kontrapunktične forme, ki jih poznamo pod nazivi
»motet«, »madrigal«, »maša«. V bistvu so te forme — gledane z muzikalne
strani — med seboj enake. Gre za krajše ali daljše zdržane speve, ki sestoi-
jijo iz posameznih, med seboj skoraj vedno popolnoma neodvisnih odstavkov,
katere strne skladatelj v enoto, skladno s podloženim besedilom. Ne moremo
torej govoriti o ustaljenih, zgledeh oblikah glasbenega značaja, kajti zapo-
redje odstavkov, njihovo število in dolžina so zaviseli od teksta samega. V
motetu je bilo besedilo prvenstveno nabožno, v madrigalu posvetno. Ven-
dar so bili tudi tu različki ter se je razvil svojstven slog moteta in madri-
gala, odvisen od uporabe nekaterih stalnih okretov in vobče kompozicijskega
postopka. Maša je bila slednjič le sosledje spevov v predpisanem cerkvenem
obredu ter je sicer vsebovala nekaj stalnih naslovov, a nobene točno
opredeljene oblike — pri čemer smatram kot obliko neko svojstveno izrazno
enoto višje vrste, ki lahko obstoji brez literarne podstati.

Zaradi tega skoraj ne moremo govoriti o formah v dobi največjega
razvoja vokalnega kontrapunkta, kajti tudi kánon in imitacija nista obli-
kovna, temveč metodična principa. Vsem oblikovnim pojavom vokalne
polifonije je skupna asimetričnost in samostojnih glasbenih oblik (morda
velja to tudi za druga področja) si ne moremo predstavljati brez simetrije
ali vsaj ne brez odnosa do simetra kot uravnavajočega in oblikovalnega
gradbenega principa. Sele v dobi instrumentalne polifonije, ki je neposredno
sledila vokalni, najdemo samostojne in dograjehe kontrapunktične oblike.
Instrumentalni kontrapunkt je nasledoval vokalnega najprej kot posnetek
za razvijajoče se instrumente; kmalu pa se je prilagodil svojstvenostim
instrumentalne reprodukcije ter postal čedalje bolj samostojen in pomemben.
V tem obdobju se je kot ustaljena in s predpisi zavarovana oblika uveljavila
fuga, ki se še do danes ni bistveno spremenila, kar dokazuje smotrnost
njene gradnje in izrazno zmožnost v določenem okviru. Fuga je imitatorična
oblika, pri kateri imamo opravlka s samo eno osnovno mislijo (strokovno
se imenuje tema, *dux*, proposta ali podobno), katero podvržemo določenim
modifikacijam po strogih, a ne preozkih pravilih, tako da je zajamčena
pestrost ob enotnosti in je zadoščeno tema osnovnima zahtevama umet-
nostne estetike. Ta osnovna misel se često ponovi in tvori formalno hrbe-
nico, iz katere izraščajo postranske misli v njeno oporo in osvetljenje. Pri
tem se skladatelj poslužuje raznih imitatoričnih postopkov, ki služijo gradnji

in učinkovitosti, včasih pa tudi umetelnosti sami, kajti ravno v tej formi slavi artizem lepe triumpfe, ki pomagajo pozabiti, da ima umetnost še druge, globlje odnose do človeka kot so šolske učenosti. Le malo je bilo mojstrov, ki so znali spretnost tako družiti z izraznostjo, da sò ustvarili pomembne, stalno veljavne umetnine in na nobenem področju glasbenega ustvarjanja ni toliko brezpomembne navlake in golega artizma, kot v izdelovanju fug, ki so polagoma postale predmet šolskega pouka brez vsakršne vsebine.

Poleg fuge poznamo še druge stalne forme, v katerih prevladuje kontrapunktična metoda kompozicijskega postopka; vendar je dobro vedeti, da je v tonalnem sistemu kompozicijskega udejstvovanja pri vseh oblikah potrebna popolna skladnost med harmoničnimi zahtevami in kontrapunktično metodo za doseg uravnovešenih in trajno zglednih umetnin. Ta pogoj velja seveda tudi za fugo, pri kateri je zlasti tehten problem vskladenja obeh navedenih pogojev, da ne postane brezpomembno igrakkanje. Od ostalih, v to zaglavje spadajočih oblik, jih je le malo, ki bi si bile mogle priboriti važnost in položaj fuge; med njimi prednjači »Passacaglia« ali »Čakona« (Chaconne, Ciaconna). Oba naziva sta skoraj istovetna, le da je prvi bolj v rabi v orgelski literaturi. Nanašata se na obliko variacij, pri kateri tvori osnovo kratek formalni odstavek, nad katerim razvija skladatelj svoje variacijske (spreminjevalne) sposobnosti. Jedro je redoma kadenčno (harmonično) enoumna melodija, včasih tudi takšno akordično sosledje, v enako-mernih notah in počasnega, svečanega značaja. Variante stopnjujejo notno hitrost, t. j. zmanjšujejo notne veljave, tako da je poslednja varianta po značaju najhitrejša ob sicer nespremenjenem tempu. Pri znameniti Bachovi čakoni za samo violino (ki jo pogosto čujemo tudi v kongenialni klavirski priredbi F. Busonija) sledi prvi seriji variant druga v istoimenskem duru (delo je v osnovi napisano v d-molu), navaja podoben postopek in se v smislu višje trodelnosti izlije v novo variacijsko serijo, tokrat spet v osnovnem tonovskem načinu. Vendar ta trodelnost ni tipična za čakonsko obliko, temveč vede že dlje v trodelno pesemsko obliko, ki je bila za vse snovanje klasikov značilna in pomembna. Bach, ki stoji na pragu novih vekov kot mejnik, je zbral kot svetlobna leča v sebi vse tvornosti prejšnjega veka in obenem pokazal pot v novega — zato najdemo pri njem obilico oblik, ki jih niso obvladovali in deloma niti poznali ne njegovi predhodniki ne nasledniki.

Ostale kontrapunktične oblike so manjše in le diminutivi glavnih. Tako fugeta, fugato, invencija, ricerčar (kot predforma fuge) in podobno. Pogosto pa so se skladatelji, zlasti klasiki in romantiki, poslužili samo kontrapunktičnih metod komponiranja, ne da bi dosledno gradili svojstvene forme. Tudi pri Beethovnu najdemo pogosto vzgone h kontrapunktični miselnosti, ki pa nastopijo le prehodno, čeprav je tudi on ustvaril nekaj dovršenih fug. Ko je pri klasikih in še zlasti pri romantikih začela prevladovati čustvenost nad veseljem z obliko samo, se je kontrapunkt umaknil harmoničnemu pogledu, ki je močneje upošteval zvokovno barvnost ter začel postavljati čiste barvne učinke nad abstraktne melodične poteze. S tem je kontrapunktična kompozicijska metoda doživela začasno omalovaževanje, dokler ni z 20. stoletjem stopila spet v ospredje, tokrat pod novimi aspekti, ki so sprva obetali bogato žetev. Zaradi ekstremističnih pretiravanj in popolnega preziranja osnovnih in naravnih harmoničnih postavk, ki so neizpodbitni pogoj glasbene umetnosti sploh, pa je zašel kontrapunkt 20. stoletja v zagato, iz katere se šele polagoma izmotava ter bo trajalo še nekaj časa, da bo našel svoje pravo mesto v novih umetninah.

L. M. S.

„Mladi melomani vseh dežel — združite se!“

Pod to parolo je nastalo gibanje, ki preobrazuje celotno glasbeno življenje v Evropi. Navedimo nekaj podatkov, kako je to mladini namenjeno delo na eni strani po naključju, na drugi pa z neomajno vztrajnostjo in prizadevanjem zavzelo v teku let sedanji razmah.

Gibanje je nastalo v letih 1939 in 1940. Tedaj je bilo kakih 1000 študentov zbranih v Château de Rochefort en Yveline v bližini Pariza. Ti so nadaljevali svoj študij, obenem pa so bili na razpolago vojaškimi oblastem. Sočasno s študijem so se namreč pripravljali za častniški poklic, da bi se lahko čimprej udeležili vojnih operacij.

Med tem ko so se ti študentje šolali v kolegiju, pa je nastalo vprašanje, kako bi jih bilo mogoče zadržati, da ne bi v soboto in nedeljo uhajali v bližnji Pariz. Kljub najstrožjim odredbam je bilo število ubežnikov vedno precejšnje. Tedaj je eden izmed vojaških instruktorjev.



Damjana Bratuž, mlada pianistka iz Gorice, koncertira 15. IV. 1952. V lanski koncertni seziji se je prvič predstavila ljubljanskemu občinstvu

René Nicoly, predlagal direktorju kolegija, naj priredi v veliki grajski dvorani nedeljski koncert, češ da bi ta prireditev pritegnila mladino in jo na ta način odvrnila od siceršnjih nedovoljenih »izletov«. Poudaril je, da mu ne bo težko pritegniti k sodelovanju več svojih prijateljev, slavnih muzikov iz Pariza. Ker bi bil ta koncert za marsikoga prvi stik z muzikalnim svetom, je predlagal, da bi izvajalce — ki so bili mladini deloma neznani — predstavili in obenem razložili izvajano delo ter povedali nekaj besed o njegovem avtorju. Ta zamisel, ki je bila zametek gibanju »Jeunesses musicales de France«, je slavila s svojim prvim koncertom tudi svoj prvi uspeh. Niti eden od številnih mladeničev to nedeljo ni ubežal; vsi so se raje odločili za glasbo, kot pa za avanture v Parizu.

V juliju 1940 pa je kolegij v Château de Rochefort en Yveline zaradi vojnih dogodkov prenehal s svojim delovanjem. René Nicoly se je kot

démobilizirani vojni instruktor znašel v Parizu, kjer je vsaka dejavnost počivala. Navezal pa je stike z glasbeniki in je že iste jeseni v kolegiju Stanislas organiziral koncert za doraščajočo mladino. Vzor so mu bile spet prvotne prireditve. Uspeh pa je bil tokrat tako velik, da so prvemu sledili nadaljnji koncerti in da so tudi drugi kolegiji začeli prirejati slične prireditve.

Največji umetniki so takoj razumeli globoki smisel začetega dela in ponudili so svojo nesebično pomoč. Pri organizaciji in pri izvedbah so sodelovali ne le najvidnejši solisti — pokojna violinistka Ginette Neveu, Pierre Bernac, Mme Dussane — temveč tudi muzikalna združenja in umetniški ansamblji. Nicolyjeve perspektive so bile vedno večje. Po naključju se je seznanil tudi z direktorjem velike družbe Société Pathé-Marconi, Jeanom Bérardom, kateremu je zaupal svoj namen, da bi mladino čimbolj pritegnil h glasbi in jo tudi glasbeno čimbolj izobrazil. S tem je hotel tudi pobiti trditve, da Francozi niso muzikalen narod. Bérard se je za idejo tako zavzel, da je mladini odstopil reprize velikih gala-koncertov s slavnim dirigentom Charlesom Munchom.

Odslej se je to gibanje nenehno širilo v Franciji, prestopilo je njene meje, razširilo se je po Evropi in ostalem svetu. Zal ni na razpolago točnejših podatkov, znano nam je le naslednje:

Organizacija »Les Jeunesses musicales de France« je v Parizu in ostali Franciji v letih 1941—44 postopno narasla od prvotnih 300 članov na 50.000. V letu 1950 pa je štela že preko 150.000 privrženecv. Toda gibanje še zdaleč ni zajelo vsega: ostalo je še velikansko število predvsem delavske in podeželske mladine, ki se še ni vključila. Tudi odstotek z ozirom na število prebivalstva v posameznih mestih še ni pomemben — giblje se od 0,3—1,7%.

Programi koncertov so sestavljeni kar se dá pestro; največ uspehov imajo koncerti, kjer so na sporedu koreografske točke, prirejajo pa tudi jazzovske koncerte. Jazz pa ni povsod enako priljubljen, saj so celo mesta, ki so mu povsem nasprotna: Strassbourg, Angers, Poitiers; po drugi plati pa je Jacques Diéval žel burne uspehe na jugu in v Severni Afriki. Vsi koncerti, tudi jazzovski, imajo komentarje po istem vzorcu: skladatelj — delo — izvajalec.

Francosko gibanje lahko smatramo za temelj organizacije »Fédération internationale des Jeunesses Musicales«. Prvemu kongresu te mednarodne federacije, ki je bil v Bruxellesu, in na katerem sta bili zastopani le Francija in Belgija, sta Holandija in Luxembourg poslala le svoje opazovalce. Na drugem kongresu v Parizu pa je bilo zastopanih že 14 držav, med njimi tudi Bolgarija, Madžarska in Poljska. Naslednja dva kongresa sta bila leta 1948 v Luxembourgju in leta 1949 v Haagu. Po poročilih z obeh zadnjih kongresov bi lahko sodili, da se je gibanje razcepilo na dva bloka. Dežele za »železno zaveso« niso bile več zastopane, njihovi opazovalci pa so posegli v debato in potrdili ugotovitev o muzikalni nadarjenosti mladine v svojih deželah.

Ustanovitelj »Jeunesses musicales« Nicoloy odklanja v nacionalnih združenjih prevelik poudarek političnega momenta, prav tako pa odklanja tudi enostransko, n. pr. kontinentalno usmerjeno politiko. To gibanje naj bo široko odprto vsem narodom, ki želijo sprejeti novo internacionalno parolo »Mladi melomani vseh dežel — združite se!«

(Po članku »Musique à la portée de tous«, Caliban, Nov. 50). L. S.

DAMJANA BRATUŽ
klavirski koncert pianistke iz Gorice

Bach-Busoni, Koral v f-molu

Bach-Myra Hess, Koral v G-duru

Beethoven, Sonata v As-duru, op. 110

Moderato cantabile, molto espressivo

Allegro molto

Adagio — Arioso dolente — Fuga — Arioso — Fuĝa

Brahms, Dva intermezza in balada v g-molu (iz op. 118)

* * *

Chopin, Nokturno v c-molu

Preludij v As-duru

Balada v g-molu

Bartók, Romunski narodni plesi

(Ples s palico, braul, tolkač, ples iz Bučuma, romunska polka,
hitri ples)

Mortari, Sonatina Prodigio

Gagliarda

Canzona

Toccata

Villa-Lobos, Le polichinel

Torek, 15. aprila 1952 ob 20.15 v veliki dvorani Slovenske filharmonije

H K O N C E R T N I M S P O R E D O M

Beethoven, Sonata op. 110

Beethovnovе klavirske sonate so doslej doživele nešteto izdaj, ki so jih pripravili odlični pianisti in glasbeni teoretiki, izdale pa številne glasbene založbe. Med temi izdajami zavzema odlično mesto kritična izdaja pred nekaj leti umrlega pianista in skladatelja Alfreda Caselle, ki je izšla pri založbi »Ricordi«. Casella je Beethovnovе sonate razdelil tudi po težavnosti, kjer se je po eni strani oziral na zgolj tehnične probleme, ki jih stavlja izvajalcu igranje samo, na drugi strani pa upošteva tudi interpretacijske zahteve. Najtežje Beethovnovе sonate so tiste iz tretjega ustvarjalnega obdobja (z opusom nad 100 in »Appassionata« z opusom 57); te imenuje Casella »transcendentalne« sonate.

Navadno pa veljajo sonate iz tretjega Beethovnovеga obdobja za abstraktne. Zdi se, da je to mnenje, kar se tiče sonate op. 110, težko zagovarjati, saj je ta sonata ena od najčudoviteje ekspresivnih, kar jih je Beethoven ustvaril. V njej zasledimo vse značilnosti mojstrove poslednje umetnosti: veliko izpeljavo (ki je sicer manj pomembna kot v grandiozni sonati op. 106), izraz notranjih bojov, svobodno obliko in

končno važni izrazni novosti — najprej dramatični recitativ (ki ga je kasneje tako dovršeno uporabil v finalu IX. simfonije) in nato fugo. Končno ne smemo prezreti še sorodstvo med temami, boljše rečeno rojstva tem iz ene, začetne teme.

Sonata v As-duru op. 110 je bila objavljena avgusta 1822 pri Moritzu Schlesingerju v Parizu, nastala pa je pičlo leto prej; rokopis nosi Beethovno oznako »k 25. decembru 1821«. Je ena izmed redkih sonat, ki jim Beethoven ni pripisal posvetila, a temu dejstvu ne gre pripisovati nikake važnosti, čeprav se nam zdi ravno ta sonata kot obsežen in vzvišen samogovor, kjer njen tvorec sam nastopa kot avtor in igralec. V sonati ne preiskuje svoje zavesti, temveč svojo duševnost, razkriva svoje težnje in šibke trenutke, iz njegovega trpljenja nastaja njegova radost in tolažba.

Oblikovno je sonata zgrajena iz treh stavkov: Moderato cantabile, molto espressivo (izraz, ki skupaj z Beethovnovim napotkom »con amabilità« čudovito sintetizira značaj vsega stavka) je zgrajen dokaj svobodno po načelih, ki veljajo za sonatno obliko. Drugi stavek. Allegro molto, ima značaj scherza. Pravijo, da je ena od tem posneta po šleski narodni pesmi. Scherzo prehaja brez odmora v finale, ki je tako svojstveno in originalno skrojen, da si ga velja pogloblje ogledati. Razstavimo ga lahko v 4 oddelke, ki skupaj tvorijo čvrsto celoto:

1. Adagio, recitativo, arioso dolente — kratek in boleč uvod, dramatične prošnje recitativa, obupani spev ariosa, ki ga spremljajo enakomerni težki akordi v basu.

2. Prva fuga, tako pravi Beethoven sam, ima za predmet notranji boj nekega bitja proti trpljenju, ki pa v tej fugi zmaga. Tako nas ta fuga privede do tretjega dela finala, do

3. ariosa, ki je prvemu simetričen, le da je sedaj bolj težak, bolj moreč. Beethoven je sam označil pojemajočo silo z napotkom »ermatet, klagend — perdendo le forze, dolente.«

4. Subjekt, tema druge fuge, je obrnjen subjekt prve. Beethoven je na pričetku te druge fuge zapisal »poi a poi di nuovo vivente« ter s tem hotel označiti zmago bitja nad bolečino, ki ga je začasno premagala in vrgla ob tla: to je vstajenje, himna, zmagoviti končni spev. To pa je obenem tudi vsa Beethovnova drama.

Omeniti je še tematično enovitost sonate: prva tema začetnega allegra (1. do 5. takt) rabi (brez prehodnih in okrasnih not) kot subjekt prve fuge. A.

Slikarstvo in glasba

(ob Respighijevem »Botticelijanskem triptihu«)

Glasba je v svojem razvoju večkrat iskala spodbud pri drugih umetnostnih vrstah in takšni stiki so bili zanj navadno vselej plodnosni. V posebni meri velja to za moderno programsko glasbo, ki se je pogosto oplajala ob literaturi in njenih stvaritvah. Skoraj nepregledna je vrsta čisto instrumentalnih skladb, ki so zaživele iz stika med besedno in glasbeno umetnostjo. Goethe, Byron in Shakespeare so vsekakor tisti, katerih junaki so doživeli največ glasbenih obdelav, počenši z Beethovnovimi do onih, ki jih je k Shakespearovim dramatskim delom napisal sodobni italijanski skladatelj Mario Castelnuovo — Tedesco.



Karlo Rupel igra na 6. koncertu izven abonmaja Čajkovskega koncert za violino in orkester

Dokaj redkejši element je v skladateljski inspiraciji slikarstvo s svojimi stvaritvami. Skladatelj, ki je v tem smislu zarezal prvo brazdo v ledino glasbenih poljan in našel v likovni umetnosti močno spodbudo svojemu delu, je bil Franz Liszt — nemara zgolj zaradi prijateljstva s francoskim slikarjem Ingresom. Tako je bil njegov *Il pensieroso* napisan neposredno pod Michelangelovim vplivom, slavni *Sposalizio* pa po neki Raffaellovi sliki; obe kompoziciji sta klavirski fantaziji in sestavni del znanega Lisztovega klavirskega cikla »*Années de pèlerinage*«. Lisztov simfonični poem »Orfej« je nastal po sliki na etruščanski bazi v pariškem Louvru, »Sv. Frančišek Pavelski« po risbi slikarja Steinleja, skladba »Od zibelke do groba« po skici Mihaela Zichyja, simfonična pesnitev »Naval Hunov« po istoimenski sliki Wilhelma von Kaulbacha in znameniti »Mrtvaški ples« po freski italijanskega slikarja Andreja Orcagne, imenovani »Triumf smrti«. Sploh je bila likovna umetnost pomembna silnica v Lisztovem ustvarjanju, kar kaže tudi njegova namera, da bi po Kaulbachovih slikah napisal cel ciklus simfoničnih poemov pod naslovom »Svetovna zgodovina v zvoku in sliki«. Te zamisli pa ni izpeljal.

Bolj kot našeta Lisztova dela je širokemu krogu glasbenega občinstva znano delo ruskega skladatelja Modesta Petroviča Musorgskega »Slike z razstave«. Ta skladba, po elementarnosti in plastičnosti izraza ena najmočnejših v svetovni literaturi (v originalu napisana za klavir!) je nastala po razstavi slik skladateljevega prijatelja, arhitekta in slikarja Viktorja Hartmanna. Dostikrat se izvaja tudi Sergeja Rahmaninova simfonična pesnitev »Otok mrtvih« — zasnovana je bila po istoimenski sliki švicarskega slikarja Arnolda Böcklina. Isti Böcklin je inšpiriral tudi Maxa Regerja v njegovi suiti štirih skladb; ena od njih predstavlja novo obdelavo Otoka mrtvih, a ne dosega kompozicije Rahmaninova. Pri Böcklinu je našel spodbudo tudi naš Gojmir Krek — v četrtem letniku »Novih akordov« je objavljena njegova klavirska

skladbica »Spomladni dan« in podnaslov pravi, da je komponirana po Böcklinovi sliki.

Nadalje ima Čeh Zdenek Fibich simfonično skladbo »Boj pusta s postom« — inspiracijo zanjo je dala Brueghelova slika istega imena. Španec Enrique Granados klavirski cikel in pozneje celo opero »Goyescas« po Goyinih umetninah, novejši angleški skladatelj William Walton dvoje del po Callotu in Rowlandsonu, Paul Hindemith pa svojega »Slikarja Mathisa«, ki je največji primer sinteze glasbe in slikarstva v moderni glasbi. Komponiran je bil po znamenitem isenheimskem oltarju velikega gotskega slikarja Matije Grünewalda. Naštetim skladbam se je v zadnjem času pridružila še ena — Igorja Stravinskega opera »Razuzdančeva usoda«, katere snov je vzeta iz slovite Hogarthove serije slik.

V krog teh del sodi tudi Botticelijanski triptih proslavljenega profesorja kompozicije na akademiji sv. Cecilije v Rimu, Ottorina Respighija (1879—1936). Respighi je ob Richardu Straussu največji orkestralni virtuoz svoje dobe in avtor številnih skladb raznih oblik in zasedb. Najbolj je zaslovel s svojimi predelavami del starih mojstrov in lastnimi zvočnimi freskami velikega obsega, ki je dobival motive zanje v pesmi rimskih pinij, megljeni peni rimskih vodnjakov, pisanih steklenih cerkvenih oken, na katerih se v polmraku odražajo skrivnostne silhuete, v vizijah cirkuških iger in muk prvih kristjanov. Respighi ljubi minule čase z njihovo liriko in mistiko, kot impresionist tudi nenavadne in eksotične snovne motive.

Botticelijanski triptih se v svojih treh stavkih »Pomlad«, »Trije kralji« in »Venerino rojstvo« opira na trojico znanih slik svoj časa pretirano občudovanega renesančnega mojstra risbe, Toskanca Sandra Botticellija (1445—1510).

D. P.

Slovenska filharmonija, Koncertna poslovalnica Ljubljana

Sezija 1951/52

(36)

6. SIMFONICNI KONCERT
ORKESTRA SLOVENSKE FILHARMONIJE
izven abonmaja

Dirigent **JAKOV CIPCI**

Solist **KARLO RUPEL**

Šivic — Dve narodni

Medjimurska rapsodija

Kolo

Cajkovski — Koncert za violino in orkester v D-duru, op. 35

Allegro molto

Canzonetta — Andante

Finale — Allegro vivacissimo

Respighi — Botticelijanski triptihon

Pomlad — Allegro vivace

Trije kralji — Andante lento

Venerino rojstvo — Allegro molto

Rossini — Semiramis, uvertura

Petek, 18. aprila 1952 ob 20.15 v Filharmoniji

Ponedeljek, 21. aprila 1952 za Univerzo

Ob štirih prvih izvedbah

25. aprila se bomo seznanili z deli štirih slovenskih komponistov — Primoža Ramovša, Stanka Preka, Zvonimira Cigliča in Radovana Gobca, katerih skladateljsko delo je naši koncertni publiki bolj malo znano. Morda bo prav, če to četvorico različnih ljudi, od katerih ima vsak posameznik drugačen temperament in svoj glasbeni izraz, predstavimo tudi občinstvu.

V pogovoru z njimi so povedali, da jih je do tega koncerta privdela predvsem želja, da bi slišali svoja dela v solidni izvedbi. To je želja vsakega skladatelja, ki je za mlajšega še toliko večjega pomena. V drugi vrsti pa želijo seznaniti občinstvo s svojimi deli in izvedeti njegovo stališče do njih glede na ostalo slovensko glasbeno tvornost. V ta namen so si zamislili tudi anketo. Vsak izmed njih zastopa svoj zasebni izraz in tako, pravijo, koncert kljub domačim skladbam ne bo enoličen, izbrana pa so tudi dela za različne zasedbe. Koncert bo poleg tega predstavil domačo tvornost mlajše generacije v neki celoti, kar bi utegnilo pozitivno vplivati na nadaljnje delo vseh mladih skladateljev. Uvidevnost merodajnih forumov, ki so pravilno razumeli njihove težnje, je njim in mladi generaciji vzpodbuda za nadaljnje ustvarjanje.

Kot prva točka koncerta je na sporedu Divertimento za godalni orkester. **Primož Ramovš** nam je na vprašanje o sebi in o svojem študiju povedal naslednje:



Po rodu je Ljubljčan in je študiral kompozicijo na Glasbeni akademiji pri Slavcu Ostercu do l. 1941, ko je na tem zavodu diplomiral. Takoj nato je odšel za dve leti v Italijo, kjer je najprej obiskoval poletni tečaj za inozemce v Sieni pri Vitu Frazziu, ostali čas pa je študiral v Rimu pri Alfredu Caselli in Goffredu Petrassiju.

»Po učiteljih sodeč, bi nujno morali biti privrženi moderni smeri v glasbi. Je to točno?«

»Osterc je name kot mladega človeka,« je dejal Primož Ramovš, »gotovo zelo vplival s svojim revolucionarnim pogledom. Po drugi strani pa me je Italija s svojo bogato muzikalno tradicijo znatno obogatila.«

»Kdaj je nastala skladba, ki je na sporedu in kaj lahko poveste o njej?«

»Divertimento je nastal spomladi leta 1944. Napisal sem ga ob razpisu natečaja Glasbene matice. Nagrajen je bil z drugo nagrado. Napisan je v predklasičnem duhu, vendar pa je njegova polifonija grajena z modernimi, skoraj najmodernejšimi sredstvi, zlasti v vertikalnem smislu.«

FREDDY DOSEK

Klavirski večer pianista iz Zagreba

Bach-Busoni, Chaconne

Chopin, Sonata v b-molu, op. 35

Grave — Allegro

Scherzo

Marcia funebre

Prestissimo

Milo Cipra, 11 variacij na narodno pesem iz Bosne

Liszt, Fantasia quasi sonata («Après une lecture de Dante»)

Torek, 22. aprila 1952 ob 20.15 v Filharmoniji

Primož Ramovš, ki je v svojih besedah kratek in stvaren, je skromno utihnil. Na vrsti je bil **Stanko Prek**, ki je želel podati nekaj svojih načelnih misli.

»Ko sem pred kratkim čital Beethovnovе besede: ‚ni pravila, ki bi ga mogli prekršiti zaradi lepšega‘, sem ugotovil, da me je podobna misel spremljala že delj časa: pojavila se je že v začetku mojega študija. To je bil čas vročih polemik o glasbenih smereh, strujah in sploh o —izmih. V teh borbah sem opazil dvoje pomanjkljivosti: prva

je bila ta, da so za ceno originalnosti večkrat žrtvovali lepoto, druga, ki je bila skoraj logična posledica prve, pa je bila ta, da je večina zastopnikov konstruktivne in atonalne smeri zanemarjala, večkrat celo prezirala sodbo občinstva. Če je občinstvo hladno spremljalo njihova dela, boljše povedano, če ta dela niso mogla ogreti, navdušiti in ustvariti v njihovi duševnosti reda, ki ga bolj ali manj mora vzpostaviti vsaka umetnost, so iskali vzroke za neuspeh največkrat v motivaciji: da občinstvo še ni na taki stopnji, da bi delo ‚razumelo‘. Mislim pa, da je občinstvo ‚le‘ razumelo njihovo glasbo, ne pa doživelo... Razumelo je, da ustvarjanje take glasbe ni narekovalo srce, zato si tudi ta glasba ni mogla najti poti v njihova srca.«



Stanka Preka poznamo kot umetnika na kitari, zdaj ga spoznavamo kot skladatelja. — Kot srednješolec je Prek, tako je dejal sam, dolgo nihal med slikarstvom in glasbo. Po maturi se je šele odločil za slednjo. Nekaj časa je študiral solopetje, vendar je klic po ustvarjanju postajal vse močnejši. Prvi pouk mu je dal Slavko Osterc, l. 1940 pa se je vpisal na kompozicijski oddelek Akademije za glasbo, kjer je bil prof. L. M. Škerjanc njegov profesor. Naslednje leto je prekinil študij, odšel v Monakovo in tam diplomiral na Državni glasbeni akademiji iz kitare, hkrati pa je kot hospitant poslušal predavanja na tamkajšnjem kompozicijskem oddelku. Od l. 1942 je spet študiral na ljubljanski AG ter istega leta napisal tudi »Preludij« za godalni orkester, ki je bil nagrajen z Lajovčevo nagrado. Diplomiral je l. 1944.

Na vprašanje o zgradbi svoje simfonije je Stanko Prek dejal:

»V izjavah o svojem delu bom raje skop, ker vem, da občinstvo bolj malo zanima tehnična in formalna stran neke skladbe. Povem le to da sem kljub naporu pri ustvarjanju čutil radost, ki jo je stopnjevala želja, da bi mogel z njo vradostiti še koga.«

Na sporedu simfoničnega koncerta je tudi Zvonimira Cigliča 1. simfonija. Tudi ta skladatelj je diplomiral na Akademiji za glasbo kmalu po osvoboditvi: iz kompozicije pri prof. L. M. Škerjancu, iz dirigiranja pa pri dr. Danilu Švari. Konec l. 1948 je nastopil mesto dirigenta v sarajevski operi. To udejstvovanje je moral, kot sam pravi, »začasno« prekiniti zaradi odsluženja vojaškega roka. Vprašali smo ga glede tega »začasno« — kaže, da ima še namen dirigirati.

»Na vsak način želim nadaljevati z dirigentskim delovanjem.« je dejal Zvonimir Ciglič, »a kot dirigenta me najbolj veseli operno delo.«

»Ali dajete morda prednost komponiranju pred dirigiranjem ali obratno?«



»Komponiram iz svoje osebne, notranje potrebe, ne pa iz kakih vnanjih nagibov. Sicer pa mi daje tudi dirigiranje možnost za umetniško izživljanje. Toda danes res še ne morem dati neke določene trditve.«

»Kdaj pa je nastala vaša prva simfonija? Ali bi jo lahko nekoliko osvetlili? Medtem končujete, kot nam je znano, že drugo; menda ne boste zamerili, če to povemo v »Koncertnem listu«.«

»Prvo simfonijo sem napisal po manjših simfoničnih delih leta 1948 in je ciklična. Prvi stavek prinaša iluzionistično nastrojenje, ki doseže svoj višek v neposredno sledečem drugem. V adagiu tretjega stavka nastopa tema, ki je bila nakazana že v preludiju kot slutnja nečesa

drugega. V allegro con spirito se svet iluzije razbije ob življenjski stvarnosti. Konflikt tem se končno razreši z idejo o veri v človeštvo in v etiko ljudstva.«

»Ali naj to idejo razumemo tudi kot izpoved vašega pogleda na umetnost?«

»Prepričan sem, da je umetnost zaradi človeka, ne pa zaradi umetnosti. Zato sem nasprotnik vseh najrazličnejših tehničnih manipulacij, ki se ne ozirajo na človeško noto.

Mislím tudi, da zgolj intelektualni moment pri ustvarjanju v umetnosti ne zadostuje, temveč da je potrebno tudi notranje doživljanje in izrazna iskrenost. Zato so tudi obstala samo dela, ki so nosila v sebi globoko človeško noto, kot jo je ugotovilo občinstvo in izkristaliziral čas.«

Radovana Gobca poznamo že precej časa kot dirigenta študentskega pevskega zbora ljubljanske univerze. Njegovo službovanje na deželi mu je nudilo edino možnost glasbenega udejstvovanja pri pevskih zborih in pri društvenih gledaliških odrih. Tako se je posvetil pretežno zborovodstvu in komponiranju zborov in operet. S čisto instrumentalno glasbo pa se je začel ukvarjati šele z vstopom na Akademijo za glasbo. O svojem študiju je takole povedal:

»Začel sem študirati zelo pozno. Komponiral sem sicer že prej, kot učitelj. Odkrito izjavljam, da mi stara Jugoslavija ni mogla nuditi možnosti, da bi se dokončno izobrazil. Vse prošnje so do osvoboditve naletele na gluha ušesa, šele premestitev v Ljubljano mi je omogočila uresničiti davno željo. Kompozicijo sem študiral pri Blažu Arničju in L. M. Škerjancu, dirigiranje pri dr. Danilu Švari.«

O delu, četrtem stavku simfonije, ki bo 25. aprila prvič izvedeno, je avtor povedal naslednje misli:

»Himna delu' je zaključni, četrti stavek 'Mladinske simfonije'. Prvi trije stavki — Delovna brigada, Mladostne sanje in Ples — so pisani v klasični formi (sonatna oblika, pesemska oblika in rondo), zadnji pa je prosto vezan na besedilo. Potrebno inspiracijo mi je nudil tekst Franceta Filipiča 'Pesem delu', ki me je popolnoma zadovoljil. Hotel sem zapeti veličastno himno delu naše edinstvene mladine — ustvarjalcem prog, cest, tovarn, naselij in regulacij ter njihovim herojskim podvigom. Zato sem se v zborovskem stavku odrekel mestoma stereotipnemu štiriglasju in se pogosto posluževal mogočnega enoglasja. Čustva, ki sem jih sam doživljal na delovnih akcijah, so mi narekovala izraz in sredstva. Oblikovno se nisem pustil uklepati v določene kalupe — žapel sem prosto in svobodno pod vtisom velikih ustvarjalnih zmag našega delovnega ljudstva.«



N. Z.

SIMFONIČNI KONCERT
NOVIH DEL SODOBNIH SLOVENSКИH SKLADATELJEV
(Prve izvedbe)

Dirigent
JAKOV CIPCI

Orkester in zbor
Slovenske filharmonije

Primož Ramovš, Divertimento za godalni orkester

Maestoso — Allegro

Allegretto

Vivace

Adagio

Vivace

Stanko Prek, Simfonija v cis-molu

Allegro moderato

Andante

Adagio — Allegro con brio

* * *

Zvonimir Ciglič, 1. simfonija

Lento — Animato (Preludij)

Andante molto sostenuto (Quasi una fantasia)

Adagio — Allegro con spirito (Finale)

Radovan Gobec, Himna delu (4. stavek iz »Mladinske simfonije« za zbor in orkester)

Petek, 25. aprila 1952 ob 20.15 v veliki dvorani Slovenske filharmonije

Franc Liszt, Fantasia quasi sonata **— Après une lecture de Dante**

Lisztov duh, ki je bil zagledan v plemenito, vzvišeno in vse običajne človeške mere nadkriljujoče, je našel mnogo veselja pri ustvarjanju del, ki naj bi poveljevala dela velikih tvorcev in visoke ideje. Tako ga je nadvse navduševal Goethejev »Faust«, Dantejeva »Divina Commedia«, Tasso, Mazeppa, Kaulbach in vse ostalo, kar je romantika smatrala kot vrhove človeškega stvarstva. Vse Lisztovo udejstvovanje je bilo pravzaprav v tem znamenju: njegova virtuoznost je prav tako služila takšnim idealom, kakor njegov ogromni skladateljski talent, in skoraj ne najdemo v njegovem življenju koraka, ki ga ne bi bil narekoval tak nagib, in ne skladbe, ki ne bi imela — vsaj skrivaj — ustrezne literarne predstave. Prav zato se je tako močno razvil v simfonični pesnitvi, ki predpostavlja izvenmuzikalno pobudo, katere ponazoritvi naj sama služi.

V Lisztovem življenju vidimo razločno dve udejstvalni periodi: prva je bila posvečena reprodukciji, druga produkciji. V prvi ga sre-

čamo kot presenetljivo dozorelega dečka devetih let, ko koncertira z nezaslišanim uspehom (1810. leta) in ga spremljamo lahko dalje do skrajnega vrha popolne virtuoznosti, ki združuje v sebi neprekosljivo tehnično popolnost s prodornim ognjem razumevanja in zavzetnosti. Njegovo kompozicijsko udejstvovanje gre sicer vzporedno z virtuoznim; vendar so kompozicije prve periode bolj namenjene zunanosti, druge pa obrnjene navznoter. Zato je popolnoma naravno, da so prve bolj virtuozne, briljantne in splošno težje v klavirsko-tehničnem pogledu kot druge.

V njegovem stvarstvu zavzema zbirka »*Années de Pélerinage*« (»Leta romanja«) prav posebno stališče, saj zajema obdobje od leta 1842 do 1883 ter je vsled tega kar najbolj pripravna, da pokaže veliko razvojno pot skladatelja, ki je pričel z dokaj vsakdanjim kompozicijskim priborom in končal z deli, katera danes lahko smatramo kot drzne in veličastne prodore v celotnem poteku klavirske literature. Prvo romarsko leto je posvečeno Švici; v tej zbirki najdemo nekaj zelo priljubljenih, nekoliko po pariškem salonu vonjivih pokrajinskih slik. Zvezek obsega 9 skladb, in sicer: *Chapelle de Guillaume Tell*, *Au lac de Wallenstadt*, *Pastorale*, *Au bord d'une source*, *Orage*, *Vallée d'Obermann*, *Eglogue*, *Mal du pays*, *Les Cloches de Genève*. Drugo leto opeva Italijo in ima sedem skladb: *Sposalizio*, *Il Penseroso*, *Canzonetta del Salvatore Rosa*, *Tre Sonetti del Petrarca*, *Après une lecture de Dante*; k tem je izšel par let kasneje dodatek »*Venezia e Napoli*« s skladbami: *Gondoliera*, *Canzone*, *Tarantella*. Polnih 22 let nato je izšlo tretje leto, ki je mistično navdahnjeno in obsega dela: *Angelus*, *Aux Cyprès de la Villa d'Este* (v dveh oblikah), *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, *Sunt lacrimae rerum*, *Marche funèbre* in *Sursum corda*. Kolikor je prvi zvezek ljubeč, a površen, toliko je zadnji mrk, vase pogreznjen, a prepeln zvočnih vizij, ki so jih kasneje razvili zlasti impresionisti ruske smeri.

Fantasia quasi Sonata »Après une lecture de Dante« zavzema nekako osrednje mesto; po eni strani goji visoko stopnjo virtuoznosti in je po učinkovitosti zlasti na hrupnih mestih nekoliko zunanja, po drugi pa že uvaja globlje in močnejše navdahnjene poteze, ki se zlasti v liričnih odstavkih predočijo in so dovolj prepričevalne, da se jim poslušalec rade volje prepusti. Skladatelj zna ravnati z mogočnimi učinki prav tako spretno kakor s poetičnimi okreti; misel na Dantejev uvod v »*Inferno*« prihaja do veljave že v začetni fanfari, ki naj nekako ponazoriti napis nad peklenskim vhodom, pa tudi nadalje v demoničnem vzgonu, ki preveva prvi del skladbe. Mehki lirizem osrednjega odstavka pa nam nazorno predoči ljubko pesnikovo spremljevalko; ta slika nam ostane živa, dokler se ne zgrnejo nad njo mrke sile peklenskih pošasti, ki pa se morajo končno vendarle umakniti triumfalnemu vdoru dobrih sil in s svečanim bučnim koralom se konča skladba, ki sicer ni napisana v kateri od običajnih oblik, pač pa je po svoji notranji konstrukciji tako podobna sonati, da ji je skladatelj dal ta splošni naslov že zaradi obsežnosti in vsebinske skladnosti. Potek dela samega ni vezan na prav določen literarni program, temveč naj v glavnem predoči vtis, ki ga občutljiv čitatelj — in to je bil v tem primeru skladatelj sam — odnese po čitanju Danteja; od tod »*Après une lecture de Dante*«. L. M. Š.

290

ANKETA

UPRAVA SLOVENSKE FILHARMONIJE prosi abonente in ostale obiskovalce simfoničnih koncertov, da odgovore na navedena vprašanja. Izpolnjene vprašalne pole sprejemata Knjigarna muzikalij in Koncertna poslovalnica Slovenske filharmonije. Na konkretne predloge bomo pismeno odgovorili.

Želje glede aboniranja v prihodnji seziji (točka 4) bomo zabeležili in upoštevali v okviru izvedljivosti.

1. Kako ste bili zadovoljni

- a) s sporedom abonmajskih koncertov
- b) z izvedbo
- c) s solisti
- č) z organizacijo

2. Kako ste zadovoljni s koncerti v dvorani Slov. Filharmonije in Vaši predlogi glede dvorane v prihodnji seziji?

3. Kako si želite abonma v prihodnjem letu, ob stalnih dnevih (n. pr. stalno v ponedeljek), ali izmenično (n. pr. enkrat petek, enkrat ponedeljek)?



4. Ali se prijavite za koncertni abonma v prihodnji seziji?

5. Predlogi za sestavo sporedov, vključno soliste in dirigente?

6. Kakšno je Vaše mnenje o Koncertnem listu? Ali naj izbaja v tej obliki ali za vsak koncert posebej in zajame le en koncert? Kaj si želite v vsebinskem pogledu?

7. Splošne kulturno-politične opazke (kritike itd.).

Podpis in naslov:

Ljubljana, 1952

Slovenska filharmonija, Koncertna poslovalnica, Ljubljana
Sezija 1951/52

(40)

VOKALNO-INSTRUMENTALNI KONCERT
ZBORA IN ORKESTRA SLOVENSKE FILHARMONIJE

v proslavo 1. maja

Dirigent RADO SIMONITI

Anton Lajovic — Gozdna samota (troglasen ženski zbor in orkester,
op. 3)

* * *

Pavel Sivic — Žalna predigra (za mešani zbor in orkester)

Domovina — Poco pesante

Svoboda — Allegretto

Bodočnost — Široko

Sreda, 30. aprila 1952 ob 20.15 v Filharmoniji

DOMA IN NA TUJEM

22. marca je poteklo 100 let od rojstva slavnega violinskega virtuozu in pedagoga Otokarja Ševčika, ki je umrl leta 1934. Ševčik je deloval mnogo let v Pragi in na Dunaju. Njegova violinska šola in pedagoška metoda je objavljena v več zvezkih in uživa velik sloves.

* * *

Konec marca je bil na Dunaju **finski koncert**, kjer so sodelovali pevski zbor finske politehnikke, dva finska pevca-solista, dirigiral pa je finski dirigent Tauno Hannikainen, čigar gostovanje je napovedano tudi v Jugoslaviji. Spored je obsegal izključno dela finskih skladateljev, predvsem Sibeliusa, ki je bil zastopan poleg zborovskih del tudi z II. simfonijo, in skladbe nedavno umrlega skladatelja Selima Palmgrena.

* * *

25. marca je na dunajski akademiji za glasbo predaval **dr. Dragotin Cvetko** o jugoslovanski glasbi in njenem razvoju.

* * *

Avstrijske radijske postaje, združene v omrežju »Rot-Weiss-Rot«, so 28. marca oddajale **jugoslovanski koncert**, ki ga je dirigiral Bogo Leskovic, solistka je bila Jelka Suhadolnik-Zalokarjeva. Na sporedu so bila Leskovčeva, Skerjančeva, Matičičeva, Kozinova in Gotovčeva dela.

* * *

Znameniti dirigent **Arturo Toscanini** je pred kratkim doživel svojo 85-letnico. Delo tega največjega dirigenta sedanjosti (Toscanini sam pravi, da ni največji, pač pa ima smolo, da ga za takega imajo) je

posneto na številnih gramofonskih ploščah, saj je zlasti med vojno posnel z orkestri NBC, CBS in Newyorško filharmonijo skoraj ves standardni simfonični repertoar.

* * *

Ob 125-letnici Beethovneve smrti (26. marca) so skoraj vse evropske radijske postaje posvetile velik del svojih oddaj delom velikega mojstra. Večinoma so bila na sporedih dela iz poslednjega obdobja Beethovneve ustvarjalnosti. Radio Severnozahodne Nemčije (Hamburg, Köln) pa je imel oddajo skoraj neznanih in malo izvajanih Beethovnovih del, med drugimi »Ritterballet« in koncert za klavir in orkester v Es-duru iz leta 1786 (obe deli sta brez navedbe opusa).

* * *

Iz Liverpoola nam je tamkajšnja filharmonija poslala v zameno za »Koncertni list« nekaj svojih programskih knjižic, iz katerih posnemamo, da je naš violinist **Igor Ozim** imel z njo štiri koncerte v okviru »Merseyside Industrial Concerts«. Ozim je igral solistični part Mendelssohnovega koncerta za violino in orkester. Spored teh koncertov je obsegal še Rossinijevo uverturo »Italijanka v Alžiru«, Ravelovo »Mère l'Oye« in Elgarjeve »Enigma-variacije«. Dirigiral je Hugo Rignold, stalni dirigent Liverpoolskega filharmoničnega orkestra. — Ti koncerti so bili prvi koncerti z orkestrom iz serije angažmajev, ki jih je Ozim dobil kot nosilec Fleschove nagrade za violinsko igro 1951.

* * *

Do konca februarja je Liverpoolska filharmonija imela 12 abonmajskih koncertov. Devetega od teh je izvajal »Hallé-orkester«, kot gost je dirigiral Hans Schmidt-Isserstedt. Kot dirigenti so gostovali s po enim koncertom Benjamin Britten, Josef Krips in Karl Rankl, vse ostale je dirigiral Hugo Rignold. Solisti so bili Moiseiwitsch (Beethovnov koncert v Es-duru), Campoli (Waltonov violinski koncert), Joan Cross, Anne Wood in Peter Pears so peli solistične parte Brittnove Pomladne simfonije, Kendall Taylor (Prokofjev, 5. klavirski koncert), Malcuzyński (Liszt, klavirski koncert v A-duru), Mewton-Wood (Hindemithov klavirski koncert), Pougnet in Cameron (Brahmsov dvojni koncert), Louis Kentner (Brahmsov 2. klavirski koncert), Szigeti (Brahmsov violinski koncert). Na sporedu je bila tudi Beethovnova 9. simfonija, kjer je tenorski part pel Richard Lewis. — Pretežni del vseh sporedov zavzemajo Mozartova, Beethovnova in Brahmsova dela, razmeroma pičel prostor pa je odmerjen domačim angleškim, še bolj pa sodobnim skladateljem.

* * *

Mednarodna poletna glasbena akademija bo v dneh od 31. julija do 30. avgusta letos v Salzburgu. Ze doslej so obstajali več kot 25 let tečajji za glasbo in gledališče v tem mestu ter jih je obiskalo mnogo stremljivih glasbenikov z vsega sveta. Letos poučuje v Salzburgu mnogo znamenitih strokovnjakov dirigiranje, kompozicijo, klavir, orgle, čembalo, violino, violo, violončelo, harfo, petje in pihala; imajo

posebne oddelke za operno udejstvovanje, koncertno petje, staro glasbo in glasbeno kritiko. En teden je posvečen tudi glasbeni vzgoji. Vodje tečajev so: Igor Markevič in Hermann Schmeidel (za dirigiranje), Boris Blacher in Egon Kornauth (za kompozicijo), Claudio Arrau, Yvonne Lefébure, Loris Margaritis, Leo Podolsky, Heinz Scholz, Winfried Wolf, Friedrich Wührer, Carlo Zecchi (vsi za klavir), Franz Sauer (orgle), Anna Barbara Speckner (čembalo), Ernst Moravec, Theodor Müller, Wolfgang Schneiderhan in Tibor Varga (za violino), Gustav Gruber in Michael Mann (za violo), Enrico Mainardi (violončelo), Alfred Baselli, Editha Fleischer-Engel, Ria Ginster, Felicie Hüni-Mihacsek, Stoja Milinković, Salvatore Salvati, Maria Schulz-Dornburg in Vera Schwarz (vsi za petje), medtem ko so ostali tečajji poverjeni strokovnjakom-specialistom. Poseben odsek se ukvarja z dramsko igro s pododdelkom za masko, kostime in scensko sliko pod vodstvom Emila Pirchana. Pouk se vrši v različnih jezikih, med katerimi ni slovanskega (samo violinist Moravec in pevka Milinković priznata poznanje češkega, odnosno srbskega in ruskega jezika). Vodstvo cele akademije je v rokah priznanih strokovnjakov Bernharda Paumgartnerja in Bernharda Preussnerja. Najboljši slušatelji bodo h koncu tečajev tudi nastopili javno. Za čas od 18. do 23. avgusta je v načrtu tudi prva konferenca ravnateljev velikih evropskih glasbenih visokih šol in akademij. Udeležba na tečajjih je podvržena šolnini, ki se giblje od 400 do 1500 avstrijskih šilingov; vsak udeleženelec mora še tudi plačati vpisnino 300 šilingov; nekateri lahko prejmejo štipendije, zlasti avstrijski študentje. Prijave in vplačila je treba nasloviti do 1. julija sekretariatu poletne akademije v Salzburgu, Mozarteum, Schwarzstrasse 26. Kot dodatni tečaj obstoja tudi plesni kurs Margarete Wallmann v dveh oddelkih, in sicer kot balet in izrazni ples in koreografska kompozicija.

* * *

Melita Lorković, najvidnejša jugoslovanska pianistka, je nastopila 24. marca v Zagrebu kot solistka na koncertu orkestra Radio-Zagreb, katerega je vodil Milan Horvat. Izvajala je Concertino skladatelja L. M. Škerjanca ter dosegla z delom prodoren uspeh. Koncert je oddajal Radio-Zagreb.