

ne presega običajnih provincialnih obzorij. Brez stremjenja za spoznavanjem novega, z odklanjanjem sodobnega, aktualnega, počasi odmiramo v drobno kulturno središče, mimo katerega teče glasbeni razvoj svojo pot. Občasne informacije o dogodkih v svetu žal ne morejo zbuditi našega glasbenega življenja iz globokega sna.

Ivo Petrić

DANILO ŠVARA, CONCERTO GROSSO DODECAFONO

Že na prvem letošnjem abonmajskem koncertu Slovenske filharmonije smo lahko slišali prvo izvedbo domačega orkestralnega dela: Danila Švare *Concerto grosso dodecafono*.* Poleg tega je delo izšlo tudi kot partitura.** To sta razveseljivi novice za našo glasbeno kulturo in naj mi bo zato na tem mestu dovoljeno spregovoriti nekaj besed o tem novem slovenskem glasbenem delu.

Kot najsplošnejša ugotovitev naj velja, da je novo Švarovo delo prikupen prispevek k naši polkoncertantni simfonični literaturi. Čeprav je skladba vse-skozi seriozna, ji zlahka sledimo in nikakor ne vpliva dolgočasno ali zamotano. Jasnost je njena velika odlika. V zvočnem pogledu je delo zamišljeno dokaj originalno: pihalni skupini (2 oboi, angleški rog, rog in fagot — torej razen roga sami instrumenti z dvojnimi trsnimi jezičkom, kar daje tej koncertantni skupini posebno barvo) nasproti je postavljen običajen godalni orkester. S tem je opravičen tudi naslov *Concerto grosso*, ki je v predklasiki pomenil skladbe s koncertantnimi elementi večje ali manjše skupine instrumentov nasproti celotnemu — skoraj redoma godalnemu orkestru. Tudi štiristavčna gradnja kaže na to staro obliko, medtem ko pa posamezni stavki — *Preludio*, *Sarabanda*, *Minuetto* in *Gigue* — sodijo bolj v obliko stare suite. Vendar sodobna glasba ne pozna takšnih obveznosti in je torej oblikovna razporeditev pač zgolj avtorjeva svobodna domislica. Kontrastnost med posameznimi stavki je dosežena na običajen, skoraj na sonatno obliko spominjajoč način. Tu se je avtor držal starih dobrih načel tradicije.

Že bežen pogled v partituro pa pove, da se je Švara poslužil 12-tonske tehnike le kot svobodnega pripomočka za horizontalno in vertikalno gradnjo svojega dela in ne kot strogega sistema, kakor smo ga vajeni pri skladateljih, ki jih uvrščamo med dodekafonske komponiste. Tu naj mi bo dovoljena pripomba, da se je Švara z naslovom »dodekafono« pravzaprav po nepotrebnem vezal na določen slog, oziroma kompozicijski prijem, ki je v glasbenem svetu znan po svojih zakonih. S stališča 12-tonske tehnike ustreza skladba predpisom namreč v melodičnem in harmonskem smislu le neznatno. Vsi ostali elementi — ritem, oblika, dinamika, artikulacija in faktura dela — pa so popolnoma svobodni in celo mnogo bolj konvencionalni kot na primer v delih sicer zagrizenih antidodekafonistov.

Razvoj dodekafonije, kot so ga zasledovali tvorci tega sistema — Schönberg, Webern in Berg —, je šel namreč po poti preobrazbe vseh elementov

* Koncert orkestra Slovenske filharmonije dne 5. novembra 1962 — dirigent Anton Nanut.

** Partitura: Edicija Društva slovenskih skladateljev, št. 122.

glasbenega tkiva. Glasba 20. stoletja doživlja korenite notranje izpremembe vsebinskega in — kot posledica tega — tudi tehničnega značaja. V poslednji fazi je dodekafonija — preko serielnosti in pointilizma — prešla v totalno organizacijo, ki pomeni vrh intelektualne kontrole pri ustvarjanju. Razvoj je s tem prišel v slepo ulico, iz katere vodilni avantgardisti že uspešno iščejo poti v nove in gibčnejše sisteme. Način, kako Švara uvaja v našo glasbo dodekafonijo — točneje: izkoriščanje dvanajsttinskih elementov v melodične in harmonske svrhe — spominja rahlo na Jelinekove skladbe dvajsetih let. V naši praksi takšnih poizkusov — vsaj doslednih — še nismo opazili. Takšno metodo lahko označimo kot popestritev skladateljevega melosa, vendar vpliva opuščanje istočasnih izprememb, kar zadeva ostale elemente, deloma anahronistično.

Skladatelj sam je dejal, da se mu zdi glavna odlika dela, da materija ni vsiljiva, torej: da dodekafonski material ni očiten in postanemo nanj pozorni pravzaprav le zaradi naslova skladbe. Tu pa prihaja avtor v nasprotje s samim seboj. Zvočno se mi to delo zdi celo dokaj zmerno in vsekakor ne doseza nekaterih zanimivih in ostrih momentov njegove *Simfonie da camera in modo istriano*. Tako kljub posegu v dodekafonijo Švara pravzaprav ni krenil naprej, ampak prej nazaj v svojem razvoju. Pri vsem tem pa poudarjam, da je delo napisano izredno sveže in domiselno ter bo verjetno med češče izvajanimi avtorjevimi deli. Prijetnost in lahkotnost dela pa nikakor ni zvezana s kakršnokoli banalnostjo ali cenenostjo. Skratka: delo, ki ga je naša simfonična literatura potrebovala.

Kratka analiza posameznih stavkov razodeva Švarovo spretnost pri gradnji in zvočni realizaciji, ki pa včasih po nepotrebnem zdrkne na nivo šablone. Prvi stavek — *Preludio* — je zgrajen na dveh kontrastnih elementih: na tradicionalnem prijemu, ki se pojavi takoj na samem začetku, in na ritmično zelo zanimivo zasnovanem menjavanju taktnih mer, ki izvira iz folklore. Ta dva elementa tvorita srž stavka, ki ga prekinja le lirična epizoda (str. 6 do str. 10). Možnost konflikta med tema elementoma pa je premalo izkoriščena z izjemo domiselnega mesta (str. 12 in 13), kjer v *quasi* izpeljavi avtor doseže zanimive ritmične kombinacije. Z ozirom na to je tudi gradnja celotnega stavka predimenzionirana. Nekateri odlomki so sami zase zelo posrečeni — kot na primer že omenjena lirična epizoda — v celoti pa ne dosežajo učinkovitosti, ki jo nudi material sam. Osebnost me moti tudi oznaka stavka — *Allegro* — ki odzema ritmično draž sicer lahkotnim, skoraj plesnim elementom, ki bi jim morda bolj odgovarjala oznaka *Allegretto*.

Sarabanda, ki se približuje temu naslovu bolj po vzdušju kot po oblikovnem in ritmičnem principu, je muzikalno najtehtnejši stavek dela. Zanimiva je avtorjeva zamisel neparnih taktnih vrednosti, ki v spevnost stavka vnaša svežino. Najslabši del tega stavka je morda višek (št. 26 in 27), ki je zvočno prenatrpan s šablonsko fakturo, ki se ji je skladatelj znal sicer v ostalem lepo izogniti. Tako na primer od tretjega takta po št. 26 do konca: kontrastiranje pihal in godal, ki kljub navidezni tradicionalnosti zveni zelo sveže. Formalno je stavek zelo zanimiv, ker ne podleže znanim oblikovnim obrazcem.

Tretji stavek — *Minuetto* — je eno samo nizanje lepo postavljenih solov z dokaj domiselno spremljavo. Skladatelj je tu uganil tudi pravo mero v dolžini stavka, ki je zato v vsej skladbi morda najbolj dognan. Nekateri tremole v godalih bi sicer lahko nadomestil z originalnejšimi domislicami, pa tudi

ritmizirani akordi v I. in II. violinah pred št. 50 se mi zde nekako posiljeni. Posebno fin pa je konec stavka.

Gigue, ki zaključuje delo, je po karakterju prej nekakšen perpetuum mobile in tematsko najšibkejši del skladbe. Izjema je lepo izpeljana medigra (str. 55 in 56). Edini formativni kontrast: *duole* in *triole* — pri tem pa v partituri manjka oznaka za razmerje med njimi — je prešibak in zato stavek nima prave hrbtnice. Virtuoznost daje zato zaključku skladbe edini čar.

Naj zaključim: Švabi je uspelo kljub pravzaprav zelo tradicionalnemu prijemu ustvariti sveže in prikupno delo. Vsebinska nepretencioznost je v lepem ravnovesju s koncertantnimi elementi, ki lahko opravičujejo izvajanje in poslušanje glasbenega dela.

Ivo Petrić

LIKOVNA UMETNOST

TRI RAZSTAVE

RUDOLF KOTNIK IN SLAVKO TIHEC V JAKOPIČEVEM PAVILJONU

Med slikarstvom in plastiko ni točno določene meje. Slika mnogokrat tudi v tehničnem, strukturalnem smislu zajema tri razsežnosti. Kotnikova armirana platna so istočasno slike in reliefi. Tudi plastično oblikovana površina platna ni poslikana, temveč patinirana. Temno magmatsko snov pokriva otipljivo mrežasto tkivo. To je domišljajska tvorba, hkrati pa verna obnova napetosti in polarizacije v mikrosvetu. Nosilka izpovedi je dinamika kristalnih mrež in amorfnih lave. Umetnikov svet je svet materialne strukture.

Kotnikova platna v prvem hipu zbudijo vtis spontanosti domislic. Ko pa skušamo prodreti v bistvo, spoznamo, da se za lahkotnim videzom skrivajo: težak razumski napor, razdvojenost in nemoč. S tega vidika je Kotnikova umetnost iskrena, saj pripoveduje grozljivo resnico. Posameznik je samo člen velikanskega brezdušnega mehanizma, njegovo mesto je s specializacijo točno določeno — tako kot mravlji ali čebeli delavki. Umetnik se skuša upreti takemu pojmovanju in vrednotenju človeka. Zato se zateka vase, v svoj lastni svet. Bori se z izročilom, ga zanika, beži na druge svetove. Tragika tega upora pa je v negaciji lastnih načel. Umetnik skuša svet izpremeniti, vendar se nehote ujame v lastne mreže. Ko misli, da je premagal nečloveško odvisnost in prevrednotil lastno osebnost, si nadene uniformo ter postane kolesce brez vpliva v stroju slikarske mode.

Tudi slikar Slavko Tihec se je odrekel tradicionalnim kiparskim materialom. Posegel je po železu in betonu. Kljub temu pa je kipar — kipar v najboljšem pomenu besede. Njegova plastika obvladuje prostor, ga dimenzionira in poudarja ter v svoj ritem vključuje valovanje zraka. Saj je vzgon osnovni poudarek Tihčevih kiparskih zamisli. Po osnovnem konceptu in zgradbi je plastika podvržena tektonskim principom. Z zlato patino in belino pa kipar teže materije razveljavlja. Masa armiranega betona je jedro, ki s perutmi varjenih železnih palic stremi kvišku: *Mala oblika bele misli otroških sanj* in idealizma. Protipol teh breztežnih sanj je *Temni semafor*. Železno bitje