

OBRAZI

PRIMOŽ RAMOVŠ

Ivo Petrić

Praznina, ki močno zija v naši glasbeni publicistiki, posebno kar zadeva spoznavanje naših skladateljev in njihovega dela, je tako očitna, da v tem naša glasba nedvomno prednjači pred vsemi drugimi umetnostnimi zvrstmi. Medtem ko v zadnjem času stopa pred nas vse bolj jasno naša daljna glasbena preteklost, ko Slovenci dobivamo svojo klasiko, barok in renesanso, pa sodobnost stoji ob strani in zato nikakor ne more prodreti v zavest našega človeka. In prav s tem, da bi naša sredina doumela današnji čas in trenutno stanje v glasbeni umetnosti pri nas, bi se pravzaprav šele lahko imenovala kulturna sredina osveščenega naroda. Slovenci smo prav v glasbi 20. stoletja močno zaorali v ledino vse jugoslovanske glasbe, saj sta bila Osterc in Kogoj vsekakor vodilna skladatelja med dvema vojnoma v Jugoslaviji, a kako skopi so zapisi, kaj šele tehtnejše publikacije o njihovih delih, da o tisku teh del sploh ne spregovorimo. Šele ta bi nam namreč lahko pomagal osvetliti njuno mesto in pomen v naši glasbeni zgodovini; in to predvsem nam samim — preden bi lahko stopili pred svetovno kulturno javnost z našo umetnostjo brez sramu in medsebojne nevoščljivosti.

Pričujoči sestavek skuša biti zato skromna informacija o delu skladatelja Primoža Ramovša, ki se je s svojimi skladbami uvrstil v zadnjih letih na čelo jugoslovanskih ustvarjalcev mlajše generacije, ki skušajo ujeti korak z razvojem glasbene umetnosti v svetu, obenem pa nadaljevati svetlo tradicijo naših avantgardistov izpred druge svetovne vojne.

Primož Ramovš (rojen 1921) preseneča predvsem z neverjetno obsežnim opusom, ustvarjenim v nekaj več kot dvajsetih letih. Tri simfonije, nekaj večjih orkestrskih del, vrsta koncertantnih skladb, nepregledna serija komornih in solističnih del. Le vokalne lirike in odrskih stvaritev iščemo v tem bogatem seznamu zaman. In že pri tem podatku pričnemo odkrivati značilnosti in usmerjenost Ramovševega ustvarjanja.

Osnovna poteza njegovega opusa je naslonitev na neoklasicizem ali, kar izhaja neposredno iz tega, nagnjenost k uporabni glasbi, pisanju za določene instrumente in pisanju, ki naj zadosti potrebi po muziciranju. Čista glasba brez vsakršnih primesi vsebinskega značaja. Slučajni izvenglasbeni naslovi njegovih del skušajo podati le osnovna občutja ali pa označiti priložnost, za katero je bilo delo napisano. Kajti Ramovš rad piše dela po naročilu, ob posebnih priložnostih ali z določeno mislijo na bodoče interprete njegove glasbe. Nepomirljivo veselje nad ustvarjanjem, ki vodi njegovo pero, najde vselej pobudo za delo: namig prijatelja, naročilo instrumentalista, dogodki okoli njega, posvetila in podobno. Je zelo hiter ustvarjalec, ki mu že glasbena materija sama daje dovolj vzpodbud in jih zatorej ne išče izven nje. Takšen odnos do glasbe je zdrav in pravzaprav najpristnejši — čeprav je videti na prvi pogled samemu sebi namen, pa nam odkriva le tisto neizčrpno silo, ki jo glasba brez kakršnega koli izvenmuzikalnega vzgiba nudi svojim oboževalcem — izvajalcem kakor tudi poslušalcem. Po drugi strani pa je to najbolj tvegana zvrst glasbe, saj za-

hteva popolnega interpreta, še bolj pa odjemalca, ki mu mora samo tonsko oblikovanje nuditi prav vse. Literarnega napotka za dojemanje takšnih umetnin namreč ni — če je kdo dovteten za svet zvokov in jih zna v sebi izoblikovati v neko miselno ali čustveno predstavo, bo znal prisluhniti takšni umetnosti. Vsi drugi pa so zanjo izgubljeni. Vendar tako pesimistično formulirana teza k sreči še ne pomeni usihanja glasbe v njeni najčistejši obliki. Priče iz glasbene preteklosti so vse preveč očitne — Bach, Beethoven, Brahms, Hindemith, Osterc — če naštejemo samo osnovno vodilno nit, ki vodi od baroka v naše stoletje in našo glasbo.

S tem je podana osnovna poteza Ramovševe glasbe. Seveda je ne smemo pojmovati togo in preozko: od prvih korakov v svet glasbenega ustvarjanja v letu 1938 pa do današnjih dni je njegova muzika doživela vrsto izprememb, kakor se je izpreminjal avtorjev odnos do tonskega sveta in dogodkov v velikem glasbenem svetu okoli nas. Leta 1939 je diplomiral pri Slavku Ostercu s *1. simfonijo*, ki kaže vse odlike in usmerjenost velikega učitelja. Kasneje ga vodi pot v sončno Italijo k znamenitemu skladatelju Alfredu Caselli in pečat, ki ga nosi *2. simfonija* in *Divertimento za godala* iz leta 1944, sta odsev mojstrovih nasvetov in nauk. Obe simfoniji — še neizvedeni — sta po skladateljevih besedah še šolski vaji v najboljšem pomenu te besede, pač pa je *Divertimento* že tista muzika, s katero se je Ramovš pričel naglo uveljavljati v naši glasbeni sredini. Leta 1952 je izvedba *Divertimenta* napovedala Slovencev novega avtorja, ki je v kasnejših letih z novimi skladbami vse bolj potrjeval pozitivno mišljenje o svojem delu. Tako so bila leta od nastanka *Divertimenta*, ki je prvo pomembnejše zrelo Ramovševo delo, do znane *Simfoniette*, torej leta 1944 do 1951, leta zorenja, afirmacije in utrjevanja sloga v neoklasicistični maniri, ki se je gibala pretežno v tonalnem svetu. Najmočnejše delo tega razdobja je *3. simfonija* (1948), ki je ob prvi izvedbi leta 1957 tedaj že priznanemu avtorju prinesla velik uspeh. Od drugih del tega razdobja omenimo *Koncert za klavir* (1946), *Koncert za dva klavirja* (1949) in vrsto manjših, predvsem klavirskih del. Močno nagnjenje h komponiranju klavirskih del pojasnjuje skladateljeva ljubezen do tega instrumenta, ki ga skladatelj tudi odlično obvlada, saj je *Concertino za klavir in godala* (1948) leta 1954 tudi sam krstil. Konec tega prvega ustvarjalnega obdobja zaključuje sijajna orkestrska *Simfonietta*, ki vnaša v slovensko povojno snovanje svež impulz. Vedra, a vendar ne nepretenciozna glasba, ki je v svojem jeziku že prerastla tonalne okvire in se naslonila na Hindemithovo izročilo o novi tonalnosti, je polna značilnosti Ramovševega sloga, ki je ravno s tem delom stopil iz tiste anonimnosti, ki teži premnoge skladatelje, sledeče tej ali oni smeri, temu ali onemu vzorniku. Partitura, ki je vsa kot iz enega kosa ulita in ne kaže nikjer razpok ali neveščih prijemov, je mali biser naše glasbe.

Leta 1951 pa se je Ramovšev duh že tudi prevesil v drugo ustvarjalno obdobje, kjer ga prično zanimati novejši posegi v tonsko materijo. Sicer zvest duhu neoklasicizma, ki je formalno in kar zadeva oblikovanje glasbene materije že postal njegov osebno izklesani slog, je poizkušal vnesti v svoj jezik svežino in nove impulze. Klavirski ciklus *Sarkazmi* (1951) pomeni tako prelomnico v Ramovšem snovanju. Posegi novega pa niso nasilni: avtor ohranja v vsaki skladbici značilne elemente svojega prejšnjega snovanja in izpreminja največ po eden ali dva elementa — ali ritem in obliko ali spet tematsko formiranje dela ali pa tonski material v horizontali ali vertikali. Tako skuša

vplesti v svoje delo nove elemente brez nasilnega in takoj opaznega efekta. Takšen razvoj lahko opazujemo skozi vsa njegova dela med leti 1951 in 1960.

Če bi skušali potegniti nekakšno statistično črto skozi nihanja njegovih del od čiste tonalnosti do atonalnosti in kasneje dvanajsttonskih konstrukcij in iskanja novega zvočnega sveta, bi zlahka opazili značilna nihanja med ekstremi, v katerih se je skladatelj gibal na tisti točki razvoja. Enostavneje povedano: vselej je oblikoval svoja dela, kot je to terjalo trenutno razpoloženje, njegov odnos do tonskega sveta in namen samega dela. Tako je marsikateri avantgardno (za tisto fazo njegovega razvoja!) obarvani skladbi sledila povsem preprosta skladba, ki jo je namenil mlajšim izvajalcem ali določenemu instrumentu za šolsko uporabo. Vselej pa je skušal biti na umetniški višini ne glede na zvrst skladbe ali njeno vsebino. Tako prinaša to ustvarjalno obdobje, ki je izredno plodno — v osmih letih je napisal več kot dvajset večjih in pomembnejših del mimo vrste priložnostnih skladbic —, naši glasbeni kulturi nekaj najpomembnejših del. V prvi vrsti pretresljivo glasbeno izpoved *Musiques funèbres* (1955) — glasbeno vizijo izgube svojega bližnjega. To delo sodi po nujno neobjektivni sodbi (vse preblizu smo še nastanku Ramovševih del in nezaključeno je še njegovo delo) vsekakor v vrh njegovega ustvarjanja, obenem pa predstavlja eno izmed najmočnejših slovenskih glasbenih umetnin sploh. Pomembnejša dela, v katerih je iskal nov tonski svet in način oblikovanja, so v tem času predvsem: *Sonata za klarinet in klavir* (1953), *Koral in tokata za orkester* (1955), *Trio za klarinet, violončelo in klavir* (1957), *Concerto piccolo za fagot in godala* (1958), *Sonatina za klarinet in klavir*, *Pihalni kvintet*, *Sonatina za rog in klavir* (vse iz leta 1959). Posebno poslednja že tolikanj osvobaja glasbeno tkivo tradicionalnih spon, da je neoklasicizem, če ga pojmuje kot slog, ki asimilira tradicionalne kompozicijske postopke v sodobni glasbeni govorici, prisoten samo še v zvestobi polifonega prepletanja glasov in v izčiščenem slogu, ki teži k jasnemu in klenemu izražanju. Faktura, tematsko oblikovanje in prehajanje v tonsko barvanje, gradnja in sosledje muzikalnih misli pa že sega v naslednje obdobje skladateljeve poti: v avantgardne poizkuse, ujeti v svojo umetniško izpoved našemu času adekvaten tonski utrip.

*Vedno sem nagibal k barvitosti — sprva zaradi neoklasicističnega snovanja predosem v instrumentaciji — kasneje pa sem to nagnjenje skušal realizirati z izbiro novega tonskega materiala. Tako me je razvoj pripeljal od prioritete uporabe čistih kvart in kvint ter velikih sekund do malih sekund, velikih septim in kombinacij tonalnih tvorbo z atonalnimi. Atonalnost je v letu 1960 zamenjala zelo svobodna uporaba dvanajsttonske tehnike. Prvi opus s takšnim glasbenim jezikom so klavirske *Variacije*. Čeprav razodeva že bežen pregled tonskega tkiva naslonitev na Schönbergov tovrstni opus, ga od njega vendarle loči nekaj za Ramovša prav značilnih potez: ritmična krepost, jasnost linij in barvno-blokovno oblikovanje vertikale.*

Avtor sam pravi, da je zelo močno vplival na ta njegov preobrat obisk mednarodnega festivala sodobne glasbe Varšavska jesen v letu 1960. Prvi kompleksnejši stik s najnovejšimi dosežki iskalcev novega v povojnem glasbenem razvoju mu je dal tako močne impulze, da se je njegov opus v tej zadnji fazi docela prilagodil sodobnemu izrazu in da ga s prejšnjim slogom veže le še nekaj komponent, ki sem jih omenil prej in ki so mu omogočile nadaljevanje njegovega lastnega značilnega izraza. Vse ostalo pa je novo: oblikovanje male oblike, ciklični princip, tonski material, faktura in iskanje novih elementov

najfinejše gradnje. V zadnjih štirih letih pripada vrsta skladb sicer dokaj svobodnemu pojmovanju dodekafonske tehnike — poleg omenjenih *Variacij še Aforizmi za violo in klavir*, *Kontrasti za violino, violončelo in klavir*, *Pet miniatur za flauto in klarinet* (iz leta 1961), dalje *Dialogi za dva klavirja*, *Monolog za violončelo solo*, *Zvočna slika za rog in klavir*, orkestrska *Intrada* (iz leta 1962) in najnovejše delo *Afixis za pozavno in tubo*. V teh delih skuša Ramovš vključiti v svoj glasbeni jezik dvanajsttinski princip in to mu uspeva le delno, pri ustaljenih elementih svojega prejšnjega oblikovanja izpreminja zvočni material in tako deloma izgublja svojo bistveno značilnost: gladki in muzikantsko vzneseni glasbeni tok. Po mojem mnenju tvori namreč dvanajsttinski princip in vse posledice, ki izvirajo iz njega, bistveni protipol principom, ki jih je zasledoval do tedaj Ramovš. Stvar postane bolj jasna, če opozorim na primer Stravinskega, ki mu je nasilno vcepljanje serialnega jezika več škodilo, kot pa koristilo, saj je moral z novim jezikom izpremeniti tudi ves svoj odnos do skritih komponent glasbenega tkiva: do vzdušja, značaja in namena svojih skladb. Prav tako težko bi si bilo predstavljati dvanajsttinskega Hindemitha. Zdi se mi, da je tudi Ramovš sam začutil nesoglasje in mu je ta prehodna faza služila zgolj kot prilagajanje osebnega izraza novejšim glasbenim sredstvom. Čeprav je v *Pentektasisu* (1963) za klavir poizkusil celo totalno formirati glasbeno materijo, je vrsta del iz zadnjih let, ki je v njih poizkušal najti nove načine oblikovanja same materije brez vnaprej določenih matematičnih odnosov, kakršne narekuje serialni, še bolj pa totalni način komponiranja, vsekakor bližja njegovi muzi. *Sedem skladb za godala* (1960), *Koncert za violino, violo in orkester* (1961), *Transformacije za dve violi in 10 godal*, *Enneafonia* in *Apel za rog in komorni ansambel* (vsi iz leta 1963) kažejo prav te značilnosti: naslonitev na najnovejša odkritja v glasbenem svetu in skladateljev osebni izraz. Tu so prišle do najmočnejše veljave prav tiste Ramovševe značilnosti, ki so tvorile komponente njegovega sloga: ostra dinamična senčenja, vertikalni bloki, značilna polifonija motoričnega značaja, ritmično akcentuiranje, intervalni postopi in aforističnost. Vse to je v sproščenem tonskem svetu, ki išče bolj barvitost v skoraj impresionističnem pomenu in pa ekspresivnost atonalizma, našlo idealen spoj in pomeni novo vrednoto v Ramovševem ustvarjanju.

Značilen odnos do trenutnega stanja v sodobni glasbi najbolje razodevajo tele Ramovševe besede: *tudi najekstremnejši eksperimenti so vsekakor potrebni in pomagajo razvoju, čeprav so v glavnem izven obsega glasbe, ki bo s svojo trajnejšo kvaliteto ostala poznim rodovom. Sam ne sodelujem v teh poizkusih, a jih pozorno zasledujem, ker so v njih vedno skrite kvalitete, ki prehajajo v jezik našega časa. Že samo dejstvo, da je nekaj eksperimentalno, ima svoj pozicioni smisel, ker brez tega ne bi bilo napredka. Negativni eksperimenti nam pač kažejo, česa se je treba izogibati in kaj je v glasbi kaos. Menim pa, da so sodobni poljski skladatelji že dosegli tisto stopnjo eksperimentiranja, kjer se združi iskanje s trajnejšimi vrednotami.*

Ramovševa glasba je danes že pojem v slovenski in tudi jugoslovanski umetnosti. Brez podrobne analize skladateljevih pomembnejših del sicer ne moremo izluščiti prav vseh značilnosti te glasbe, ne da bi se s tem izpostavili nevarnosti, da bomo strokovno neutemeljeni. A že bežen pregled njegovih važnejših partitur, osnovnih smernic njegovega razvoja in naglega prodora v naše koncertno življenje nas potrjuje v misli, da smo z Ramovšem dobili polnokrvnega muzika ustvarjalca, ki tako slogovno kot kvalitativno predstavlja eno

izmed vodilnih osebnosti našega povojnega razvoja. 3. simfonija, *Simfonieta*, *Musiques funèbres*, *Sedem skladb za godala*, *Koncert za violino, violo in orkester* med orkestralnimi deli, *Sarkazmi*, *Sonata za klarinet in klavir*, *Sonata breve za violino in klavir* (1958), *Trio za klarinet, violončelo in klavir*, *Pihalni kvintet*, *Sonatina za klarinet in klavir*, *Sonatina za rog in klavir*, *Variacije za klavir*, *Kontrasti za violino, violončelo in klavir*, *Enneafonia in Apel za rog in komorni ansambel* med množico komornih in solističnih del so zadosten dokaz za to.

Sistematičnost Ramovševega dela, vztrajnost in plodnost, postopno in vse močnejše uveljavljanje in jasno začrtana usmerjenost nam približajo tudi kompleksno umetniško podobo tega ustvarjalca. Življenjskost njegovega opusa pa potrjujejo nenehne izvedbe njegovih del, tako simfoničnih kakor tudi komornih in solističnih, ki jih umetniki vedno znova radi jemljejo v svoj spored.

SREČANJA

JERZY ANDRZEJEWSKI

Avtor našega odlomka Jerzy Andrzejewski, rojen 1909 v Varšavi, literat, polonist, urednik je danes eden najbolj priznanih poljskih pisateljev. Da je tako, vam bo potrdil vsak razgledan Poljak, tudi če vam bo v isti sapi zaupal, da čaka Andrzejewskega za njegovo najnovejšo knjigo *Idzie skacząc po górach* (Hodi skakaje s hriba na hrib), ki je pravkar izšla, ostra odklonilna idejna kritika. »Sijajen pisatelj,« vam bo zatrdil še enkrat.

Andrzejewski je debitiral med obema vojnama in pripada generaciji, ki se je sama označila kot tragična generacija. Pa te tragičnosti, kot pravi eden njegovih recenzentov Henryk Bereza, ne gre vezati z zunanjiimi skušnjami v življenju, temveč s preživljanjem moralnega razkroja, pomanjkanja moralnih kriterijev po razvrednotenju starih humanističnih tradicij. In kakor je v letih pred drugo svetovno vojno Andrzejewski iskal »urejenost srca« (naslov romana iz leta 1938) v moralnem slovarju katolicizma in v literarni bližini kakega Fr. Mauriaca in je bil to samo eden izmed mogočih izborov v času, so tudi poslej skupni imenovalci vsega njegovega pisateljstva ostale moralne uganke in zadrege naših dni. Iz obdobja bojev in krematorijev je znal pokazati moralne situacije, ki so presegle človeško zmogljivost, in po vojni je v *Pepelu in diamantu* 1948 »obračunal s politično preteklostjo Poljske, z moralnimi vrednotami in pojmi predvojnega meščanstva« (Bereza), pokazal smer družbenih sprememb in zavozlano problematiko mladega rodu Poljakov, ki so doraščali pod vojaškim in političnim vodstvom AK (redna vojska v ilegali). Nekaj let skušenj v praktičnem publicističnem in organizatorskem delu za družbenopolitične koncepcije novega časa (1950—1953) je prineslo Andrzejewskemu globoko krizo, ki ga je kot pisatelja še z večjo močjo kot kdaj koli prej vrgla spet v moralno problematiko našega stoletja. Spoznal in skusil je še eno vero, še en sistem, se zgrozil, se skupaj z vsem narodom uprl in napisal nekaj literature bridkega protesta, nekaj obračunov s svojo vestjo in z vestjo svojega časa. Na tej postaji njegove pisateljske biografije je nastala tudi naša povest *Tema pokriva zemljo*