

## ALOJZ SREBOTNJAK, MONOLOGI

Sodobna glasbena govorica, ki se oblikuje in izpreminja vse od Debussyja sem, je v naši glasbi pravzaprav vedno sprejeta z nekakšnim nezaupanjem in precej časa je potrebno, da se novosti prilagode jeziku in izrazu slovenskih ustvarjalcev. Kratek pregled naše glasbe v 20. stoletju nam brž pove, da smo bili le z nekaj izjemami aktualni za veliki glasbeni svet. Pred to vojno le z Ostercem in Kogojem, medtem ko povojni razvoj sploh še ni našel polnega odmeva v naših skladateljskih vrstah. Tu naletimo seveda na razumljive in objektivne ovire, kajti današnja glasba je pravzaprav silno pester mozaik vseh mogočih govoric; ene posnemajo arhaične sloge, druge spet modne novotarije. Najbrž bi le stežka našli človeka, ki bi danes lahko zanesljivo opredelil zgodovinsko vrednost in razvojno upravičenost kateregakoli skladatelja ali gibanja. Zato daje tudi prerez skozi našo ustvarjalnost dokaj neenotno sliko, ki izdaja zelo različna hotenja in opozarja na vzore, bodisi slogovne ali individualne, v smeri posameznih skladateljev.

Medtem ko smo po tej vojni lahko opazovali prve korake v novejši zvo-kovni svet pri srbskih skladateljih, so v zadnjih letih prevzeli avantgardistično krmilo mlajši hrvaški skladatelji in jugoslovansko glasbo močno približali naj-ekstremnejšim poizkusom. Slovenska glasbena tvornost se za enkrat še ne more pohvaliti z drznejšimi posegi v tonski svet. Vendar je splošno gibanje, ki ga je sprožil menda prvi zagrebški bienale, zajelo precej široko plast naših ustvarjalcev, da so se usmerili proti bolj ali manj koncencialni dodekafoniji.

Med najdoslednejšimi slovenskimi pristaši te smeri je mladi skladatelj Alojz Srebotnjak. V to gibanje se je vključil s *Serenado za pihalni trio*, se jasneje opredelil s klavirskimi *Variacijami*, z *Monologi* pa je segel tudi po orkestralnem zvoku te tehnike.\* Naj uvodoma skušam opredeliti Srebotnjakov način obravnave dvanajsttonske tehnike.

V tej tehniki razlikujemo — grobo vzeto — nekako tri načine obravnave zvočnega materiala s pomočjo dvanajsttonskih serij. Prvo, tudi zgodovinsko najstarejšo, lahko označimo kot nadaljevanje romantične tradicije z uporabo serij pretežno v melodičnem smislu. Kar zadeva harmonijo, izhaja ta smer iz atonalnosti in precejšnje neurejenosti. Formalno ostaja v okvirih tradicije, le s skrajševanjem izraznih lokov na male forme odpira pot drugi, mnogo radikalnejši usmeritvi dodekafonije. Tvorec te prve smeri in njen pomembnejši ustvarjalec je bil Arnold Schönberg.

V drugi fazi prične prevladovati antiromantična težnja in popolni intelektualizem. Skrajna koncentracija izraza, ki sčasoma zamenja dolge in napete melodične loke z eno samo noto ali kratkim motivom, zelo jase in izčiščen stavek, ki kaže na maksimalno ekonomiko sredstev, in pa zelo skrčen, skoraj aforističen oblikovni prijem — to so karakteristike Webernove smeri, ki je veljala dolga leta za najtehtnejšo vejo serielne glasbe. Tu serija prične domini-

\* Alojz Srebotnjak: *Monologi* za flavto, oboo, rog, timpane in godala. Prva izvedba 14. decembra 1962 — orkester Slovenske filharmonije, dirigent Bogo Leskovic.

rati nad emocionalnimi intencijami skladatelja. Skrajnost tega sloga predstavlja totalna organizacija, kjer postaja ves tonski material vnaprej organiziran in vključen v serije.

Kar zadeva formalizem in strogost uporabe zvočnega materiala, so zadnja leta prinesla sprostitev, in sicer pod vplivom iskanja novih zvočnih barv in svobodnega pojmovanja oblike. Razvil se je tako imenovani aleatorični način komponiranja in s tem tudi interpretacije. Nekateri ustvarjalci so s tem načinom skoraj popolnoma zapustili tla tradicionalno pojmovane dodekafonije.

Omenjeni trije opusi Alojza Srebotnjaka izdajajo bolj ali manj naklonjenost prvi smeri z opaznimi nagujenji do intelektualnih prijemov webernijanskega načina. V svojih delih namreč še vedno uporablja gradnjo, ki izhaja iz tradicije; po kompozicijski obdelavi zvočnega materiala pa niha med znanimi obrazci in nagujenjem k izčiščenemu načinu pointilizma. V *Serenadi* je pravzaprav preizkušal svoj odnos do tega sistema, medtem ko se je v *Variacijah* že določneje opredelil za radikalnejši pointilizem. *Monologi* predstavljajo pravzaprav majhen povratek k tradicionalno pojmovani dodekafoniji. V njih se Srebotnjak zopet opriema daljših melodičnih lokov in z izjemo nekaj mest tudi tradicionalne orkestrske fakture. Ta opredelitev seveda nima nikakršnih pretenzij in skuša samo pomagati opazovalcu ločevati med dokaj zamotanimi sledovi sodobne glasbe. Na tem mestu naj pripomnim tudi, da smatram takšen način komponiranja za dokaj zapoznel odmev precej šablonskega obravnavanja dodekafonije, ki je zapeljal zelo široko plast skladateljev v dokaj brezoseben slog. Zato smo tudi mi danes priča takšnemu izenačevanju izraznih značilnosti pri vrsti jugoslovanskih skladateljev, ki so segli po tej tehniki in tako nujno izgubili večji del karakteristik svoje dosedanje ustvarjalnosti. Medtem ko smatrajo to v velikem glasbenem svetu že za zastarel pojav, je pri nas, kot vse kaže, ta proces v začetku bujnega razcveta.

Srebotnjakovi *Monologi* so grajeni v treh stavkih, ki skušajo po zvočni plati kakor tudi po izrazu tvoriti zaključen, v sebi kontrastirajoč cikel. Po tej plati predstavlja skladba naslon na preizkušene metode, ki se jih skladatelji poslužujejo od baroka do današnjih dni. S tem je Srebotnjak verjetno skušal združiti trdnost tradicionalne gradnje s krhkejšim zvočnim materialom. Posamezni stavki slone na preizkušanih oblikovnih obrazcih in tako še povečujejo trdnost celotnega oblikovalnega koncepta. Prvi stavek sledi nekakšni pesemski obliki po formuli A-B-A-B-A. Pri tem tvori kontrast med A in B bolj v fakturi in uporabi ritmičnih elementov kot v tematskem smislu. Drugi stavek je primer znane rakove obrnitve z osjo v sredini stavka, tako da se od tu naprej skladba čita po rakovo nazaj in seveda zaključí z začetno mislijo. Po fakturi očituje stavek tridelnost v smislu A-B-A. Zadnji stavek so variacije z vso njihovo tipiko. Kontrastnost *Monologov* dosega skladatelj predvsem z uporabo solističnih pihal, od katerih nastopa vsako samo v enem stavku. Prvi stavek je namenjen solo-oboju in je pretežno meditativnega značaja v vseh ponovitvah A dela. B odstavek, ki se ponovi dvakrat, je označen s *Piu mosso* in namenjen samo godalom in tvori tako logično izpeljan kontrast k osnovni misli. Po uporabi sredstev in celotnem dosežku stavka se mi zdi ta najuspešnejši med vsemi tremi. Tehnika in naslonitev na tradicijo sta si v najmanjši opreki, pa tudi formalno je delo zaokroženo z uporabo istovetnih sredstev v vseh parametrih. Očiten je naslon na interval zvečane kvarte in na element triole v polovinkah. Polifonija je tu prevladujoč element, sicer pa Srebotnjak v vseh treh stavkih dosledno opušča kakršnokoli

barvno podvojitve glasbenih misli. S tem dosega v webernijanskem smislu zelo jasen in logičen stavek, vendar mu zato včasih vendarle važnejše misli utonejo v množici kontrapunktov. Ta namenoma brezbarvni slog tako še potencira odklon Srebotnjakovih zadnjih del v mednarodni — monotoni postwebernijanizem.

Drugi stavek je namenjen solo-flavti in je v kontrastnem smislu zasnovan živahneje. Ta prijem me spominja na njegovo *Glasbo za godala* in karakterskično mazurko v njej. Solo-flavta je uporabljena dokaj domiselno in tvori v A delih skupaj s plesno zamišljeno spremljavo zanimiv domislek. Šibka točka te ideje tiči v tem, da ta slog ne prenese takšne obravnave. Kar zadeva slogovno čistost, h kateri Srebotnjak očitno teži, je ta stavek zato precejšen spodrseljaj, kljub temu da je v omenjenih A delih za povprečnega poslušalca muzikalno najprepričljivejši. Nelogičnost takšnega prijema je najbolj očitna ob nastopu srednjega dela, ki je po fakturi in splošni zamisli v vsej skladbi najradikalneje zasnovan. Nenaden pointilizem in uporaba *Klangfarbenmelodie* popolnoma razbije celotni koncept. Tu se Srebotnjak najbolj približa Webernu in celi vrsti njegovih posnemovalcev. Poleg tega se mi zdi ta del precej predolg. Ponovitev začetnega *Allegra* — seveda v rakovi obrnitvi — je posrečena in kaže, da je skladatelj za ta del zelo spretno uporabil glasbena sredstva, ki prenesejo rakov postop, ne da bi se pri tem vrival občutek, da si jih kompozicijska tehnika nasilno podreja. Plesnemu karakterju stavka se prilagaja tudi ritmično-homofon godalni stavek. V zvoku je to najmanj krhko mesto — zato tudi najbolj konvencionalno in odmaknjeno od Srebotnjakove trenutne poti.

Finale izpoveduje solo-rog v temi in štirih variacijah s kodo. Tema sama je zasnovana zelo vzorno: rogu stoje z dokaj izrazito linijo nasproti ritmično-harmonski akcenti v godalih. Pričakovali bi variacijski razvoj, ki bi sledil polifoni tehniki dodekafonskega sloga, a Srebotnjak uporabi tukaj dokaj heterogeno zmes tradicije in drznejših prijemov. Predvsem manjka variacijam tehtnejše medsebojne povezave, tako da njih sosledje ne izvenni kot nujnost, marveč bolj kot naključje. Nekaj variacij je v posameznostih sicer odličnih, vendar se le stežka spajajo med seboj. Že prva prinaša domislek kanona v treh glasovih, ki se slabo spaja s konvencionalno ritmično spremljavo. Po jasnosti misli pa prva variacija dobro nadaljuje vzdušje teme. Druga variacija uporablja dosledno polifonijo z izrazitimi dolgimi linijami. Rog izgublja počasi svoje karakteristike in sploh v nadaljnjem svoj smisel — zdi se mi, da je ta instrument najslabše izkoriščen med vsemi tremi solo pihali. Sledi tretja — silno krhka — prava webernijanska variacija, ki je videti na papirju zelo mojstrsko izdelana, v zvočni realizaciji pa izpade mnogo bolj medlo. Posebno neumestna pa je v sosledju sicer tradicionalno zamišljenih odstavkov. Naslednja — četrta variacija — predstavlja pravzaprav le povrnitev k bolj tradicionalnim prijemom in je dokaj neizrazita. Tu bi pričakovali muzikalno tehtnejšega prijema, a Srebotnjak je — zdi se — računal z viškom v prejšnji variaciji, z viškom kot nižiščem z uporabo najkrhkejših sredstev. Zato variacije nimajo pravega muzikalno-vsebinskega loka. Koda, ki sledi, je ponovitev elementov teme in nekaterih variacij.

Celotno delo se mi zdi zaradi neenotne uporabe sredstev in spajanja tradicije in sodobnih zvočnih sredstev malce medlo. Po interpretacijski plati je skladba — spričo v tradicijo zaverovane izvajalske prakse naših orkestrrov — tehnično težavna in terja nelahko odločitev tudi kar zadeva muzikalni koncept. Nekatera izrazito muzikantska mesta izgublajo svoj smisel v nenadnih pre-

skokih v interpretacijski prijem pointilizma in stavljajo zato interpreta pred zelo težko nalogo. Vprašanje je namreč, kam se bo razvijal glasbeni jezik in z njim tudi naše občutje in sprejemanje glasbenih umetnin. Čistost in izvornost domislic ima trenutno prednost pred previdnimi posnemanji že malce mrtve tradicije, ki je pomenila le most v novo zvočno odkritje našega časa. Veliki sintetiki takšno trditev sicer zanikajo, a v svojih delih le vedno obdrže svojo značilno osebnost. V območju dodekafonije pa se je to doslej posrečilo le redkim — celo Stravinski je kot dodekafonist zašel v zadnjih delih v povsem brezoseben slog.

Srebotnjak opravlja s svojimi deli prav gotovo pionirsko delo in maši vrzeli, ki so nastale v naši glasbeni tvornosti, ker se je pretirano oklepala tradicije. Vprašanje je le, koliko takšen način komponiranja pristaja našemu glasbenemu izrazu. Pri tem se vedno spominjam besed mojstra Aloisa Habe, ki je dejal, naj se Slovani izogibljemo dodekafonije, ki izraža nemškega duha.

Ivo Petrić

## LIKOVNA UMETNOST

### ARHAIČNI PATOS SODOBNOSTI

Kvalitetni vzpon Pregljeve umetnosti se prične z ilustracijami za Homerjevo *Iliado* in *Odisejo*. Te ilustracije so tudi odličen uvod v razumevanje in vrednotenje njegovega slikarskega in grafičnega opusa. Intelktualni napor in študij sta rodila presenetljive rezultate. Sinteza form arhaične antike in sodobnega likovnega izraza (Picasso, Moore, Tamayo) pa ni samo plod miselnega napora. Pravzaprav je ta drugoten. V umetnosti, ki združuje formo in vsebino v nedeljivo celoto, zaman iščemo eklektičnih vplivov in formalističnih rešitev. Elementarna strast in čustvena angažiranost dajeta podobam Marija Preglja nedvomno umetniško dimenzijo in pečat samostojne osebnosti.

Svet Pregljeve umetnosti je svet boja, paradoksov in nesmiselnosti uničevanja. Vendar ne samo to — v njegovi umetnosti zveni tudi lirična struna in celo vedro veselje, pa spet globoka vera, ki jo izražajo trdne monolitne kompozicije moderno pojmovanih figur in vedut. Wagnerjanski somrak gigantskih vrenj, ki burkajo notranji svet Pregljeve umetnosti, je odet v naravnost kiparsko, tektonično grajene forme. Celo barva ni sredstvo za oživiljanje površin, temveč je trdna snov, iz katere umetnik dolbe, kleše in gradi.

Forma in vsebina sta v ustvarjalnem ravnotežju. S pronicanjem v bistvo umetniškega problema se rahlja tudi površinska navezanost na predmet. Približevanje likovni abstrakciji pa je le navidezno. Saj umetnik svojih vizij ne gradi z vedno enakimi sredstvi. Človeška figura in njena upodobitev imata drugačne zakonitosti kot upodobitev vedute, amfiteatra. Delo človeških rok in pogled na naravo sicer izražata človeški kanon, vendar v abstraktni shemi. Skozi to shemo pa umetnik išče izvir — človeka —, iz abstraktne podobe lušči realno doživetje. Doživetja pa ne moremo pričarati s skromnimi sredstvi akademskega verzima.

(Razstava akad. slikarja Marija Preglja v Moderni galeriji.)