

samo sezono (Rajhova, Lesjak, Bučarjeva, Srebotova, Trbojević, poleg umetniško že dozorelega Muraja). Kakor so taki nastopi razveseljivi in po svoje zanimivi, so v umetniškem pogledu praviloma le akontacije na nekaj, kar se bo končno izplačalo šele v bodočnosti. Hočeš nočeš pa je računati s tem, da večji del poslušalcev želi za svojo vstopnico takojšnje polno izplačilo.

Ce bo KD hotela ohraniti ali celo povečati dosednji krog občinstva, bo bržkone morala nastope mladih domačih umetnikov izravnati z močnejšimi protiutežmi v okviru sezone. Seveda je treba pri tem pristaviti, da KD v izbiri tujih koncertantov ni popolnoma samostojna, ker je navezana na posredovanje osrednje agencije v Beogradu in s tem odvisna od umetniške presoje in razgledanosti drugih ljudi.

*

Razveseljiva je končno iniciativa glasbeniških strokovnih društev (skladateljev, glasbenih umetnikov in glasbenih orkestrrov) za prirejanje komornih koncertov sodobne glasbe z uvodnimi predavanji. Od napovedanih petih koncertov so bili sicer ostvarjeni za sedaj le trije, posvečeni Bartoku, Hindemithu in slovenski komorni glasbi. Priprave za take koncerte s samimi domačimi umetniki so očitvidno velike in zahtevajo mnogo navora. Sem in tja se pojavlja še druga težava. Izvedbe kakih težjih del (omenjam kot primer Bartokov I. godalni kvartet) tu in tam niso bile na tako dozoreli višini, da bi ustrezale propagandnemu namenu teh koncertov. Zato mislim, da bi ustanovljeni Collegium musicum svoj namen laže in hitreje dosegel, če bi žive koncerte dopolnjeval z vrsto predavanj in koncertov z reproducirano glasbo. Na ta način je brez vseh težav možna razširitev okvira tudi na simfonično glasbo, ki si jo pri predstavljanju modernih skladateljev in smeri težko odmislimo. S tem bi si Collegium musicum po mojem mnenju močno utrdil in razširil krog poslušalcev, ki je za sedaj še zelo labilen. Pri veliki konservativnosti osrednjih ustanov, ki je do neke mere razumljiva, bi bila na ta način laže izpolnjena važna zamisel glasbeniških društev, izpolnjena pa tudi velika vrzel v našem glasbenem življenju.

(Se nadaljuje)

Valens Vodušek

NEKAJ SKLADB PAVLETA MERKUJA

Pred seboj imam nekaj Merkujevih skladb v lepi samozaložbi, ki jo je skladatelj uredil s sodelovanjem ljubljanskega notografa S. Orla in tržaškega slikarja Lojzeta Spacala. Ta je prispeval svojo grafiko za ovitek (»Delavska četrt«), kakršnega si slovenske in morda tudi jugoslovanske izdaje ne morejo privoščiti. Ves zunanji izgled je reprezentativen in lep, četudi učinkuje Spacalova grafika na ovitku precej nemirno, a je sodobna že na prvi vtis. Zato vzamemo v roke te skladbe s pričakovanjem, da najdemo tudi v njihovi vsebini — v glasbenem delu — sodobno usmerjenost in tisto notranjo gotovost, ki jo oznanja slikarska umetnost že na naslovni strani.

Skladbe so: dva preludija in dve fugi in pa trije samospevi. Obe instrumentalni skladbi (napisani sta za klavir) sta poznejši opus (22, št. 1 in 2).

Prvi preludij se začne z desettaktim uvodom, ki je obenem nosilec glavnih motivičnih domislekov. Človek ima takoj v začetku vtis neke posebne resnobe, čeprav tempo sam in njegov značaj nista drugače podana kakor z metronomsko označbo. Mislimo si lahko vse mogoče: *Scorrevole*, *Serioso*, *Andantino*, *Andante* itd. Že po prvih taktih vidimo prizadevanje, doseči novo zvočnost, ki se tu in tam Merkuju lepo posreči, včasih pa je le navidezna in je prav lahko izluščiti iz akordov, čez katere teče melodija, prijazno, staro obličje umerjene in že zdavnaj ustaljene tonalnosti. Seveda nas pri tem ne smejo varati bežni utrinki kvartnih akordov ali nekoliko trde sekundne disonance.

Žal je notranja sila začetne motivike prav majhna. Že po desetem taktu obličimo in skladatelj se rešuje s tem, da z nekoliko revnim vmesnim odstavkom v pospešenem tempu brez pravega razloga, namreč brez neke nujnosti in pravega odnosa do začetka, nadaljuje svojo malce okorno pot. Toda po nekaj taktih se povrne na začetno motiviko in na začetni tempo, ki sedaj vse drugače, krepkeje, z nekimi trpkimi, pa možatim kontrapunktom vodi glasbeni tok v višek ff. S tem smo že pri začetku lepe kode, ki z izginjajočimi utrinki globokih basov ta preludij dobro zaključí.

Fuga k temu preludiju — ali je ali ni fuga? Šolska definicija za to glasbeno obliko je znana. Njen notranji muzikalni smisel je odnos med tonično in dominantno tonaliteteto. O tem ne more biti dvoma. Taka je bila, recimo, baročna Bachova fuga. Opisovala je témo s toničnega in z dominantnega gledišča in območja. Vse do moderne se to načelo ni spreminjalo. Beethovneve, Brahmsove, César-Frankove, Ravelove fuge so se v osnovi držale tega načela, namreč odnosa med določenimi tonalitetami. Ne moremo zahtevati in pričakovati, da bo skladatelj, ki tonalnost kot sredstvo želi očitno negirati, ravnal enako. Zahtevati pa moramo nekaj drugega: več namreč kakor prazno kontrapunktiranje med motivi, ki se med seboj ne odnašajo ali pa ostajajo brez pomena. Ne moremo zameriti Merkuju, če odgovori témi s spodnjo veliko septimo. Da, to je nenavadno in taka nikakor ne more biti fuga v običajnem smislu. Krasno bi seveda bilo, če bi bila to neobičajna fuga, pa zadosti polna vsebine. A žal ni. Že njena formalna zasnova je nebogljena, pa tudi nejasna. Ne nejasna tako, da bi je ne bilo mogoče razčleniti. To je pač lahko in ne dela težav. Nejasna je v svojem zvočnem svetu. Če je namreč klasična fuga (z vsemi naštetimi naslednicami vred) gradila svojo obliko z naslonom na določno in brez dvoma globlje utemeljeno napetost med dvema tonalitetama, je bila — za poslušalca, ki je bil vsaj malo vajen razčlenjevati — dovolj plastična, da je bilo lahko spoznati njen smisel. Čim pa razmerje med tonalitetama *duxa* in *comesa* opustim, se v začetku seveda še razloči nastop téme in tako tudi vsakikrat, ko izraziti intervali (tu pri Merkuju dve kvarti v razmaku male sekunde) nastopajo. Vse druge finese pa, ki jih tu in tam tudi Merku želi uporabiti, izginejo v poplavi treh glasov, ki se med seboj bijejo, ne da bi se *smiselno* dopolnjevali. Ni govora, da bi poslušalec mogel razločiti n. pr. kompozicijsko prav zanimivo uporabo ritmične diminucije teme, ko si z njenim začetnim motivom odgovarjata sopran in bas, premo in inverzno v raznih kombinacijah. Nebogljene so tako imenovane tesne, ki se začnejo že v sredini skladbe, a ne dadó tiste posebne zavesti predčasnega nastopa téme. Dobra je n. pr. zadnja tesna, ki nastopa z vso notranjo in smiselno krepkostjo. Zadnja dva akorda učinkujeta (tonika in dominantna e-mola)

po vsej atonalni svojevolski kakor zaušnica. Kako je mogoče napisati nekaj tako nasprotnega vsej ostali skladbi?

Drugi preludij je dosledno atonalen. Toni prvega motiva kakor es-des, e-d in f-as, fis-a govore dosti nazorno o karakterju tonskega območja. V imitacijah žal nisem in nisem mogel zaslediti drugega pomena kakor suhega kontrapunktiranja in izrazitega, v bistvu zelo preprostega konstruktivizma, ki pogodi marsikatero lepo kombinacijo, pa ostane daleč od vse muzike. Ravno taka je fuga. Lepo je, če si človek postavlja za vzor Bacha z njegovo Kunst der Fuge. Človeku pa, ki želi pisati dobro glasbo, ne pa samo dobrega umetničenja, bi skoraj rajši svetovali, naj hodi po poti temperiranega klavirja in naj prihrani abstraktno vežbanje zase. Mojster kakor Bach je pač imel vso pravico, da je umetnost fuge prikazal s samostojnim delom. Mi drugi revčki — v primeri z Bachom — pa le skušajmo rezultate svojega dnevnega penzuma kompozicijske umetnosti ohraniti v predalih.

Nekaj čisto drugega so Merkujevi trije samospevi. Bodisi da je odvisen njihov značaj od bolj zgodnje številke opusa — in s tem morda malo manj od v sodobnost za vsako ceno streméče Merkujeve volje — ali pa je besedilo samo vplivalo na skladatelja, da je tu brez dvoma pokazal, kako umè napisati tudi dela, ki so vredna visokega pridevka »glasba«, dejstvo je, da so to dobre kompozicije in vredne tiska in izvedbe. Čudoviti unisono začetek v »Portici di Chiozza«! Nočna atmosfera, polna temè in baladne ubranosti, čeprav je tekst sam po sebi reven in daje le potem, ko ga prečitaš, neke naknadne impulze in sam dosti ne pove. Toda Merkù je znal te impulze dobro zajeti in podati. Oblikovanje z gradacijo, ko govori tekst o piščalih (tu smiselne sekunde oziroma zvečane oktave), samota in noč na kraju, goli akordi kakor koraki ali kakor blede obsijani stebri — vse na mestu, primerno in polno notranjega smisla. Pesem o *sladkem vetru*, ki se ga veselè zelene trave in na čigar krilih žgoliijo pliči, daje slutiti, da je tudi v našem atomsko-atonalnem elektronskem času še nekaj nature in da se predajamo brez pridržka čaru zvonov izpod Matajurja, čeprav se povrnemo potem v »ječo časa«. K sreči nas spremljajo šmarnice in seboj odnašamo njih vonj in tudi zvok zvonov in krepkih, zadosti novih in zadosti poetičnih Merkujevih akordov, ki jim želimo še mnogo *takih* naslednikov.

V *vsakem otroku*, pesem Ivana Seničarja, je v Merkujevi interpretaciji postala malce, malce abstraktna. Posebno v začetku hoče biti nekoliko učena, toda skoraj bachovska dikcija melodije je vendarle dovolj preprosto pristrčna in obenem čista, da razpoznamo to lepo, aromantično, pripovedno melodiko, ki čuti, pa ne omedleva, ki sočustvuje, pa se ne solzi. Dovolj je, da zna povedati besedilo v svetu tonov, ne da bi pri tem slekla obleko svojih občutkov do golega. In vedno znova spozna poslušalec pri takih skladbah: navsezadnje stoji za zvoki vendarle umevajoč poet in človek.

No, nekoliko idealno sem orisal tele pesmi. Morda iz navdušenja, da mi je prišla pred oči in ušesa muzika, tako drugačna od one, instrumentalne v preludijih in fugah. Toda slej ko prej se da vztrajati na spoznanjih dobre kvalitete. Kako je torej prišlo do takih razlik med obema opusoma? Zdi se mi, da je prvi (preludiji etc.) le bolj šolsko navdušenje nad zunanje uspelim atonalnim poizkusom.

Marijan Lipovšek