

Toda tudi Vršič je mislil tako: Peter se bo kmalu vrnil od vojakov, Feruna je pravkar porodila njegovega otroka, zato je treba doseči, da bo Peter postal oskrbnik.

Razen tega je bil tudi župnik hud Rusov nasprotnik, ker se je bal, da bi cerkev po grofičini smrti ničesar ne dobila, če bi ostalo veleposestvo pod državno upravo. Obenem je upal, da bi utegnil pridobiti za cerkev že med grofičinim življenjem gotovo nekaj vinogradov in gozdov, če bi postal oskrbnik Peter ali Martin — kateri izmed njiju, mu je bilo pač vseeno. Tako se je zgodilo, da je celó župnik neki dan Jerneja ogovoril in ga vprašal o tem in onem.

Jernej, ki so ga zdaj povsod vabili, upoštevali in vpraševali za svet, je zopet oživel. Ves se je vrgel v borbo zoper Rusa.

(Dalje prihodnjič.)

## NAŠA GLASBENA PRODUKCIJA PO SLOVENSKEM IMPRESIONIZMU

Preden analiziramo slovensko glasbeno ustvarjanje v zadnji dobi, si obnovimo v spominu, na kakšni stopnji je bila glasbena produkcija v zadnjih desetletjih in kakšni so bili vplivi, ki so zapustili svoje sledove v slovenskem skladatelju in v njegovih delih. Stvariteljevo miselnost oplajata dva svetova: prvi je notranji in ga lahko imenujemo umetnikovo duhovno življenje, ki je odvisno od vsega burnega vrveža okrog njega, od tiste čudovite sile, ki je dinamična in ritmična kakor je še ni ustvaril človeški duh in ki jo z abstraktnim nazivom imenujemo življenje. Drugi svet je zgolj glasbeni svet, ki ga ustvarjajoči človek prevzema v svojo duhovnost in ga izoblikuje po svojih zmožnostih, na način, kakor mu to narekuje njegova osebnost, ki jo sestavljata temperament in značaj. Oba svetova, ki tako na neumljiv in nam nedosegljiv način izoblikujeta umetnika kot človeka in kot stvaritelja, sta vsak po svojih silah oblikovala in oblikujeta še danes slovensko glasbeno produkcijo. Umetnik ju poveže s svojo notranjo močjo. Najsi sta te dve vplivni sili še tako močni, treba je stvariteljskega duha, ki njune vplive s pomočjo svojega čuvstvovanja in brzdanе miselnosti spoji in iz teh treh komponent poraja lik umetnine.

Med drugimi panogami umetnosti je bila glasba, pastorka slovenskega naroda, najbolj neobogljeno dete našega duhovnega ustvarjanja. Ni odveč beseda o čitalniški dobi, ki še danes straši ponekod v naši deželi in ovira s svojo nesodobno omejenostjo in lagodnostjo razvoj, ki bi sicer imel vse drugačen razmah. Daleč preko čitalniške miselnosti se umetnostno ustvarjanje ni povzpelo, kakor vidimo na drugi strani, da je v reprodukciji železna roka Mateja Hubada izklesala iz sprva neznatnega matičnega zbora prvovrsten zbor malone evropske višine. Toda le mož uglednega znanja in skoraj orjaške narave je mogel kljub društvenosti, ki je pretila Matičarjem kot poguba in dekadenca, ustvariti reproduktiven zbor, ki je pël in deloval pod njegovim poveljem. Ni pa človeka, ki bi mogel na ta skoraj nasilen — toda zdrav — način organizirati ustvarjalca in njegovo miselnost. Treba je bilo rojenega umetnika, ki je

uresničil sanje o pravih slovenskih glasbenih tvorcih. Toda Slovencem je manjkala tradicija, ki edina izvabi v evoluciji ustvarjanja velike umetnine, čeprav imamo tudi v tem izjeme, kakršen je na primer Chopin, čigar ustvarjajoče sile si ne moremo razložiti iz glasbene tradicije poljskega, še manj francoskega naroda. Njegov stvariteljski genij stoji malone osamljen v nemirni dobi poljskih vstaj in caristične reakcije v srednjeevropskih državah. Iskra novorojene romantike je takrat vžgala njegovo stvariteljsko moč, to gibanje in miselnost pa sta bila bolj evropski kakor specifično narodni pojav.

Med Slovenci je prvi ustvarjal dela evropske višine Anton Lajovic, čigar ustvarjalno nadarjenost priznavamo v vsakem pogledu, v vsebinskem in formalnem. Preden se je pojavila njegova močna osebnost, je bila naša produkcija sicer pestra in mnogoštevilna, toda plitva in šibka. Kakor cela armada pritlikavcev so se vrstile skladbe v Novih Akordih, občutene, prijetne, formalno včasih dovršene, toda manjkala jim je močna osebna nota. Prav ta se v Lajovičevih skladbah tako močno izraža, da se nam pokaže vse naše prejšnje ustvarjanje malenkostno in v mnogih primerih celo krivično prezirano.

Iz analitičnega stališča je značilno, kdo vse je vplival na Lajovica, ki je bil sprva predstavnik novoromantike, kesneje zgodnjega impresionizma. Kakor nam sam pove v Cankarjevih „Obiskih“, so bili to Wagner, Brahms in Wolf, dalje Francozi in nekateri slovanski skladatelji. Toda čeprav se nam pri zagovorniku slovenske miselnosti na prvi pogled zdi čudno, da so ti pragermanski skladatelji mogli vplivati na njegovo ustvarjanje, je menda sam Lajovic omenil te vplive le na videz. Kajti njegova široka melodična linija, značilna, zelo zgodnja celotonska akordika in prvovrstna gradnja skladb je prav samonikla. Ugotovimo lahko, da so bile skladbe omenjenih komponistov zgolj nekakšen zunanji vzor, kolikor je val novoromantičnega gibanja zajel tudi slovensko duhovno življenje. Toliko je Lajovic zares dokaj značilen, dasi časovno pozen zastopnik slovenske novoromantike.

Lajovic je pač največ skladal pesmi — vse kaže, da imamo Slovenci še danes nekakšno posebno nagnjenje k vokalni glasbi in zato zanemarjamo instrumentalno glasbo, in to prav močno — vendar se je njegova oblikovalna sila udeleževala tudi v orkestralnih in zborovskih delih. Izmed zadnjih je psalm za zbor in orkester najreprezentativnejša skladba takratnega slovenskega ustvarjanja.

Po Lajovicu je zavladovalo v slovenskem glasbenem življenju mrtvilo. Splošna zmeda v ustvarjanju po Evropi je vplivala tudi na Slovence uničujoče. Zastale so vse sile, ki naj bi gonile umetniško delovanje. Zato očituje doba okrog leta 20. izrazit zastoj. Namesto razgibanih poskusov smo doživeli otrplo čakanje. Tista moderna, ki nam je tu in tam udarila na ušesa, je bila za nas nestvor, naslanjali smo se ob italijanskih veristih, na njihovih dramatičnih domislekih, bolj na čutnem tekstu kakor na notranji glasbeni moči. Zato stoji pojava L. M. Škerjanca prav osamljena sredi gnile okolice. Njegove pesmi, komponirane večinoma na besedilo kitajske lirike, so neizrečeno nežno doživete in zgrajene na akordiko, ki je bila presenetljiva. Vzbujala je dojem tako zvanega impresionizma, ki so ga te pesmi po njih nastrojenju zares posnemale oziroma nadaljevale, vendar pa je bila sosledica akordov in njih postava v klavirskem stavku prav nenavadna in nova. Iz te Škerjančeve dobe datirajo tudi štiri klavirske skladbe, ki so kratki fragmenti sorodnega občutja, pre-

mehki in prenežni, ritmično pa premalo zanimivo oblikovani, da bi mogli vzbuditi veliko pozornost. Skladatelj je rabil očitno precej časa, da se je orientiral v obilici novih doživetij. Zato je umolknil za dalj časa.

V slovenskem glasbenem življenju je zavladovalo zatišje in nezanimanje za dogajanja. Enaka neorientiranost je živela v laikih, diletantih in poklicnih glasbenikih. Morda še najmanj v laikih, ki so mogli brez predsodkov o slogu, čuvstvovanju in obliki uživati reproducirano glasbo, kolikor jim jo je bilo dano slišati v naših ozkih razmerah.

V to mrtvilo je udaril Slavko Osterc, ki je danes postal najzanimivejša osebnost v našem glasbenem ustvarjanju. Kakor bi trenil so se navzeli glasbeniki v njegovi šoli nekega svežega duha, iz otrplosti so se nagloma znašli sredi trdega dela. Osterčeva doktrina, ki se je deloma drži tudi sam, je bila: delo! Ne osladno čuvstvovanje, ampak delo, čeprav rokodelstvo. Ta reakcija je bila nad vse močna. Osterc si je tekom svojega večletnega poučevanja na slovenskem konservatoriju ustvaril z močno roko lastno strujo, ki do neke mere zelo dobro zna svoje delo. To, kar je učil Schönberg, ko je rekel: „Svojim učencem sem odvzel njihovo slabo estetiko, dal sem jim pa zato dobro šolo dela“, je izvedel Osterc v zelo kratki dobi. Schönberg trdi: čemu bi hoteli postati napol bogovi? Zakaj ne rajši popolni ljudje? (Vollmensch.) Zato vidi Osterc okrog sebe rajši muzike z dobrim znanjem kakor pa glasbenike z namišljeno estetiko, ki ne najde izraza v nobeni ostro določeni obliki, kakor jo zahteva današnji čas. V pretiravanju tega načela pa leži največja pogrška te šole: Teorijo kompozicije, t. j. sredstva, obvlada njegova šola izborno, kompozicije v zmislu ustvarjanja pa so bolj redke. Ostercu je struja več kakor individualna kvaliteta del, ki rastejo okrog njega.

Osterc sam ima za seboj dolgo razvojno dobo. O njegovem delu, preden je odšel v Prago in se vrnil v Ljubljano, ne vemo skoraj nič. Ta svoja dela tudi prikriva, dasi prav tako najbrž ne pogršajo močne osebne note, ki preveva vse poznejše skladbe. Prvi čas njegovega prerojenega ustvarjanja je odločno pod vplivom Stravinskega in modernih Francozov (Milhaud). Kot višek tega vpliva lahko navedem „Magnificat“ za zbor in klavir štiriročno. Kadenciranje, struktura in akordika zelo spominjajo na Stravinskega Simfonijo Psalmov. V tej dobi se je tudi rodila „Suita“ za orkester, katere prvi stavek je koračnica v sonatni obliki in drugi počasni stavek Religioso. Skladatelj pa s tem stavkom gotovo ni hotel izpovedati svojega svetovno-religioznega nazora, temveč je označil le nekako splošno nastrojenje stavka, bolj zaradi zunanje oblike akordov, ki sličijo koralnemu ali orgelskemu napevu, kakor zaradi notranje vsebine, ki jo v Osterčevih skladbah sicer dokaj težko doumemo. Njegova nenavadna osebnost poraja zlasti v drugi dobi ustvarjanja nenavadne kontraste v eni in isti skladbi. Obrnil se je proč od bachovske tematike, od moderne fuge in ostinativov ter ostalih klasicističnih oblik v tako zvano atematiko in atonalnost. V resnici pa Osterc ni atematik. Nekaj takih poskusov zasledimo v njegovem ustvarjanju, izmed katerih sta najznačilnejši „Tokata“ za klavir in klavirski koncert. V „Tokati“ je poskusil doseči zvok klavirja, kakor si ga predstavlja mlajša generacija s Stravinskim in Hindemithom na čelu, namreč kot točkolo — dasiravno niti ustroj niti nastanek klavirja ne pričata za to novo predstavo o klavirskem zvoku. (Toda o tem ob drugi priliki.) Poleg tega tokatnega zvoka v klavirju pa hoče skladatelj doseči še nekakšno atematično in atonalno

zgradbo skladbe, ki zahteva gladki tok muzike brez kake določene tonalitete, oziroma bolje, v kromatični tonaliteti, brez ponavljanja tem, torej načelo: vedno nekaj novega. Naloga, ki jo ima skladatelj v takem delu, je tako ogromna in tako neizmerno težavna, da se je more lotiti samo zelo zrel, duhovno najvišje razvit stvaritelj, ki oblike glasbenega ustvarjanja preteklih dob perfektno obvlada, če hoče, da mu postane taka nova skladba zares doživetje in ne zgolj nekakšna mehanizirana igra s toni, ki utegne biti kot zvok zanimiva, a je lahko tudi brezsmiselno razbijanje po instrumentu. Te lastnosti pa srečujemo v največji meri v epigonskih skladbah njegove šole, ki po Osterčevih originalih posnemajo le zunanji videz, ne razberejo pa duha v njih. Kolikor sem imel vpogleda v te dve omenjeni skladbi, klavirski koncert daleko nadkriljuje „Tokato“. Zlasti v srednjem stavku koncerta, kjer upošteva skladatelj pravi klavirski zvok, vstajajo pred nami že precej določeni obrisi bodoče slovenske klavirske glasbe, ki se povsem razlikuje od staroklasicistične, kamor jo je moderna kompozicijska tehnika skoraj zavedla, kakor tudi od novoromantične, ki je dosegla svoj razvojni višek v poznem Skrjabinu.

Mnogo značilnejši je za Osterca njegov običajni način ustvarjanja, kakor ga uporablja večinoma v instrumentalnih skladbah in pesmih. Ta način je izrazito homofonski, mešan s prostimi, bitonalnimi figurami. Taka akordika je dokaj preprosta in enostavna: k trozvoku pridejana sekunda ali seksta ohrani sicer osnovni zvok, vendar nastali četverozvok učinkuje nekam nedoločno, kar pa zopet zakrije bas, ki je postavljen največkrat v oktavi z vmesno kvarto ali kvinto, kar rodi obenem z zgornjim četverozvokom poln, malone koralni ton. Med te homofonske skupine so svobodno nameščene figure, ki so večinoma ostanatne ali sekvenčne, harmonsko prav tako preproste: v spodnjih glasovih n. pr. tako zvane rogove kvinte, t. j. velike terce pred čistimi kvintami, opisane v sopranu s toni, ki so z onimi v basu v poltonskih razmerjih. Šele ko postanejo homofonske skupine izrazito kromatične, t. j. iz akordike dvanajsterih poltonov, postane videz skladbe zares nov, kajti ti disonančni zvoki niso več sestavljeni iz raznih tonalit, temveč so enotni akordi z veljavo osnovnih zvokov.

Najdrznejši, včasih pa tudi najduhovitejši je Osterc v instrumentaciji. Največkrat se poslužuje solistične instrumentacije, kjer predpiše cele tonske vrste posameznim instrumentom, brez ozira na njihovo dinamično moč. Zato slišimo v njegovih orkestralnih kompozicijah najoriginalnejše zvoke, pa tudi silne instrumentalne disonance. Največja nevarnost take instrumentacije pa je v zvezi z drobcenim načinom skladanja večjih form, zlasti tam, kjer forme že zaradi same sebe razpadejo v manjše dele, iz katerih so sestavljene (n. pr. „Passacaglia“). Posamezne glasbene domisleke, ki med seboj niso vselej notranje povezani, slišimo zdaj v tej, zdaj v oni instrumentalni skupini, ki niso dinamično odtehtane. Zato trpi gradnja skladbe, ki bi jo smotrena instrumentacija tudi iz mozaičnih drobcov predelala v arhitektonsko enoto.

Ta način komponiranja, ki je sam po sebi indiferenten, je za Osterca značilen, ker kaže v nekem oziru na nekakšno šablono, na drugi strani pa na neumerjenost v izražanju, pa tudi na veliko skladateljevo razboritost. Za njegovo miselnost pa je odločilno, kar sem omenil že prej, da slog mu je več kakor notranja tehtnost skladbe, ki jo sicer prenevata vedrost in zdrav ritem, zlasti krajše. Večje forme ostanejo zaenkrat — razen omenjenega klavirskega kon-

certa, ki je zelo enotno doživet — mezzaične. Toda Osterc se živahno razvija in če ne bo prevladala v njegovi duševnosti nasilna zahteva po originalnosti, bomo dočakali od njega še močne stvaritve. Zdi se mi namreč škoda, da v slogu, ki ga z malim številom skladb zelo naglo dožene, ne ustvarja večjih del in da v tem slogu, ki se ga poslužuje njegova večča in gibčna tehnika, ne ostane dalj časa. Toda očitno zahteva to njegova evolucija. Morda prinese življenje umerjenost in zrelost, ki jo velike oblike za svoj trajni obstoj nujno potrebujejo.

Poleg Osterčeve osebnosti stoji v boju za svoj individualni izraz njen protipol, L. M. Škerjanc. Primerjava ustvarjenih del med njima ni mogoča. Nasprotna sta si do zadnjega kotička svoje duševnosti. Škerjanc je umerjen, preiščljivi in do skrajnosti doživet, pri tem pa neskončno lirski. Zdi se, da se predstavlja pozitivni in negativni pol ustvarjanja: moški, osvojevalni „Draufgänger“ Osterc in nekoliko pasivni, čustveno pa mnogo mehkejši in ognjevitější Škerjanc. Ta razlika se izraža v človeku in stvaritelju. Osterc ustvarja naglo, Škerjanc jako počasi. Zelo točno opazujemo lahko to razliko na tehtnosti in na zaletu njunih skladb. Enako različna so sredstva: Škerjanc uporablja na videz epigonsko, toda preiščljeno akordiko, ustvarja pa svojevrstno formo (Sonatina da camera). Glavni problem mu je barvitost izraznih sredstev. Zato komponira v tako težkih oblikah, kakor je godalni kvartet, čigar subtilni zvok mora biti dinamično odtehtan od spremljajočega korpusa. Tak zvok primerno regulirati je problem dolgotrajnega študija. Škerjanc instrumentira ravelovsko, zelo sočno, s poznavanjem najboljše lege instrumentov in njihovih medsebojnih zvočnih odnosov, kakor so preizkušeni v velikih mojstrovinah. Toda končno sodbo o njegovem delu bomo smeli izreči šele tedaj, kadar bomo ta dela res slišali izvajana. Naše reproduktivne prilike so jako slabe. Škerjanca mnogo premalo poznamo, zato tudi o njem tako malo besed na tem mestu.

Muzikalne osebnosti ostalih mladih slovenskih skladateljev so še premalo izrazite, da bi jih mogli analizirati s stališča ustvarjanja (ne s stališča oblikovne analize) in bi utegnili biti sodba prenačljena na dobro ali slabo stran. Posebno mesto med slovenskimi skladatelji zavzemata Primorca Kogoj in Bravničar, katerima bomo posvetili pozornost v posebni študiji, prav tako pa je treba daljšega razmotrivanja o slovenski cerkveni glasbi najnovejše dobe in naposled karakterizirati na eni strani Koporčeve in Logarjeve poskuse, na drugi strani pa analizirati Adamičevo delovanje v smislu njegovega razvoja, ki se po svoji obliki močno loči od novejših smeri.

*Marijan Lipovšek.*

## SLOVENSKA DRAMA

JOŽE KRANJC: DIREKTOR ČAMPA

Nekaj let po vojni smo potrebovali, da smo se otresli vojnih razmer, nekaj desetletij nam bo morda premalo, da se zavemo sami sebe kot narod, ki so ga močne zunanje in notranje izpremembe pretresle in preoblikovale v napol kulturen, napol svoboden narodič. Notranji elementi, njihovo bistvo in iz lastnosti in razvoja le-teh izvirajoči problemi zanimajo ustvarjajočega pripovednega umetnika in dramatika. Za umetnost in umetnika je bistveno, da soustvarjata družbo, podobno kakor na svojem področju gospodarstvo, pravo in

Miran Jarc je bil v svoji pesniški preteklosti romantičen iskalec in vizionar, bil je „kraljevič na samotnem gradu“, nagibal se je k religiozni mistiki našega katoliškega ekspresionizma. Osnovna vrednota njegovega umetniškega prizadevanja pa je bila vselej nenavadna iskrenost vseh njegovih iskanj in naporov. Jarc je imel pogum, biti to in ono, prehajati z izredno prilagodljivostjo iz ene skrajnosti v drugo, odražati vse idejne tokove, biti dovzeten za vse vplive in vse sugestije; a iz njegovega tavanja za resnicami in lepotami govori vendar odkrita, sveža volja do doživljanja in odsotnost vsake bojzani pred priznanjem nedvornih dejstev. Njegova umetniška dejanja so bila marsikaterikrat dvomljiva, toda Jarc je dosihmal edini slovenski ekspresionist, ki se je dotipal do izhoda iz te jalove tradicije naše lirike in je zaslutil pot iz ekspresionističnih pesniških zagat.

Jarčeve „Novembrske pesmi“ niso definitivni umetniški rezultat, ampak izraz prehodnjega razvojnega stanja. Stojimo sredi vrenja in krvavega ustvarjanja novih življenjskih oblik in še ne vemo zatrdno, kakšna bo lirika bodočega človeka. Zaslužnjeni v črni sodobni stvarnosti moremo oblikovati umetniška doživetja, ki težijo v prihodnost, šele po sklepanjih, slutnjah in željah, manj po nedvornih izkušnjah o novih umetniških utelešenjih novih življenjskih dejstev. Jarčeva knjiga kaže močne sledove te nestalnosti v času in prostoru. Dobra polovica stvaritev je minljive vrednosti. Nova miselnost se še včasih izraža nepesniško (na pr. „Pokrajina“, kitica: „Nekje so mesta . . .“), ponekod se bije z novo stvarnostjo nekakšna mistika („Novi ljudje“). Ali ob vsej nenotnosti, ob vseh šibkostih je ta zbirka po nekaterih pesmih vendarle prikupen obet. To je tipična izpoved slovenskega književnika, ki stoji zaskrbljen sredi viharnega dogajanja dobe in se v brezupni utesnjenosti slovenskih razmer v pošteni borbi s samim seboj polagoma prebija do novih vidikov. Drobna, skromna knjižica lirike, ki je vzlic vsej neizčiščenosti v odnosih naše sredine vendar dejanje.

*Ivo Brnčić.*

## SLOVENSKA GLASBENA PRODUKCIJA PO IMPRESIONIZMU

(Nadaljevanje.\*)

Mrtva povojna doba za naše glasbeno ustvarjanje vendar ni bila čisto brez haska. Poleg razvijajočega se Škerjanca je stopal na plan Marij Kogoj. Njegova pot je pač grenka pot slovenskega ustvarjajočega umetnika in redko kdaj prej je bil slovenski ustvarjalec tako slabo sprejet od našega občinstva kakor Kogoj. Godilo se mu je kakor tedanjim modernim slikarjem, do katerih umetnin se Slovenci nikakor nismo mogli dokopati v svojem malo-meščanskem umevanju. Če si ogledamo Kogojeve skladbe, kmalu opazimo, da ni bila temu kriva toliko težava in kompliciranost izraznih sredstev, temveč zapletena miselnost Kogoja samega, ki je na eni strani povzročala popolno neumevanje njegove glasbe, ki je bilo na drugi strani tudi posledica čitalniške omejenosti slovenske publike. Te omejenosti ni kriv samo nemški pritisk in nikakor si ne smemo nad njo umivati rok, zakrivili smo jo tudi sami z dekadencijskimi lastnostmi eklektične meščanske družbe.

\* I. del članka je izšel v lanskem letniku, str. 573. sl. (Op. uredn.)

V Kogojevih skladbah naletimo malone na sama resna, otožna in celo melanholična razpoloženja. Kogoj je mračna, razglablajoča narava, čigar življenje je na zunaj potekalo v večni borbi za obstoj in za kruh, v njegovi duševnosti pa v iskanju za pozitivnim svetovnim nazorom. Težak mislec se kaže tudi v glasbi. V njegovih skladbah zasledimo močno poetično glasbeno naravo, tak močan smisel za pevno linijo melodike, tako nežno, nepokvarjeno občutje za zvočnost, kakor doslej pri malokaterih slovenskih glasbenikih. Kogoja prištevamo med najmočnejše slovenske glasbene tvorce. Že v svojih manjših skladbah sestavlja zapleteno akordično mnogoglasje, ki pa mu je končni namen vendarle nov, nekoliko trpek zvok, ki naj izraža skladateljev notranji nemir, mračno, neutešeno iskanje po neki objektivni lepoti, kakor je iskal v svoji filozofiji objektivno uteho, ki je v svoji težki življenjski borbi ni našel. Kogojevo največje delo, za katerega je žrtvoval ogromno truda in v katerega ni samo položil svojega znanja, ampak ki je imelo zanj življenjski smisel sploh, je njegova opera „Črne maske“. Iz analitičnega in vsebinskega razmotrivanja se odkrivajo v njej v najvišji meri našete lastnosti skladateljeve osebnosti: k filozofskemu, težko umljivemu dejanju, ki mu je sujet fantastično prikazana borba za spoznanje svetovja in človeškega življenja, je skladatelj napisal temno barvano, vsebinsko naravnost tragično glasbo. Vse, kar je v njej živahnega, je groteskno in grozno, vsa igrivost je ples pošastne maske in ne živahnost realnega bitja. Ta opera je edinstvena v našem in tudi v evropskem dramatičnem glasbenem ustvarjanju. Kogoj je bil prepričan o njeni aktualni vsebini in ustvarjanje je izviralo iz vse njegove duševnosti, iz srca in uma. Treba pa je poudariti, da je v teh časih, ko se malone ves svet obrača k zunanjim dražejim učinkom, pravo junaštvo, če se komponist loti tako težke in v učinku nehvaležne opere, ki je skoraj v naprej obsojena na neuspeh. Za tako stvaritev je treba ogromnega in trdnega notranjega prepričanja in velikega idealizma. Zato se je v tem delu strnilo vse Kogojevo umetniško in miselno hotenje. „Črne maske“ so višek in bojimo se, da zaradi skladateljeve bolezni tudi konec njegovega ustvarjanja. Temu mračnemu delu nasproti učinkujejo njegove manjše skladbe kakor svetli utrinki, zlasti tiste, ki slikajo mirnejša, čustvenejša in manj zapletena miselna razpoloženja.

Slogovno prištevamo Kogoja med ekspresioniste. V glasbeni umetnosti se glasi razlaga te struje, pri čemer se moramo ozreti na nekatere osnovne pojme, nekako takole: tri prvotne sestavine glasbenih umetnin so melodija, harmonija in ritem. Harmonija je istočasnost tonov, melodija zaporednost tonov, ritem pa časovno kvaliteta zaporednosti tonov. Melodija in ritem sta torej nerazdružljivo vezana, melodijo in harmonijo lahko ločimo, medtem ko nimata harmonija in ritem notranje povezanosti; veže ju le posredno melodija. Na videz je torej harmonija najmanj elementarni del glasbe, kajti lahko si mislimo muziko brez harmonije, medtem ko brez melodije z opredeljenim ritmom muzike ni. Če istovetimo elementarnost s primitivnostjo, potem je ta videz pravilen. Vendar ni kultivirana umetnost nikdar primitivna, zato ker je pač kultivirana. Zato rabi v isti meri akorde kakor rabi melodiko in ritem. Ni dvoma, da se je v vseh velikih glasbenih tvorcih, katerim se moramo zahvaliti za glasbeno kulturo, rodila muzikalna ideja melodično, ritmično in harmonično opredeljena; še več: določena tudi za gotov instrument, oziroma za celo vrsto gotovih instrumentov. Veliki skladatelji skladbe torej niso har-

monizirali in instrumentirali potem, ko so si izmislili melodijo in ritem, temveč so jo v svoji intuiciji že slišali instrumentirano in harmonizirano, kakor je jasno, da so jo kasneje v podrobnostih še izdelovali. Med melodijo in harmonijo mora biti tedaj neko ustaljeno razmerje, t. j. ista vrsta tonov, ki služi za podlago melodiji, naj služi tudi za sestavo harmonije. Če tega sorazmerja v skladbi ni, poslušalec ne doživlja duševnega ugodja. Vse resnične velike umetnine kažejo idealno ravnovesje med elementi glasbenega izraza.

Omenjene tri sestavine torej tvorijo skladbe, prav te tri pa so tudi odločilne, ko govorimo o glasbenem slogu. Tekom časa sta se v raznih strujah najbolj spreminjali melodija in harmonija. Današnja doba in njeno umetnostno ustvarjanje imata svoje korenine globoko v prejšnjem stoletju. Sodobni slog je naravna posledica stoletnega glasbenega razvoja, ki se nam kaže nekako takole: čim bolj se bliža nastanek skladb sedanjosti, tem bolj sta zapleteni ritem in harmonija. Toda vstaja nova želja: proč od kaotične kompliciranosti v koncentrirano enostavnost. Klasiki so skladali svoja dela v določenih tonalitetah, t. j. uporabljali so za melodijo tone dotične tonalitete, v kateri je skladba napisana, isti toni so pa služili tudi za sestavo akordov. V okviru osnovne tonalitete je skladatelj sicer vodil glasbo potom raznih modulacij v druge tonalitete, a ta postopek se je zopet izvrševal le s pomočjo tonalne melodike in enostavne akordike. Izmed alteriranih (kromatičnih) sredstev so uporabljali največ zmanjšani septakord. Staroklasični, linearni, pretežno melodični slog, je bil v tem oziru naprednejši (Prim. Bach: Kromatična fantazija in fuga). Visoka klasika je očiten prehod med linearnim, melodičnim slogom v akordičen slog, ki ga je pograbila romantika in ki je morala v 19. stol. akordično-kromatični slog še izdelati.

Čim preprostejša je skladba v svojih sredstvih, tem manj se njena harmonija in melodika oddaljujeta od prvotne tonalitete. Skladatelju pa sta bila barva in izraz, ki ju je dobil z uporabo enostavne akordike, kmalu preveč enostavna. Že po klasični dobi so bile tonalne izrazne možnosti pravzaprav izčrpane, saj kažejo že zadnje Beethovnovske skladbe močan naklon k pestrejši akordiki. Čim novejša so skladbe, tem bolj so komponisti želeli osvežiti in prenoviti barvo in izraz, tem svobodnejše so uporabljali najrazličnejše akorde, pri čemer dokaj jasno ločimo posamezne sloge po specialni uporabi teh ali onih akordov. Tako so n. pr. impresionisti radi uporabljali celotonske akorde, medtem ko so se ekspresionisti obračali k vedno izrazitejši kromatiki. (Menda ni treba posebej poudarjati, da so te struje uporabljale svojevrstna sredstva seveda samo radi izraza, s katerim so zadeli svoje čuvstvovanje, ne pa radi kurioznosti sredstev samih. Pričujoče razmotrivanje je samo kratka oblikovna analiza, da spoznamo zunanje znake ekspresionizma.)

Vzporedno z razvojem harmonije je tekel razvoj melodije. Od enostavne, ki se je gibala v mejah tonalitete, preko kompliciranejša, ki je uporabljala razne tone tujih tonovskih načinov, do tako zvane 12tonske melodike, ki uporablja svobodne postope v območju kromatične skale. Zunanjo obliko ekspresionizma torej lahko označimo z besedami: harmonija in melodija sta oddaljeni od osnovnih tonovskih načinov v smeri kromatike. Ritem, tretja sestavina, je v različnih dobah glasbenega ustvarjanja utrpel še najmanj sprememb kot sestavina sloga, a največ kot osebni izraz posameznih skladateljev. Harmonija in melodija sta namreč v glavnih potezah slogu skupni. Ritem pa je najneposrednejši izraz skladateljeve duševnosti in njegovih spre-



memb ne moremo označiti od sloga do sloga, temveč od skladatelja do skladatelja in celo od skladbe do skladbe enega samega ustvarjalca.

Omenjene sestavine so pri ekspresionizmu najznačilnejše. Te tri komponente so pa v skladbah podrejene četrti, ki je arhitektonika. Skladatelj si ne domisli samo napeva, ga ne opredeli samo ritmično, ne spremlja ga samo z akordiko, temveč domisleke ponavlja, stopnjuje, prireja, podreja in tako ustvarja zunanjo obliko skladbe. Ekspresionizem je hodil svoja pota v tem pogledu. Ker je bila njegova filozofija iskanje, ni uporabljal določenih oblik, ki so izraz ustaljenega svetovnega nazora, temveč povsem proste oblike, krajše v obliki fragmentov, daljše v obliki improvizacij.

Veliki ekspresionist Schönberg, genijalni teoretik, skuša postaviti temelje povsem novemu, skrajno kromatičnemu slogu, ki mu je za osnove kromatična tonaliteta, ali kakor pravimo atonalnost, ker se skladatelj ne ozira na nobeno durovo in molovo tonaliteto. Veliki muzik, čigar globoke umetnine so bile sprejete z najhujšim nerazumevanjem in so šele danes spoznane za kvaliteto (prim. Verklärte Nacht, Gurre-Lieder), prav tako ne najde odziva na svoje prizadevanje za nov zvok. Ti poskusi so žal res le teoretični, znanstveni, v katerih je Schönberg žrtev svojega lastnega raziskovanja. Pri zaverovanosti v nov zvok pozablja na intenzivnejše notranje doživljanje in se izgublja v akustičnih akordičnih kombinacijah. A ustvaril je s tem delom harmonsko podlago za bodoče delo. Zdi se, kakor da bi njegova osebna nota izginila, ko je prestopil iz muziciranja na polje teoretiziranja. Zato pa se rodi iz njegove mrtve osebnosti, ki jo žrtvuje za akustična raziskovanja, neizčrpna podlaga za one, ki pridejo za njim in bodo ustvarjali iz njegovih harmonskih dognanj pravo muziko, ko si bodo iz njegovih izsledkov izoblikovali še primerno melodiko in jo opredelili z osebno močjo ritma in arhitektonske gradnje.

Menda je usoda vseh zastopnikov ekspresionizma, da so pri sodobnikih tako slabo sprejeti. Kogojeva dela je izdala Glasbena Matica. Takrat so bila za neorientirano slovensko občinstvo pravcati nestvori. Vsled tega neumevanja je propadla tudi Nova Muzika, ki je trudoma doživela dva letnika. Lahko trdim, da je bilo to dejanje kulturnega zavoda v pravem pomenu besede idealno, ker je bilo neizbežno obsojeno na denarni neuspeh. A vendar vlada na svetu še nekakšna pravičnost, navidez brezplodno dejanje je rodilo sad in danes so Kogojeve skladbe na koncertih najboljše točke! Predvsem čutijo mladi ljudje v njegovih skladbah nepokvarjeno, nepotvorjeno in nepodkupljivo muziciranje. Mladina, ki le malo ve o borbah med strujami, ki ne pozna življenjskih prilik komponista, ki ni preparirana s predsodki, sodi ugodno o muziki tega prej zaničevanega skladatelja. Kajti glasba iz srca čistega človeka najde odmev in zadene ob sorodne strune v srcih nepokvarjenih mladih poslušalcev.

Veliko nasprotje Kogoju je Matija Bravničar. Slogovno je ubral druga pota. Izogiba se predvsem ritmične zamotanosti. Njegov glasbeni stavek je jasnejši, prodornejši in preciznejši, čeprav je harmonsko včasih natrpan. Glasbena občutja niso zabrisana, ne prelivajo se eno v drugo, temveč so določno in pregledno podana. Bravničar ni težak mislec. Njegova glasba je preprosta, lahko umljiva, le harmonsko drzna. Kakor Kogoj, je tudi Bravničar kronal svoje glasbeno delo z opero „Pohujšanje v dolini Šentflorjanski“. Vendar, kakšna razlika je v vsebini in glasbi! Tam mračna filozofija, tu jedka Cankarjeva satira, tam sočustvujoča glasba, tu lahkotna občutja. Kakor vse-

bina tako tudi oblika: preprosti, a jasni domisleki, duhovita koračnica, parodija na narodno pesem, hitri glasbeni stavki, kjer se naglo vrste razburjene besede naših šentflorijancev in podobno. Vse Bravničarjevo delo preveva vedrost in v gotovem smislu tudi krepkost. V svoji veliki simfonični uverturi je uporabil star slovenski koralni motiv, ki že sam po sebi zahteva močnega in določenega glasbenega razvoja. Prav tako je Bravničar uporabil naše hitre in živahne narodne pesmi za svojo znano slovensko plesno burlesko, katere instrumentacija je prav izredno pestra ter sliči po barvah in instrumentalnih efektih precej instrumentaciji Stravinskega.

V Bravničarjevi muziki zasledimo prav redko strnjeno široko melodiko, kakor so jo ustvarili klasiki in za njimi vsa romantika in tudi mnoge moderne struje. Imenovali bi ga lahko slovenski Musorgski. Kakor slavni ruski komponist, kaže tudi Bravničar nagib h kratkim motivom, ki jih nikakor ne poveže s tematičnim delom, bodisi, da je invencija prenemirna, ali pa tehnika preslabotna. Zato pa zasledimo v njegovih delih tudi mrtva mesta, preko katerih si ne more pomagati s tehniko, če invencija ravno odpove. Taka mesta najdemo v omenjeni operi in v simfonični uverturi v resnih momentih, ki jih je mnogo težje strnjeno doživeti in podajati kakor katerakoli slavnostna, vesela ali igriva razpoloženja, v katerih je invencija sama od sebe bolj tekoča.

S tem razmotrivanjem smo pregledali drugo plat našega modernega glasbenega ustvarjanja. Ostane nam še nekaj pomembnih mlajših komponistov in pa problem cerkvene produkcije in reprodukcije. *Marijan Lipovšek.*

## OTROŠKI KINO

V zvezi z ustanavljanjem otroških kinov je postalo vprašanje števila in kakovosti otroških filmov posebno pereče. Junija 1935. je Glavna uprava industrije za filme sklenila, da morajo leta 1936. otroški filmi zavzeti 25 % proizvodnje. Zato so sklenili v Moskvi in Leningradu organizirati specialne „studie“ za otroške filme, drugod pa posebne delavnice v tovarnah za filme. (Zadnji čas so tovarne za filme preoblikovane v kinostudio.) V Moskvi in Leningradu so se že lotili dela. V Moskvi so ustanovili poleg tega še poseben, eksperimentalen otroški studio; med drugimi deluje v njem M. Barskaja, ki je znana kot avtorica filma „Strgani čevlji“.

Zanimiv je način nabiranja mladih filmskih igralcev za to šolo. Otroke nabirajo v šolah, po časopisnih oglasih ali pa neposredno na cesti. Režiser se seznani z otroki in se jim približa; otroke, ki pridejo v šolo k preizkušnji, zaposlijo z različnimi opravili, igrami, branjem itd. Z njimi se vsi neprišiljeno pogovarjajo, medtem pa učitelj neopazno zapisuje svoje vtise. Vsakega otroka, ki se jim zdi sposoben, takoj fotografirajo. Preizkušnja se vrši na približno podoben način. Otroku pravijo: „Misli si, da se sprehajaš po postaji in čakaš na vlak. Zelo je vroče. Kupil si sladoled, pa si v njem našel muho. Zdaj zahtevaš od trgovca denar nazaj.“

Deček se navduši nad témo in prične se divje prerekanje med njim in pomožnim režiserjem, ki predstavlja trgovca. Tedaj nastopi glavni režiser, ki