

## GLASBA

### NAŠI NAJMLAJŠI

Ob petletnici svojega obstoja je Klub komponistov na Akademiji za glasbo (KK), izdal to jesen obsežno zbirko del svojih članov. S svojo prijetno zunanostjo nam ta zbirka razodeva, kako lahko se tudi slovenske glasbene izdaje približujejo po svojem okusu in moderni občutljivosti krasnim slovenskim knjižnim izdajam: saj je to naša večdesetletna tradicija, ki smo nanjo lahko ponosni. Čudno je le, da pokažejo dobro voljo samo posamezniki s svojimi samozaložbami (Jakob Jež, Klub komponistov), medtem ko so glasbene izdaje naših močnejših in reprezentativnih ustanov v tem pogledu kaj borne in sive.

Prijeten pogled na platnice mi je takoj skazil neprijeten občutek ob pogledu na edini dve besedi, ki izstopata iznad vrste slovenskih priimkov: klub komponistov. Če sodim po slovenskem oziroma po neslovenskem besedišču, ki tako pogosto po nepotrebnem polni naše današnje časopise in revije, je lepa slovenščina res že postala redkost pri starinarju: ali mora iesti človek grenki kruh zamejskega Slovenca, da ljubi in spoštuje svoj jezik?

D(arijan) Božič, M (?) Fajdiga, L (?) Lebič, Ivo Petrič, M (?) Stibilj, S (?) Vremšak, M (?) Žigon, A(lojz) Srebotnjak: osem imen, osem »komponistov«, ki se predstavljajo prvič pred našo javnostjo. Kolikor vem, sta edini izjemi Srebotnjak, ki se je že uveljavil tudi v tujini, in Petrič. Poslednjemu je društvo slovenskih skladateljev lani priobčilo Sonato za fagot in klavir, ki jo bom tukaj ocenil obenem s skladbami iz zbirke.

V vseh skladbah članov KK sem iskal skupnih potez, ki bi ustvarile vsej skupini določeno fiziognomijo. Mogoče je bilo to odveč, saj nas nič ne upravičuje misliti, da so člani KK hoteli vtisniti svoji zbirki pečat enotnosti: v resnici je njihova govorica od primera do primera različna, različni so vplivi zunanjih šol in sodobnih mojstrov nanje, različni tehnični, zvočni in izrazni problemi, ki si jih postavljajo. Vendar je najti nekaj skupnega v večini teh skladb: in to je skrb, ustvariti samostojen, oseben, brezobziren jezik; vsi seveda niso še dosegli neodvisnosti od šole in vzornikov ter prepričljivega osebnega izraza, vendar je iskanje v to smer očitno pri vseh. Iskanje novih tehničnih sredstev, ki naj ustrezajo temu, kar nam imajo ti mladi skladatelji povedati; iskanje učinkov, ki včasih preraste obseg in značaj skladbe in razbije njeno skladnost; iskanje lastne poti za vsako ceno, včasih tudi za ceno ravnovesja in povednosti. Toda, čeprav je njihovo iskanje usmerjeno skoraj izključno v harmonijo in barvo, manj v kontrapunktično razgibanost, tako da pušča ob strani oblikoslovne probleme, je vendar zdrav pojav. Vsakdo mora skozi svoja revolucionarna — ali celo anarhična — izkustva, vsakdo se mora spoprijemati s surovo stvarino, da se jo uči organizirati, vskladiti, oblikovati, obvladati, transfigurirati. Nič ne de, če se bo kdo izmed njih čez nekaj let kesal zavoljo skladb, ki jih je zdaj priobčil, kakor se je kesal pisec teh vrstic zaradi marsikaterega ponesrečenega dela, ki ga je priobčil pred leti: koristnost izkustva je vredna te cene!

Edini v tej skupini, ki je docela prebolel začetniško omahovanje, je *Srebotnjak*: ta je že zdavnaj stopil na zanesljivo pot, si ustvaril osebno go-

vorico in dosegel osebni izraz. Njegova *Fantasia notturna* za trojne viole, klarinet in harfo nam je ponovna priča njegove zrelosti in osebnosti. Že sam naslov nam vsiljuje primerjavo z Ghedinijevo Nočno glasbo in s Turhijevega Malim nočnim koncertom: primerjava bo izpričala Srebotnjakovo neodvisnost. V takih skladbah, ki so idejne naslednice romantičnega nokturna, sta osnovnega pomena razpoloženje in barvitost. Oboje je naš Postojnčan dosegel brez najmanjšega obotavljanja. Lirski značaj skladbe je pristen in enoten, razpoloženje se spreminja, doživljanje nočne atmosfere raste skozi vrsto mračnih, a vedno nežnih epizod, iznad rahle in sočne orkestracije se vzdiguje zdaj v violinah, zdaj v klarinetu, zdaj celo v flažeoletih harfe preprosta, a široka in doživeta melodija; sredi skladbe se iz osnovnega razpoloženja utrne vedrejša melodija plesnega značaja (tako nekako kot v Nokturnu Casellove orkestrske Serenade: toda spet s popolno tehnično in izrazno neodvisnostjo od njega). Obvladanje orkestra se nam pokaže tudi v ti skromni komorni zasedbi: Srebotnjak izrablja vse izrazne možnosti glasbil kot dober poznavalec, ki zanesljivo računa na učinke in te izbere v popolni ekladnosti z značajem skladbe. Oblika njegove *Fantazije* je dognana do potankosti in izpričuje zrelost, vredno velikega skladatelja.

Tudi *Petrič* je že pustil za sabo prva, manj gotova in manj urejena iskanja. Njegov slog je zavesten in pogumen, oblika njegovih del jasna. Njegova govorica se izogiba »prijetnih«  
sozvočij — ne samo tradicionalnih, temveč tudi vseh sodobnih akordov, ki zvenijo našemu razvajenemu ušesu prijetno — in se poslužuje zelo rada sekundnih in kvartnih intervalov in popolne neodvisnosti posameznih vodoravnih glasov od kakršnega koli tonalnega tolmačenja glasbenega stavka: od tod ostre zvočne kolizije, od tod prosto kombiniranje zvokov v navpične sklope, ki ne upoštevajo nujnosti organizirane glasbene slovnice.

To je osnovna oznaka govorice dveh skladb za harfo — *Preludij* in *Scherzino* — objavljenih v zbirki KK, in pa *Sonate* za fagot in klavir, ki jo je izdalo DSS. Preludij izrablja predvsem akordično slovesnost harfe, ki jo komaj razgibajo odločne, toda pretežno suhoparne — rekli bi skoraj jezne — melodične prvine; v osrednjem delu, takoj po učinkovitem prehodu s hitrimi *arpeggi* in z ritmično zanimivo artikulirano akordiko, prinese preprost recitativ novo, izrazitejšo melodično celico, ki nam priključ v spomin témo zaključne fuge iz tretje Hindemithove klavirske Sonate. Na isto sonato nas večkrat spominjajo tudi duhoviti drobci v Scherzinu in njegovi zanimivi kontrapunkti. Čeprav ne more biti tu govora o nikakem epigonstvu, zakaj Petrič je dovolj samostojen, da se obvaruje vsakega posnemanja, vendar spoznamo v njegovih delih vpliv Hindemitha iz tridesetih let (omenjena sonata je iz leta 1936); in to je najbolj cerebralni Hindemith: zanimiv, duhovit, domiseln, natančen in strog, lep in celo zelo lep, toda le preveč abstrakten, preveč racionalen, da bi nas popolnoma osvojil. Hindemith je skozi ta dragocena izkustva iz tridesetih let rastel v človeško obsežnejše in estetsko pomembnejše mojstrovine iz poznejših let: Sinfonische Metamorphosen, Sinfonia serena, Die Harmonie der Welt. Tako želimo, da bi tudi Petrič rastel iz današnjih izkustev, iz današnjega iskanja osebne govorice, iz današnjega spoprijema s tehniko glasbene umetnosti v vse širše in globlje razsežnosti.

*Sonata* za fagot in klavir predstavlja že korak naprej na tej poti kljub temu, da se njena govorica bistveno ne razlikuje od govorice obeh skladb za

harfo. Od njih se Sonata razlikuje predvsem po zahtevnejši zasnovi, po srečni rešitvi oblikoslovnih vprašanj, po posrečeni izbiri tematičnega gradiva in po lepem petju fagota, ki sili v osrednjem stavku k plemenitim viškam in doseže v zaključnem stavku lahkotno eleganco, ki se prav prileže njegovemu sarkastičnemu značaju.

*Vremšak* si s klavirsko *Sonatinom* zasluži prav obratno spodbudo, zakaj to prijetno delo je preakademsko, prešolsko v obliki in tudi v izrazu. Čista tonalna zasnova, kromatična nasičenost poznoromantičnega kova, številni profkofjevski postopki (prehodne nenadne modulacije, ki se prijetno iztečejo v osnovne harmonije tonalnega sistema), strogo spoštovanje oblikovnih obrazcev — to bi bilo aktualno kvečjemu v dvajsetih letih tega našega dinamičnega stoletja ali še mnogo prej. Vendar ima *Vremšak* nekaj skupnega s Petričem: in to je živi smisel za glasbo. Kljub akademizmu je v njegovem delu mnogo posrečenih, enkratnih domislic, ki nam zgovorno dokazujejo, da je zelo nadarjen in sposoben, da živo občuti glasbene probleme. Komaj tedaj, ko bomo poznali še druga njegova dela, bomo lahko potrdili, kar danes ugibamo: da si je namreč *Vremšak* izbral drugo, toda nič lažjo pot do osebnega izraza, pot, ki se začenja pri zavestni asimilaciji šolskega znanja in ki si polagoma prisvaja nova, drznejša in bolj samostojna izkustva. Dovolj okusa ima in dovolj je iznajdljiv, da mu bo to uspelo.

Pomanjkljiva samostojnost, eksperimentiranje z zvočnimi sredstvi, stilna neenotnost, neorganičnost v gradnji glasbenega stavka, pomanjkanje prizadevanja po oblikovnih rešitvah so glavne značilnosti del ostalih »komponistov«. Sicer srečujemo v njihovih skladbah tudi zanimive prvine, predvsem seveda v harmonijah in v iskanju razpoloženja, toda ni skladnosti med njimi in celotnim delom.

*Fajdiga* nam predstavlja dve kratki klavirski skladbi: *Interludio* ima dobre zamisli, njegova zasnova je jasna, toda v izpeljavi je mestoma čutiti zadrego, nezanesljivost; tako je skladba nezadostno povezana. Harmonijski stavek je zanimiv in pester; ko pa hoče avtor razgibati skladbo z večglasjem, postane izraz nekoliko okoren. Mnogo bolje teče druga sklaba, »*Prokofjev*«, avtorjevo vezilo vzorniku, kjer se pomanjkljivosti in neskladnosti redkejšje, tudi če ni samostojnost izrazitejša.

Kratek *Stibiljev* samospev *Sivina* na besedilo Srečka Kosovela je med vsemi temi skladbami še najbolj enoten po izrazu. Njegova zasnova je zelo preprosta, izražanje jasno in preprosto, razpoloženje kar zadeto. Glasbeno gradivo bi pa dopuščalo globljo emotivno moč, kakršno Kosovelovo besedilo zahteva. Nekoliko pretirana je spricho preprostosti glasbenega stavka komplicirana poliritmična grafija, ki ni povsod upravičena. Toda tudi to spada med koristne eksperimente.

V *Treh preludijih* za klavir se *Žigon* ukvarja predvsem z iskanjem bogatih zvočnosti, kar se mu mestoma posreči; ni pa kos enotni razvojni črti. Izrazna dinamika je v začetku prvega preludija in še tu pa tam dovolj močna, toda prekmalu popusti, tako da je videti oblika premalo organizirana; celota je zato nujno zdobljena, nezanimiva. V drugem preludiju postanejo tudi harmonije bolj puste, bolj šablonske, v tretjem je skoraj ni zanimive glasbene prvine, ki bi upravičila njegov nastanek.

V *Treh nočnih pesmih* na Kosovelovo besedilo je *Lebičev* slog še manj jasen: po teh njegovih skladbah ima človek vtis, ko da so note padle na papir po golem naključju, po neki igri, ki je ne opravičuje nobena organska estetska zasnova. Celo kaotična in mehanična glasba tretjega izmed teh samospenov (Opolnoči), ki naj bi našla svoje opravičilo v besedilu, nas ne prepričuje: pre malo je avtor vedel, kaj hoče.

Izmed vseh je najskromnejši *Božič*, ki je za zbirko KK prispeval *Poème lyrique* za alt saxofon — pianoforte (sic!) ter *Dve pesmi iz Šikinga* za sopran in klavir. Njegova izrazna sredstva se komaj oddaljujejo od najbolj tradicionalnega in šablonskega šolskega stavka v smer impresionistične akordike: vse je statično, revno, izpeljava je okorna, oblika nesorazmerna, težka, pisava površna.

K prvi njegovi skladbi bi še pripomnili dvoje: izostala je oznaka, za kakšen alt-saksofon je skladba napisana, saj so alt-saksofoni lahko uglašeni v f ali v es; in še naslov. Do klasicizma so bili naslovi pretežno v italijanščini, ki zato velja za nekakšen mednarodni jezik glasbe (pri nekaterih mednarodnih natečajih za kompozicijo zahtevajo vse didaskalije v italijanščini); razumljivo je, da so protestantje in romantiki nadomeščali italijanščino z narodnim jezikom. Nikakor ne morem razumeti, čemu se nekateri slovenski skladatelji poslužujejo pri naslovih svojih skladb drugih jezikov mimo slovenščine in italijanščine. Edina izjema velja tujim ljudskim glasbenim oblikam. Zakaj torej *poème lyrique* namesto lirske pesnitve? Da pokažemo svoje epigonstvo?

In še nekaj: v italijanskih didaskalijah mrgoli pravopisnih napak: *arpeggiatto* (Petrič), *pocchiss.. più meno* (?) (Vremšak), *accel.* (Žigon), *appassionatto, man, agitato, legat* (Lebič), *legatissimo, leggiero* (Božič). Od kulturnega človeka lahko pričakujemo, da pravilno prepisuje najpogostnejše izraze iz strokovnega izrazoslovja.

Pavle Merku

## LIKOVNA UMETNOST

### PO RAZSTAVI »AVTOPORTRET NA SLOVENSKEM«

»Grđ obraz« je dejal v zrcalo. »Si že videl kdaj grši obraz?« —

»Da,« je dejal Arnaldo. »Svoj. Vsako jutro, ko se brijem.« —

»Midva oba bi se morala briti v temi.«

*Hemingway, Preko reke in pod drevje.*

Mi, običajni ljudje, ki se radi gledamo v zrcalo in celo na skupinskih fotografijah najprej poiščemo svoj obraz, na splošno ne mislimo tako kot polkovnik Cantwell in hotelski sluga Arnaldo. Potemtakem sta melanholična junaka iz Hemingwayevega romana v svojem mnenju zelo osamljena. Toliko bolj, če govorimo o likovnih umetnikih.