ZNAMENITI SLOVENCI

ANTON LAJOVIC

dragotin cvetko

partizanska knjiga

Bolj kot pravniški poklic je Antona Lajovca zanimala glasba, ki se ji je intenzivno posvečal. Sprva še pozni romantik se je kmalu usmeril v novi romanizem in postromantiko, deloma je v svoje skladateljsko delo vključil tudi elemente impresionizma. Nanj so zlasti v prvi ustvarjalni dobi vplivali Brahms, Wolf, Mahler, nekaj tudi Wagner in Richard Strauss. Bil pa je močna kreativna osebnost in tako se je tujih vplivov kmalu otresel. Razvil je avtohton, s slovensko čustvenostjo prepojen izraz.

Že na samem začetku je Lajovic razkril svoje ustvarjalne značilnosti, izrazit lirizem, ki se je tu in tam sicer razpel v epske širjave, toda le ostal njegov stalni, najbolj dosledni spremljevalec. Orkestralni glasbi se ni kdove kaj prilegal, kar je skladatelja vodilo v male forme, v samospev in zbor. V teh dveh kompozicijskih oblikah, ki jima je namenil večji del svojega ustvarjanja, je postal velik. V njiju je sproščeno, na široko razvil melodije in oblikoval harmonije, ki so zvočno bogate, modulacijsko razkošne in notranje napete, razmeroma pogosto kromatizirane. Tu in tam v melodičnih linijah in harmonskih strukturah, je uveljavil razsežno dinamično skalo, ki je omogočila nasičeno glasovno prelivanje, polno duhovno domišljenih, mnogokje nenavadnih glasovnih odtenkov.

Lajovic je napisal dolgo vrsto izvrstnih vokalnih skladb. Med njmi so Pesem mlade čarovnice, Pesem Primorke, Bolest kovač, Kroparji, Pastirčki, Ples kralja Matjaža, Mesec v izbi, Bujni vetri v polju, Pesem o tkalcu, Begunka pri zibeli, ki zaradi svojskega oblikovanja pomeni enega vrhov Lajovčeve ustvarjalnosti. Za vse omenjene pa tudi za druge zbore, samospeve, dvospeve in trospeve velja, da so izrazno močni, izpovedno karakteristični in prepričljivi. Tehnično so dognani, neoporečni, z njimi se je Lajovic vzpel na raven, s katero je slovensko vokalno produkcijo vzporedil s

ZNAMENITI SLOVENCI

Katalogizacija v knjigi — CIP
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78(497.12) Lajovic A.

CVETKO, Dragotin
Anton Lajovic / Dragotin Cvetko. — v Ljubljani Partizanska knjiga, 1987. — (Znameniti Slovenci)

DRAGOTIN CVETKO

ANTON LAJOVIC

PARTIZANSKA KNJIGA

Partizanska knjiga

65 I 765025

Narodna in univerzitetna knjižnica
Ljubljana
20190009

Anton Lajovic

SKOZI ŽIVLJENJE

Anton Lajovic se je rodil 19. decembra 1878 na Vačah. V rojstnem in krstnem listu, ki ga je pozneje izstavil župnik Martin Poš, je priimek očeta Franca naveden kot Lajovc, matere Marije dekliški priimek pa kot Griljc. Antonovi starši so se razmeroma pogosto selili. Zato je ljudsko šolo obiskoval na raznih krajih, v rojstni vasi, v Litiji in Ljubljani. Kaže, da je bil dober učenec. Ko je bil na primer v četrtem razredu petrazredne mestne ljudske šole v Ljubljani, ki jo je vodil glasbenik Leopold Belar, je dosegel prav dober uspeh.

Zatem se je v letih 1889/1890—1896/97 šolal na ljubljanski gimnaziji. Tudi tam je bil uspešen dijak, kot potrjujejo spričevala. Obenem pa povedo, da sta mu od vseh predmetov najmanj prijala matematika in prirodoslovje. Glasbi je bil očitno zgodaj naklonjen. Tako je v tretjem in četrtem razredu gimnazije obiskoval tudi petje, ki ga je učil skladatelj Anton Foerster. Ta je njegov uspeh ocenil pohvalno. Pel je tudi v dijaškem pevskem zboru. Maturiral je leta 1897 in si pridobil pravico do študija na univerzi. Njegovo maturitetno spričevalo so podpisali Jos. Šuman, ki je bil deželni šolski inspektor in predsednik maturitetne komisije, in njeni člani ravnatelj gimnazije Senekovič, M. Vodušek, Aug. Wester, Oskar Gratzy, V. Borštner, A. Bartel in Fr. Riedl.

Starši niso imeli dovolj sredstev, da bi sinu Antonu nudili študij na univerzi. Pač pa mu je to omogočila štipendija škofa M. Ravnikarja in pozneje še Vossova štipendija. Vpisal se je na pravno fakulteto dunajske univerze. Izbral in odločil se je torej za pravniški poklic. Najbrž so tako že-

leli starši, da bi si zagotovili življenskoeksistenco. To je gotovo hotel tudi sam. Intenzivno se je posvetil temu študiju in že leta 1899 položil prvi državni izpit. o tem priča listina, ki so jo podpisali L. Pfaff kot predsednik izpraševalne komisije in izpraševalci F. Klein, G. Marschall in Schwind.

Kljub uspešnemu študiju te discipline pa je Lajovca bolj mikala glasba. Zanjo je menda imel dar tudi njegov oče, o katerem pravi vir, da je igral na harmoniko. Tako se zdi, da je sin Anton podedoval talent za glasbo po njem. Ta ga je očitno napotil, da se je v času gimnazijskega študija aktivno udejstvoval v glasbenem delu svoje matične institucije, pa tudi zunaj nje, v Glasbeni matici, kjer je bil član dijaškega pevskega zbora. V šoli Glasbene matice se je začel učiti tudi klavir in harmonijo pri Mateju Hubadu.

Ko je končal gimnazijo, je bil potemtakem v glasbi že nekoliko verziran. Vendar ga je Dunaj, že tedaj bogato in zanimivo središče glasbenega življenja, po tej strani gotovo ne le presenetil, temveč tudi navdušil. To mesto ga je glasbeno veliko bolj spodbujalo kot Ljubljana. Pravniške stroke sicer ni zanemaril, ker je užival omenjeno štipendijo. kar sicer ne bi bilo mogoče, kot je izjavil Izidorju Cankarju (Obiski, Ljubljana 1920, 102). V glasbo pa ga je vleklo v večji meri. Pozorno se ji je posvečal in spremljal vse, kar se je dogajalo v prestolnici tedanje monarhije. Že kar na začetku je imel srečo. Ravno ob njegovem prihodu na Dunaj je prevzel vodstvo Dvorne opere Gustav Mahler, ki je kot prvi noviteti predstavil na opernem odru operi »Dalibor» Bedřicha Smetane in »Jevgenij Onjegin« Petra Iljiča Čajkovskega ter pozneje naštudiral tudi vsega Richarda Wagnerja. Slednji je Lajovca, kot je izjavil Cankarju (istotam, 103), še posebno zanimal, najbolj zavoljo inštrumentacije, kakor jo je uporabljal v svojih delih.

Lajovic pa na Dunaju ni samo obiskoval koncertov in opernih uprizoritev. Želel je več, v glasbi se je hotel temeljito in načrtno izobraziti. Zato se je razen na pravno fakulteto vpisal še na konservatorij za glasbo in predstavljajočo umetnost Društva prijateljev glasbe, ki je kot institu-

cija užival velik sloves. V šolskih letih 1897/1898 in 1898/1899 je obiskoval prvi in drugi letnik kontrapunkta pri skladatelju Robertu Fuchsu. Zanje iz harmonije, ki ga je prinesel iz ljubljanske Hubadove šole, mu je ta očitno priznal. V kontrapunktu je dobro napredoval. Ob koncu prvega letnika je dobil oceno odlično, ob koncu drugega pa pohvalo. Poleg kontrapunkta je moral obiskovati še klavir in zborovsko šolo. Za ta dva predmeta je bil takoj sprejet v drugi letnik, kar dokazuje, da so mu na dunajskem konservatoriju priznali sposobnosti, ki jih je prinesel iz Ljubljane. Iz spričeval izvemo, da je uspeval tudi v navedenih predmetih: učitelj Ludwig mu je za klavir priznal oceno odlično, za zborovsko šolo pa pohvalo, najvišji oceni, ki sta bili dosegljivi. Da bi razen tega v prvih dveh letnikih obiskoval še kak drug stranski predmet, spričevala ne povedo. Kaže pa, da je opravil vse, kar je bilo predpisano.

Prvi dve leti Lajovčevega dunajskega bivanja sta bili po vsem sodeč študijsko zelo uspešni. Tako na pravni fakulteti kot na konservatoriju je opravil vse,kar je bilo potrebno.

Nato se je Lajovic čedalje bplj predajal glasbi.V letih 1899—1902 je na konservatoriju pri Fuchsu študiral kompozicijo, v kateri je za prvo in drugo šolsko leto dosegel pohvalno oceno. Posvetil se ji je intenzivno, stranski predmeti, ki jih na višji študijski stopnji ni več bilo, ga niso bremenili, zato se je še toliko bolj poglabljal v kompozicijo. Vendar tudi pravniškega študija ni zanemaril. Nadaljeval ga je, toda na Dunaju le, dokler se je šolal na konservatoriju,zatem pa v Gradcu, kjer je v letih 1905 in 1906 opravil drugi intretji državni izpit in s tem zaključil svoj pravniški študij.

Po treh letih temeljitega študija kompozicije je Lajovic leta 1902 položil zaključni izpit z odličnim uspehom in priznana mu je bila umetniška zrelost. To je razvidno iz zrelostnega spričevala, ki mu je bilo izdano 15. julija 1902 na Dunaju. Podpisali so ga predsednik Društva prijateljev glasbe Freiherr von Bezecny, direktor konservatorija Richard von Perger in glavni tajnik Ludwig Koch. V njem je bilo poleg že omenjenega rečeno še to, da je opravil vse

predpisane stranske predmete in vaje in se v vsem podvrgel odgovarjajočim šolskim predpisom.

Pravica in sposobnost za umetniško ustvarjanje mu je bila s tem tudi formalno potrjena. Po zrelostnem izpitu na konservatoriju so mu ostale le še obveznosti pravniškega študija. Tudi tem je zadostil v prihodnjih letih, čeravno v daljših časovnih presledkih. Leta 1911 je položil še državni sodniški izpit pri višjem deželnem sodišču v Gradcu.

Iz gradiva je razvidno, da je bil Lajovic v času svojega dvojnega študija večkrat v gmotnih težavah. Bržkone so te bile razlog za njegova krajša in daljša bivanja pri starših in za zadolževanje. O tem priča tudi zadolžnica za 500 kron iz leta 1907, ko sta mu bila poroka Matej Hubad in Vladimir Ravnihar. Te vrste težave so ga spremljale tudi poslej, iz razpoložljive dokumentacije je to razločno razvidno.

Na Dunaju in v Gradcu se je Lajovic družil z mnogimi slovenskimi izobraženci, tudi s tistimi, ki so še študirali. Posebno tesno se je vezal z Otonom Župančičem, ki je bil njegov vrstnik po letih; oba sta bila rojena leta 1878. Z njim se je spoznal verjetno v ljubljanski gimnaziji. Njuno zvezo prepričljivo potrjuje medsebojna korespondenca, ki se nanaša na čas med leti 1902—1909. Za poznejši čas je ni ali mi vsaj ni znana. Razlog je bržkone v tem, da sta se pozneje oba znašla v Ljubljani ali njeni bližini in je dopisovanje postalo odveč. Osebno sta se srečevala in se pogovorila o problemih, ki so jih zanimali. V tej zvezi pa je treba upoštevati še to, da Lajovic ni bil kdove kako navdušen za pisanje pisem in se mu je izogibal, če je le bilo mogoče.

Iz omenjene korespondence razberemo, da so bili kontakti med Lajovcem in Župančičem zelo prijateljski. Tudi zanimivi so, vsebinsko polni problemov, o katerih je bilo vredno razmišljati. Ne dvomim, da so imeli Župančičevi nazori o umetnosti določen vpliv na formiranje Lajovčeve ustvarjalne osebnosti. Zato naj bodo na tem mestu zajeti pasusu iz korespondence med obema umetnikoma, v kolikor so karakteristični za nakazano smer.

Za Župančiča je bil Lajovic »dragi Tone«, »dragi moj«,

»dragi Antone«, tudi »dragi Lajovic« ali samo »dragi«, pesnik pa se je ob koncu vedno podpisal »tvoj Oton« ali podobno. Župančič pa je bil za Lajovca vselej »dragi Otone« ali »dragi«. Svoj priimek je Župančič dolgo časa pisal z »Z«, torej Zupančič, vse do njegovega pisma Cvetku Golarju, ki je bilo poslano iz Bregenza in datirano z dnem 11. marca 1909. V tem pismu je ob koncu pristavil, da se piše odslej Župančič in da naj to sporoči tudi Lajovcu, če hoče.

Iz prej navedenega obdobja se je ohranilo nekaj pisem, ki jih je Župančič vedno, Lajovic pa le izjemoma datiral. Verjetno je bilo obojestransko dopisovanje obsežnejše.

Župančičeva pisma Lajovcu so polna misli, ki se nanašajo na umetnost nasploh, na njeno bistvo in problematiko, na slovensko umetnostno situacijo, zlasti na tisto v Ljubljani. Polna pa so tudi tožba o njegovih materialnih razmerah, ki so ga malone nenehno pestile, in o zapletih v zvezi z natisi njegovih del.

V pismu, ki ga je naslovil Lajovcu na Dunaj dne 18. oktobra 1902, je Župančič poročal o kulturnih razmerah v slovenskem, tedaj še kranjskem glavnem mestu. Zanj niso bile kdove kaj ugodne. Hkrati je omenil težave, ki jih je imel z založnikom Schwentnerjem, ko je pripravljal svojo pesniško zbirko (Čez plan). V tistem pismu je še vprašal Lajovca, kaj dela in ali pripravlja kaj velikega. Tudi ga je zanimalo, ali bo z glasbo kaj zaslužil in kako bo živel kot muzik. Dejal je, da bi ga rad videl s kakim pihalom po ostrem tlaku.

Nato zmanjkajo njuna pisma za več let. Gotovo so se izgubila, saj ni verjetno, da si v dolgem intervalu treh let ne bi dopisovala. Vsaj z Župančičeve strani so bila na splošno pogostejša, to verjetno tudi v času, o katerem govorimo.

Drugo Župančičevo pismo Lajovcu, ki nam je znano, je šele z dne 20. junija 1905. Poslal mu ga je iz Pariza v Litijo, kjer je takrat skladatelj bival pri starših. Opravičil se je, da mu piše redko, vendar je že čas, »da se malo pogovorim s človekom«. Omenil je zadnje Lajovčevo pismo, ki ga

je, kot je zapisal, »jako razveselilo, ker mu je prineslo lep in dober dan«. Izrazil je veselje in zaupanje v bodočnost naše, to je slovenske umetnosti in v vse, kar je z njo v zvezi. Zdi pa se, da o tem le ni bil tako prepričan, kajti v nadaljevanju je pisal: »Ne vem, kako to, a jaz gledam s strahom in bojaznijo v ono stran našega žitja, ki mu pravimo bodočnost.« Očitno je bil v sebi razdvojen, in to celo v Parizu, ki da se ga je nagledal. Najraje bi spet odšel na Dunaj in tam nekaj mesecev študiral za izpit. Toda »kaže«, da bo moral na Kranjsko, »če nočem pasti zopet v bridke čase in težke ure«, za katere je menil, da jih je do grla sit. Čeravno mu je bilo dovolj Pariza, pa ga je to mesto le navdušilo in mislil je, da se bo vanj spet vrnil. Dotaknil se je tudi glasbe, o kateri je sicer le malokrat pisal. Lajovcu je pisal, da ne more soditi, kako bi bil on v Parizu zadovoljen »glede muzike«. Župančič je mislil, da je za »dobro javno godbo« na Dunaju bolj poskrbljeno kot v francoski prestolnici. Glasbenega življenja se po vsem sodeč ni udeleževal dosti ali pa sploh ne in tako o svoji pariški praksi seveda ni mogel nič določnega povedati. Bliže mu je bila likovna umetnost, ki se je je v Parizu obilno naužil. Nanj je naredila globok vtis in ga navdušila. Nakazal je tudi primerjavo s tem, kar se je v tej umetnosti dogajalo v Ljubljani. Bil je namreč v dobrih stikih z ljubljanskimi umetniki, ki jih je cenil tudi v primerjavi s tem, kar je videl v pariških galerijah in muzejih. Tudi v tem pismu se je zanimal za Lajovčevo ustvarjanje. Vprašal ga je, kaj dela, kam misli in sanja, kako si načrtuje prihodnost, kaj je naredil zadnje čase. Ob koncu pisma je še potožil, da je pisal »Furetu«, to je Golarju, in ga prosil za pomoč v najhujših časih, a mu ta »še odgovoril ni«. Iz pisma še nazadnje sledi, da njegov pisec ni vedel, kaj bo z njim samim. Vse da je odvisno od denarja. Domneval je, da bo 3. ali 4. junija (1905) spet v Ljubljani, »raztrgan ves in razcapan, kakor bi me nevihta prinesla«.

Nato spet zmanjka gradiva za dobri dve leti. Pismo, ki ga je Župančič pisal Lajovcu »poleti 1907«, se je v glavnem tikalo njegovih finančnih zadreg. V njem so še omenjeni načrti za izpita iz zgodovine in geografije, ki bi ju moral,

če bi redno študiral, opraviti že davno.

Vsebinsko pa je zanimivejše pismo Lajovcu z dne 30. marca 1908, datirano na Dunaju. V njem se je Župančič na široko razpisal o vprašanju odnosa do likovnih umetnin, kakor ga je občutil sam, in se v tej zvezi dotaknil tudi razmišljanja o tem, kako se je treba uvajati v umevanje starih mojstrov. K temu ga je očitno privedlo razlikovanje med starim in novim, predvsem pa nasprotovanje novemu, ki ga je zagovarjal. Prepričan je bil, da je treba iti prek prvega vtisa, ki ga naredi na gledalca novo v primerjavi s preteklim. »Kdor ga skuša popraviti«, tako je menil, »oziroma popraviti svojega načina gledanja, temu ostane moderno slikarstvo nekaj nenaravnega, nekaj izven zakonov potrebe in lepote. Bo menda isti proces, kakor sploh pri srečavanju novih vtisov in idej«. Ta Župančičeva razlaga je utegnila odmevati tudi v Lajovcu, kolikor o njej že sam in prej ni podobno mislil. Tikala se namreč ni samo slikarstva, temveč umetnosti sploh in torej tudi glasbe. Lajovic se je strinjal z Župančičevo tezo, da je edino sredstvo za dosego omenjenega cilja »vzgajati ljudi v umetniškem smislu in vedno iznova kazati jim dobre umotvore«. Glede na svoj nazor je bil blizu Župančiču, ki je želel, da bi razstavljali »originale naših umetnikov, kar bi omogočilo, da bi prešla njih umetnost v duševno last naših ljudi, kar je navsezadnje glavni pomen, če že ne namen umetnosti.« Seveda je poleg likovnih umetnikov, ki se je zanje navduševal tudi Lajovic, Župančič cenil tudi literate in med njimi posebno Golarja, ki ga je »prava naslada čitati«, kot beremo v omenjenem pismu. Kajpak pa je tudi v tem pismu potožil, da mu Schwentner povzroča težave v zvezi s honorarji. To ga je spodbujalo, da bi presedlal k založniku Bambergu.

V času, ko je pisal to pismo, je stanoval pri Ivanu Prijatelju. Z njim je bil v dobrih stikih vsaj že od leta 1901, verjetno pa še od prej. S Prijateljem se je dobro poznal tudi Lajovic in imel z njim stike. O tem posredno priča dopisnica z dne 5. januarja 1901, s katero je prosil Prijatelja, naj ga na Dunaju pričakuje »jutri ali v nedeljo«.

Lajovic se je za rešitev Župančičeve krizne situacije zelo potrudil. Župančič se je te pomoči zavedal in kot nekako opravičilo zveni tekst pisma, ki ga je poslal Lajovcu ter datiral na Dunaju 3. maja 1908. V njem je rečeno: »Ker poznaš psihologijo človeka, ki živi dalje časa v brezdenarnosti, ali se vsaj lahko zamisliš vanjo, Ti ni treba praviti, da nisem ves čas, ko sem čakal denarja, nič prida delal. »Ob vsem tem tarnanju pa Župančič ni pozabil vprašati po Jakopiču, Golarju in Cankarju. O slednjem je pripomnil, da mu ne piše, »ker sva se razšla čudno«, Lajovca pa prosi, naj mu obilo piše, in pristavlja, da bi ga rad že videl.

Odnosi med Lajovcem in Župančičem so bili pristni, neposredni, iskreni. Tu in tam pa sta si menda le prišla navzkriž. Ni jasno, zakaj, nemara zato, ker Župančič ni takoj odgovarjal na Lajovčeva pisma. Tako bi vsaj utegnili razumeti iz njegovega pisma Lajovcu z Dunaju, datiranega 5. maja 1908, ki ga je sicer, tako je zapisal, prej napisal, ne pa tudi oddal. Lajovic je na to verjetno reagiral, Župančič pa odgovoril: »Če pa misliš vsled tega res mulo držati — meni bi bilo žal, ker mislim, da se to nama ne spodobi.« In še: »Zavezal si mi pa precej jezik, tako da Ti ne morem nič prijaznega pisati za sedaj, ker ne vem, kako bi sprejel.« Župančič je imel vtis, da Lajovic »noče storiti zame nobenega koraka več«. Zahvalil se mu je za trud, ki ga je imel z njim in z ureditvijo njegovih razmer. Kljub temu ga je še naprej prosil za usluge in ostal »Tvoj Oton«.

Težave okrog materialnih sredstev so spremljale Župančiča tako rekoč stalno. O njih je pisal Lajovcu malone v vsakem pismu, tudi 11. maja 1908, ko ga je prosil, naj o njegovih nevšečnostih ne pripoveduje nikomur. Izrazil je željo, da »tudi narodne dame pusti pri miru, sicer se ne morem pokazati v Ljubljani in domovini sploh. Dovolj sem ponižan, več ne prenesem«. Ob tem pa so ga živo zanimale domače stvari, še posebno, kdo bo ravnatelj gledališča. Borštnik? Govekar? »Ali drži tudi Cankar svoje klešče v ognju?« Vse ga je silno zanimalo in rad bi se pogovoril z Lajovcem, »kajti tukaj sem duševno sam. Cankar je postal iz esteta socijalno-demokratski doktrinar in kadar sva bila zadnje čase skupaj, sva se sprla«. Mislil je seveda na Ivana

Cankarja. V nadaljevanju je dajal sodbe o njem, o Golarju, Šorliju, Vladimirju Levstiku, katerega je cenil in menil, da ima »najširšo dušo med mladimi«. Presojal je tudi sebe in svoje delo. Veselila ga je predvsem »Duma«; zdelo se mu je, da bo šel v njenem znamenju naprej.

Lajovcu se je Župančič torej brez zadrege izpovedoval. V njem je videl človeka, ob katerem se lahko sprosti in otrese vseh spon. Pozival ga je, naj mu piše, »kadar se Ti bo zdelo vredno, tudi jaz Ti bom, kadar ne bom mogel drugače. Premalo se vidimo in premalo si pišemo mi, kar nas je še«. Vse kaže, da je v Lajovcu čutil sorodno dušo, ki je ni obteževal samo s svojimi denarnimi problemi, ampak vedno, kadar je bil v duhovni stiski. Če sta se kdaj sprla, je vedno obžaloval. Tudi takrat, ko je Prijatelj dobil pismo od svoje žene, v katerem je, bržkone upravičeno, zaslutil, da se je Lajovic obrnil nanjo zavoljo Župančiča in njegovih gmotnih razmer z namero, da bi mu kdo pomagal. Župančič je to izvedel in se bridko pritožil Lajovcu: »Ali misliš, da sedim na skrivnih zakladih in javkam? Zaupanje sem izgubil na vseh straneh. To mi je sitno in nadležno, da ga nimam niti pri Tebi — tega mi je žal. Ne grem pod nikako kuratelo«.

Župančič je bil ponosen, tudi v težavah ni klonil. A tudi Lajovic je bil takega kova. To je Župančič vedel in se je zato o svojih problemih pogovarjal z njim, če že ne osebno, ustno, pa vsaj pismeno. Ti problemi pa so se v glavnem tikali njegovega intimnega jaza in umetnostnih vprašanj, literarnih in likovnih; glasbena so bila redka v njegovem besednjaku.

V tem načinu je zasnovano tudi pismo, ki ga je 23. novembra 1908 Župančič pisal Lajovcu iz Bregenza. V njem je odgovoril na pismo, ki mu ga je pisal Lajovic in se ga je »tembolj razveselil, ker nisem več upal, da se razgrne še oblak molka, ki si se vanj tako na debelo zavil«. Posebno ga je zanimalo, kako gledajo ljubljanski oziroma slovenski literati na njegovo zbirko »Samogovori«, ki jo je izdal Bamberg. Vprašuje se, ali jo bodo na tihem bojkotirali, »če že ne naglas«. Menil je, da so mu nekatere pesmi te

zbirke ljube, nekaterih pa ga je »odkritosrčno sram«. Vendar se tolaži z »Dumo«, češ, ta odtehta celo knjigo, »njo imam za svoj najboljši dosedanji opus«. Lajovca je prosil, naj mu pošlje ocene, ki so ali bodo izšle v Zvonu, Domu in svetu ter v Času, če tudi ta prinese oceno. Kritike, ki so se ga tako ali drugače tikale, so ga vsekakor na moč zanimale, kajti želel je brati, »kaj poreko kritiki«.

Lajovic in Župančič sta se v pismu lotila najrazličnejših vprašanj, tudi takih, ki so se nanašala na problem nacionalnega. V zvezi z nekim Lajovčevim pismom je komentiral: »Gre, gre! In giblje se. Mene je bilo vedno strah onega groznega mrtvila v narodnih stvareh, ki je bilo zlasti Ljubljančanom lastno«.

Vedno pa Župančič ni bil, kar se tiče slovenskega nacionalnega vprašanja, tako optimističen. Čeravno nima z umetnostjo nobenega opravka, naj v tej zvezi omenim pismo, ki ga je Župančič pisal 31. 5. 1908 in ga namenil Lajovcu. Je karakteristično tako za tedanjega Župančiča kot za Lajovca, za katerega ni znano, kako je nanj reagiral, a se je po tej strani precej pozneje vendar razodel, le precej drugače kot Župančič pred koncem prvega desetletja našega stoletja, in to ne le z nacionalno-političnega, temveč tudi z umetnostnega vidika.

V omenjenem pismu je Župančič razmišljal o prihodnosti slovenskega in jugoslovanskega vprašanja. Zdelo se mu je, da »živimo v velikih časih. Vse pokonci, vse navzkriž, vse bedi, čaka, gleda in si pljuje v roke. Slovenija, Jugoslavija, Balkan!« Vprašal se je, kaj se »izkomota« iz vsega tega, kaj bo z Bosno in Hercegovino in kaj bo z nami, Slovenci. Zanj je bilo »vse že pred durmi«. Imel je vtis, da se je naša politika razlila nekako na široko« in mislil je, da »je treba« vsaj zdaj, če ne drugače, pa teoretsko razpravljati o rešitvi jugoslovanskega vprašanja, kajti »kedaj naj se ti problemi rešijo, ali vsaj rešujejo, če ne sedaj?« Sodil je, da išče jugoslovanska misel svoj cilj iz Beograda in Zagreba in da se Slovenci, če nočemo ostati sami zase, moramo priklopiti sem ali tja. Ni se navduševal za srbsko rešitev, ki da želi priti do svobode po vojaški poti. Za Srbe je menil, da

»še žive v herojski dobi«, za Slovence pa, »da so zapadnjaki, popolni Evropejci že. Je li to za naš obstoj dobro ali ne — tega ne vem«. V tem pismu se je Župančič zavzel za hrvaško, oziroma hrvaško-slovensko stališče, kakor ga je obrazložil Šušteršič, za združitev Bosne-Hercegovine, Dalmacije, Istre in slovenskih dežel s Hrvaško-Slavonijo pod avstrijskim orlom. Po njegovem bi bila ta rešitev edino realna, »v tem smislu lahko delamo, ne da bi nas moglo zasledovati očitanje veleizdajstva«. Domneval je, da je ta cilj tudi dosegljiv in da »bo moral tudi državniški um priti do tega, kaj je v korist državni rezoni«. Oviro za vse to pa je videl v tem, da se Hrvati opirajo na zgodovinsko pravo, Slovenci pa na naravno. Sklepal je, da če bi veljala njihova, »potem se reši jugoslovensko vprašanje brez Slovencev«, ki bi bili s tem izgubljeni, »a tudi Hrvatom potem joj«. Če bi žrtvovali Slovence, bi dobili prej ali slej Nemce za sosede, ki so hujši od Madžarov in Turkov. Vprašal se je, »ali bomo mogli Hrvate prepričati, da je naša ideja jugoslovanstva večja, dalekoglednejša, da je njihova proti njej omejena in tesnosrčna in — nepraktična«. Lajovca vprašuje, kaj, kako misli o tem on in ljudje, s katerimi se srečuje.

Zadnje Župančičevo pismo, ki je za zdaj na voljo, pa je Lajovcu pisal iz Kisslegga, kjer je bil med počitnicami domači učitelj. Datirano je z dnem 15. avgusta 1909. Priložil mu je 30 kron, ki naj bi jih izročil Golarju. Ta naj bi bil namreč boter otroku njegovega, Župančičevega brata, ker sam ni mogel dol, kakor se je izrazil. Ob koncu pisma je še dejal, da ne ve, v kakih smereh se zdaj gibljejo Lajovčeve misli, dodal pa, da bo, ko se bo vrnil, prinesel s seboj nekaj francoske literature, ki da ga je zelo obogatila. Gotovo jo je pozneje dal na razpolago Lajovcu in verjetno je sociološko-estetska literatura, na katero se je ta pozneje skliceval, tudi iz Župančičevega knjižnega vira.

Kot je že bilo rečeno, je korespondenca tekla tudi v obratni smeri, se pravi v Lajovčevih pismih Župančiču. Tudi zanjo velja to, kar za Župančičevo. Ohranila se je samo delno in le redko jo je mogoče povezati z vsebino Župančičevih pisem. Največkrat je tudi ni mogoče datirati. Prvič se

je mogoče sklicevati na to za leto 1904, čeravno je medsebojno dopisovanje trajalo že nekaj časa, vsaj od leta 1902 dalje.

V svojih pismih je Lajovic kajpak reagiral tudi na težave, o katerih mu je pisal Župančič, vendar je več prostora namenil situaciji v slovenski kulturi, zlasti v literaturi in likovni umetnosti, pa seveda tudi v glasbi. To nerazmerje, ki je pravzaprav bilo sorazmerje, je bilo razumljivo. Vsak od njiju je gledal stvari s svojega zornega kota, ki je bil pri Lajovcu širši, saj je češče govoril o literaturi in likovni umetnosti kot Župančič o glasbi. Pri tem ne kaže prezreti, da je, tako bi smeli soditi iz korespondence, Lajovic bil Župančiču bolj potreben kot obratno. Zanj je bil široko razgledan izobraženec in povrh vsega še pravnik, ki mu je večkrat razsodno pomagal.

Zanimivo je pismo, ki ga je Lajovic pisal Župančiču v letu 1905. Podrobno mu je opisal srečanje s skladateljem Benjaminom Ipavcem v Gradcu. »Sem Ti že kedaj pravil o njem?«, je vprašal. »To Ti je starina! 76 let. Pa kaka svežost, telesno in duševno!« Iz pisma sledi, da je Ipavec Lajovca sprejel ljubeznivo in mu najprej razkazal svoj dom. Zatem sta sedla h klavirju. Ipavec je svojemu gostu pokazal vse svoje zadnje skladbe, ta pa se je čudil, »kaj še zmore ta strela«. Skladatelj mu je povedal, da zdaj komponira večidel pesmi, za zbor ali za solo s klavirjem. Lajovcu so se zdele »nektere izmed teh« »kakor on«, avtor, »starinske, milobne in mirne«. Za druge pa je dejal, da je kar gledal. Še zlasti ena mu je bila všeč, nežna, fina, z lepo, široko melodijo, katera je bila, ni povedal. Pač pa je zapisal, da je Ipavcu prigovarjal, naj jih izda, češ, Schwentner jih bo gotovo rad izdal. Skladatelj pa je odvrnil, da bi tako bilo prehitro konec njegovega izdajanja, »tako pa gre vse lepo po redu«. Ko dobi od Novih akordov korekturo, ji vedno doda eno novo skladbo, »tisto, ki je na vrsti«. V nadaljevanju je še Lajovic naglasil, da ima Ipavec te zadnje kompozicije »prečedno spisane« in skrbno s številkami zaznamovane, po vrsti, kakor so nastale. Z Ipavcem se je Lajovic pogovarjal tudi o slovenskih glasbenih razmerah. Ipavca je »čez vse mere« veselilo, da Novi akordi tako do-

bro uspevajo. Ob koncu pogovora je bil Lajovic nadvse zadovoljen. Župančiča je v omenjenem pismu opozoril, da je v zadnji številki četrtega letnika Novih akordov Benjaminov nečak Josip Ipavec objavil »Scherzo«, ki se mu je na splošno zdel prav dober. Menil je, da v mladem skladatelju vstaja »lep, krepek talent«. Žal se njegovo upanje ni uresničilo. Josip Ipavec je nedolgo zatem duševno klonil, s tem pa je prenehalo tudi njegovo komponiranje, ki je bilo napredno usmerjeno in se je približevalo stilni podobi svojega časa. V tem je verjetno treba iskati razlog, da ga Lajovic v Cankarjevih »Obiskih« ni omenil kot skladatelja, ki marsikaj obeta.

Lajovic je bil optimist, v primeri z Župančičem manj vznemirjen in vznemirljiv. To potrjuje tudi ravnokar navedeno pismo, v katerem je omenil, da ima »toliko vere v našo mladino«, da mu nikoli ne pride na misel, da bi dvomil o prihodnjih slovenskih časih. Župančiča je spomnil: »Poglej no zadnja leta, kake korake delamo.« Dodal je, da gotovo ni slep za vse, kar je temnih in senčnih strani v slovenskem življenju, a je navzlic vsemu tak, da ima rad »te sence, ker nam puste toliko določnejše videti kar je res svetlega v našem življenju in kamor naravnavajmo svoj korak. Kaj zato, če gre včasih kaj pošev ali pa narobe?! Človek pade zato, da potem tem trdnejše stoji!« Prav gotovo zanimiva življenjska filozofija z realističnim nadihom, ki ji je Lajovic v marsičem sledil tudi v svojih poznejših razglabljanjih.

Še v istem 1905. letu je »dragemu Otonu« pisal Lajovic izčrpno pismo, v katerem mu je poročal o koncertu ljubljanske Glasbene matice 25. in 26. marca v Narodnem domu v Trstu. Program so sestavljale vse najboljše točke njenega domačega in tujega repertoarja, v prvi vrsti seveda slovenske. Te in one so bile skladbe A. Hajdriha, A. Foersterja, J. Procházke, P. I. Čajkovskega, Lajovca, G. Kreka, St. Mokranjca, A. Nedvěda in harmonižacije slovenskih ljudskih pesmi v priredbi M. Hubada in O. Deva. Po Lajovčevi navedbi je pelo 140 pevcev in pevk, spremljalo pa jih je več kot 500 ljubljanskih izletnikov. Med njimi sta bila tudi Lajovic in Krek, ki ju je še bolj kot druge zanimala koncertna izvedba v celoti in še posebno izvedba njunih

kompozicij. Navdušenja je bilo »čez mero«, kot solista sta nastopila tudi Mira (Costaperaria-Dev) in Julij Betetto.

V istem pismu je Lajovic seznanil Župančiča tudi s komornim koncertom, ki je bil v Ljubljani 17. marca 1905. Na njem je nastopil tudi praški kvartet, katerega primarij je bil violinist Jiři Herold. Njegov ansambel je ob tej priliki izvedel H. Wieniawskega »Fantazijo« na motive iz Gounodove opere »Faust«. Sodelovala pa je še Mira Dev, ki je pela tri najnovejše slovenske samospeve, Devovo »Ptičko«, Krekovo »Tam zunaj je sneg in burja neznanka« in Lajovčevo pesem »Kaj bi le gledal«. Lajovic je bil ponosen. Najbolj ga je veselilo, da so se vsi trije, Dev, Krek in on, »prav moško prezentirali«. Ugajal mu je zlasti Dev, ki da je tako ljubek in naiven, zavidal ga je za lahkotnost, ki je vela iz njegovega samospeva. »Zdaj se spusti v harmonične goščave, potem pa seveda ni mala reč, predno se iz njih spet izkoplje«. Za Kreka je Lajovic dejal, da je njegova pojava bolj poza kot kaj drugega. Devovo je pohvalil, sodil je, da se je z močjo in s temperamentom »postavila na noge«. »Z eno besedo, vsi smo prav s korajžo pogledali okoli sebe, in nemalo po zaslugi Mire, ki je naše domače reči z velikim veseljem, in gotovo najboljše pela. Boljše, kot katerokoli iz njenega siceršnjega programa«, ki je sicer še obsegal samospeve K. Löweja, Čajkovskega, C. Thomasa, K. Goldmarka, E. Griega in Procházke. Pela je tako, »da smo bili takorekoč ginjeni«. Pri tem koncertu se je Lajovic srečal tudi z Emilom Adamičem, za katerega je izrazil misel, da se lepo razvija, »iz njega bo še kaj«. V zadnjih številkah Novih akordov je Adamič objavil nekaj skladb, ki kot celota Lajovcu sicer niso ugajale, vendar se tu in tam »nekaj zabliska«. Priznal mu je talent, z njegovo glasbo je imel veselje in mu je o tem tudi pisal. Adamič mu je odgovoril in izrazil upanje, da mu bo še kdaj napravil veselje. Lajovic je bil s tem odgovorom zadovoljen in enako z njegovimi deli. Bil je prepričan, da je v tem ustvarjalcu nekaj močnega.

To Lajovčevo pismo marsikaj pove o tedanjem slovenskem glasbenem ustvarjanju. Hkrati je iz njega že mogoče čutiti ostro zastavljeno kritično misel, ki je pozneje še bolj

razločno označevala Lajovca, in malone sarkastično pobarvan prizvok nasproti Kreku. Z njim je pri Novih akordih sicer deloval, le-ta mu je sicer bil naklonjen, a je bil njegov zunanji videz, tako vsaj kaže, Lajovcu nekako tuj, nedopadljiv.

Lajovic je skoraj v vsakem pismu, ki ga je namenil Župančiču, omenil kak ljubljanski glasbeni dogodek ali še kaj, kar se je tikalo slovenskega glasbenega dela. Seveda le to, kar mu je bilo znano. Z vsem vsekakor ni bil na tekočem, kajti v prvem desetletju je bil razmeroma malo v Ljubljani. Kljub temu je intenzivno spremljal slovensko glasbeno življenje.

O tem je priča tudi Lajovčevo pismo Župančiču iz leta 1906, v katerem je omenil, da bi mu želel pisati o kaki stvari, ki bi ga zanimala, tako »o onem Matičnem koncertu ‚Visoka pesem', ki je ena tistih redkih stvari, ki Te izpuste od sebe z velikim vprašanjem«. Ta koncert je bil 14., njegova ponovitev pa 17. januarja 1906. Izvedena je bila skladba E. Bossija »Canticum sacrum« ali »Visoka pesem kralja Salomona«. Solista sta bila Henrieta Kury z Dunaja in Jan Ouředník, pevec v slovenskem Deželnem gledališču. Sodelovala sta še pevski zbor Glasbene matice in orkester pešpolka št. 27, pomnožen s člani Glasbene matice. Dirigiral je Hubad. Na Lajovca je izvedba očitno naredila dober vtis in tako tudi sama skladba. Kaže pa, da je bil v nekakšni krizi, ko je pisal to pismo. Dejal je namreč, da je tako slabo z njim, da ne more več povedati. Do kraja se ni mogel izpovedati, čeravno je menda imel tak namen.

Značilno je tudi pismo, ki ga je Lajovic pisal Župančiču nekje v letu 1907. V njem mu je sporočil, da mu o sebi nima kaj povedati, kar bi se izplačalo. V pomanjkanju drugih novic pa mu pošilja priloženi feljton, s katerim da se je dosti trudil. Če je navkljub temu neroden, »mi boš zameril«, je vprašal. Dodal je, da je s tem »prvič pomolil v javnost ponižne rožičke svojega mnenja« in se je lotil celo stvari, »ki se je o njih še tako malo pisalo pri nas, čeprav so neke važnosti za nas vse«. Prosil je Župančiča, naj članek prebere, če se mu ljubi, in naj ne gleda, kako je pove-

dano, ampak kaj je hotel povedati. Omenil je, da je marsikaj ostalo le na kratko označeno, samo skicirano, a bi potrebovalo podrobnejšo razlago. To po njegovem mnenju velja zlasti za uvodoma podčrtani stavek, katerega konsekvence bi postavile našo glasbo drugim umetnostim nasproti na popolnoma drugačno, skoraj nasprotno stališče. Želel je, da bi se o teh stvareh več pogovorila, ko bo prišel, »če ne bomo ravno imeli nujnejšega in boljšega posla«.

Lajovic je imel v misli svoj sestavek »Misli o priliki zadnjih Matičnih koncertov«, ki je izšel v Novi dobi, I, 1907, št. 29. V njem je pisal, da se je že pred leti poskušalo z instrumentalno glasbo, vendar mu ni znano, da bi te vrste koncerti vzbudili širše zanimanje. Domneval je, da Slovencem še preveč manjka »muzikalno-estetične izobrazbe«. O letej je razmišljal. Ločil je med muzikalno in muzikalno-estetsko izobrazbo. Smatral je, da je to dvoje in da eno lahko obstaja brez drugega. Po njegovem »publika še ni zrela za dojemanje absolutne glasbe«. Ravno zato da ji je bliže vokal ali z besedo vezan instrumental. Po tem, kakor je mislil, je petje »najboljša in najpripravnejša pot priti pri glasbeni umetnini do občutja onega, kar tvori jedro vsake prave umetnine: to je ona notranja intenziteta, izraz, občutje, ki je v »tonalnem telesu melodije kot njena duša, ki edina ohrani umetnino vedno mlado in svežo«. V prvi vrsti mu je bilo važno izvajanje, predvsem zaradi njegove »kulturno-agitatorične sile«. Izvajanje zbudi »še speče veselje in energijo do podobnega kulturnega dela«, hkrati pa je nasproti tujcu »živahna manifestacija naše vrednosti«. V tem je bil osrednji smisel Lajovčevega razglabljanja že kar jasno formuliran, prvi začetek tistega misleca, ki se je pozneje še precej bolj poglobljeno posvečal podobnim vprašanjem. Kaj je o tem zapisu mislil Župančič, ne vemo, iz gradiva, ki je na voljo, to ni razvidno.

Iz leta 1908 je tudi pismo, ki ga je Lajovic iz Ljubljane poslal Župančiču. V njem se je poleg drugega ozrl tudi na aktualne glasbene dogodke ljubljanskega življenja. Pisal mu je, da letos Glasbena matica nima nič posebnega na sporedu, »izven programa je tudi, da so letos klerikalci za-

čeli s konkurentnim društvom, okupirali so ‚Ljubljano', kar je Župančiču menda znano že od prej, in »sedaj so tam otvorili pevsko šolo«. Za to so dobili nekega Svetka, ki je vodil pevski zbor glasbenega društva »Ljubljana« od leta 1907 do leta 1913. Bil je menda Župančičev sošolec ali nekaj pred njim, sin računskega svetnika. Lajovcu je bil »vrlo nesimpatičen že od nekdaj, nadut človek«. Ta konkurenca Lajovca sicer ne bi vznemirjala, če ne bi šlo pri tem »za deželno in državno podporo Gl. Matice, ki postane s tem zelo negotova. In vidiš, tu je tisti kavelj, ki me zelo boli, če pomisliš, kako lepo je šla zadnja leta Matica kvišku«.

Glasbena matica je bila Lajovcu že zdaj zelo pri srcu, nikakor mu ni bilo vseeno, kakšna bo njena situacija zdaj, pa še posebno poslej. V njej se je v tem času tudi nekoliko zaposlil in imel »silno mnogo dela«. Poučeval je v njeni glasbeni šoli, »za kar mi honorar v teh neadjutiranih časih silno prav hodi«. Tožil pa je, da nima prave »druščine« in pripomnil, da bi bilo zelo lepo, »da bi Tebe veter zanesel spet v naše kraje. Menili bi se marsikaj, kar je za mal obseg pisma preobširno«. Včasih se je, tako je zapisal, srečeval z Jakopičem, ki mu je bil »najljubša druščina, ali zadnje čase je bolj slabe volje«. Z drugimi iz kroga njunih znancev pa se je videl redkeje, le »vsake kvatre, kar mi na vse zadnje niti žal ni posebno«. Kdaj pa kdaj se je sestal z Ivanom Prijateljem, »ki je prišel z juga, kjer se je zdravil«. Zdel se mu je duševno »tako nekako senilen«. Pristavil pa je, da se morda moti »in lepo bi bilo, če bi se«. Prijateljevo poznejše znanstveno delo vsekakor ovrača Lajovčev vtis.

To Lajovčevo pismo je, tako kaže, bilo reakcija na Župančičevo pismo z dne 31. maja 1908. V njem je dejal Župančiču, da je potreboval izjavo Prijateljeve žene »iz gotovega vzroka, ki Ti ga kedaj ustno povem, če Te bo še interesiralo«. Sporočil pa mu je tudi, da je njegovo stališče »nasproti Tebi jednako prej ko slej, in bi ga taka izjava ne mogla prav nič izpremeniti. Kakšno je to stališče, pa si lahko izvajaš iz tega, kakoršen sem bil vedno nasproti Tebi«, torej prijateljsko; skozi številna leta se ni v ničemer spremenilo.

V letu 1908 — in najbrž tudi že prej — sta si Lajovic in Župančič živahno in razmeroma pogosto dopisovala. Z glasbene strani je v tej korespondenci marsikaj zanimivega, prevladujejo pa Župančičeve nevšečnosti, intervencije pri Bambergu in Schwentnerju, pa še vprašanja, ki se ne tičejo glasbe, temveč drugih umetnosti.

Literarno je zanimivo pismo, ki ga je 16. avgusta leta 1910 Župančiču pisal Lajovic v grad Syrgenstein pri Wangenu na Bavarskem. Na ovojnici ga je označil kot vzgojitelja — »Erzieher« —, v pismu pa »dragi možak«. V njem se je razpisal o Ivanu Cankarju, češ, živi na Rožniku in je hudo bolan. »Bela krizantema« da že kaže na to bolezen in še bolj neka črtica v zadnjem Zvonu. Dodal je, da Cankarja sicer ni imel nikoli posebno rad, »ali ta revščina mi ga je človeško približala. Če vidiš tole vse, pa se Ti odpre žalostno spoznanje in vidiš, kako je prišel npr. Aškerc do sedanjega Aškerca. Vsled svoje negibke natore se je bil zagrizel in si zraven vse zobe polomil. Mi pa bodimo vpogljivi, zato da nas noben hudič ne pripravi na tla!« Svojevrstna logika, ki ji Lajovic v svoji praksi sicer ni sledil, če razumemo »vpogljivost« kot nekakšno diplomatsko pogojeno previdnost.

Iz tega, 1910. leta, ko že nimamo na voljo več korespondence v obratni smeri, je še Lajovčeva dopisnica Župančiču, poslana v Bregenz. Po vsebini ni obsežna, na njej se je Lajovic jezil na Župančiča. Imenoval ga je »figovca« in mu obetal, da ga bo »nabil«, ko pride. Očital mu je, da ni šel na Dunaj in še to, da se je za jesen odprlo mesto, ki bi ga »sicer gotovo dobil. Tako pa spet izguba«.

Korespondenca Lajovic : Župančič je bila torej skozi vrsto let živa, iskrena, marsikdaj je segla tudi v intimne sfere. Predvsem pa nakazuje Lajovčevo umetnostno orientacijo, veliko razgledanost v najrazličnejših straneh, ki se je pokazala že zgodaj, ko je bil šele v 30-ih letih in komaj dobro stopil v poklic, ki si ga je svoj čas izbral.

Lajovčevo prvo službeno mesto je bilo pri okrajnem sodišču v Litiji, kamor je bil postavljen z odlokom višjega deželnega sodišča v Gradcu. Še isto leto je bil z odlokom

Prijateljska družba pri Lajovčevih leta 1915. Sedijo z leve proti desni Milan Pugelj, Ana Lajovčeva, Anton Lajovic, Oton Župančič, Pavel Golia; zadaj stojita Adolf Golia in Avgust Žigon (iz fototeke Župančičeve družine)

omenjene instance imenovan za avskultanta v Ljubljani in ostal v tej funkciji do leta 1911, ko ga je pravosodni minister na Dunaju postavil za sodnika pri okrajnem sodišču na Brdu, od koder je bil leta 1913 premeščen k okrajnemu sodišču v Kranju. Leto nato (1914) se je 7. septembra poročil z Ano Tuma, priči sta bili nevestin oče Ferdinand in Oto (!) Zupančič. Poročni list je izdal Stolni župni urad sv. Nikolaja v Ljubljani. O tem pričata Poročna knjiga te župnije (zv. XII, str. 36, št. 14) in potrdilo o poroki, izdano 13. 11. 1914, izdano od istega urada in z očitno napako, da je bila poroka 7. 12. 1914.

Kot okrajni sodnik se Lajovic v Kranju omenja še leta 1918. Ob koncu prve svetovne vojne in razpadu monarhije ter nastanku nove države pa je bil na jesen 1918 z odlokom poverjeništva za pravosodje v Ljubljani premeščen k okrajnemu sodišču v Ljubljani, leto zatem (1919) pa z odlokom beograjskega pravosodnega ministrstva k ljubljanskemu deželnemu sodišču.

Nato je Lajovic hitro napredoval. Že leta 1920 je postal sodni svetnik pri deželnem sodišču v Ljubljani in je to funkcijo opravljal devet let. Zanimivo je, da se je leta 1921 potegoval za enoletni dopust, ki ga je bržkone hotel izkoristiti za intenzivnejše glasbeno prizadevanje. To domnevo podpira gradivo Glasbene matice, iz katerega razberemo, da bi bil ta dopust v korist »kulturnemu napredku, ki bi bil v ponos Jugoslovanov tudi v inozemstvu«.

Leta 1929 je bil Lajovic imenovan za sodnika okrožnega sodišča in še istega leta za sodnika apelacijskega sodišča pri višjem deželnem sodišču, oboje v Ljubljani. Šest let pozneje (1935) je postal član Stola sedmorice v Zagrebu, 1937 pa še član »Saveta stručnjaka u oblasti autorskog prava«, na katero se je res izvrstno spoznal. Tokrat je bil v odgovarjajočem odloku imenovan »kompozitor« brez dodatka »pravnik«. Tako verjetno zato, ker je oboje združeval, pa še zato, ker je avtorsko pravo spadalo v kompetenco ministrstva za prosveto. Kot kasacijski sodnik je bil »stavljen na razpoloženje« leta 1939, obenem pa imenovan za sodnika Vrhovnega sodišča v Ljubljani in to dolžnost vršil do leta 1945.

Kot pravnik se je Lajovic v obdobju med obema vojnama povzpel na visoko mesto. Po tej strani, ki ni predmet te razprave, je Lajovic torej živel nevznemirljivo. Poklicna pot mu je bila zagotovljena, zanjo ni bilo nobenih ovir.

Tik pred drugo vojno, leta 1940, je bil izvoljen za rednega člana ljubljanske Akademije znanosti in umetnosti. Akademija ga je o tem obvestila s pismom z dne 25. junija 1940. Naslovila ga je »gospodu Antonu Lajovcu, sodniku kasacijskega sodišča in skladatelju. Podpisala sta ga predsednik Rajko Nahtigal in njen glavni tajnik Gregor (Gojmir) Krek, glasilo pa se je takole: »Visoko spoštovani gospod kasacijski sodnik! / Čast nam je, obvestiti Vas, da Vas je glavna skupščina Akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani dne 16. maja t.l. izvolila za svojega rednega člana v umetniškem (IV) razredu. / Čestitajoč Vam k izvolitvi, si dovoljujemo Vam poslati v prigibu ./. vabilo in dnevni red za II. letno skupščino, ki mora letos zaradi posebnih razmer nadomestiti slovesno zborovanje, predvideno v čl. 21 in 22 Uredbe o ustanovitvi in ureditvi Akademije. / Hkratu Vam izročamo publikacije, ki jih je Akademija doslej izdala v poslovnem letu 1939/40. / Blagovolite, visoko spoštovani gospod kasacijski sodnik, sprejeti izraze našega odličnega spoštovanja.« Višje časti ne Lajovic ne kdo drug v slovenskem prostoru pač ne bi mogel doseči. Izkazana mu je bila za delo, ki ga je opravil za razvoj in vlogo slovenske glasbe.

Leto zatem (1941) je bilo slovensko ozemlje razkosano in njegovo glavno mesto pod italijansko zasedbo. Tedaj se je tudi Lajovic znašel v novih, v primeri s prejšnjimi čisto drugačnih razmerah, ki so vplivale tudi nanj. Koliko in kako, o tem sicer nekaj vemo, vendar še daleč ne vsega. Svojih občutij Lajovic nikoli ni razkazoval in tudi takrat ne. Kot ironija zveni, da mu je jugoslovansko pravosodno ministrstvo z odločbo z dne 1. aprila 1941, torej tik pred nemško-italijanskim napadom na slovensko ozemlje, odobrilo »otsutstvo po privatnom poslu u trajanju od 2 (dva) meseca time, da se mu ovo otsutstvo ne računa u godišnji odmor«. Odobrenega dopusta Lajovic seveda ni mogel uresničiti.

Kaj je Lajovic počel v medvojnem času? Kasacijski sodnik je bil le bolj formalno, drugim prizadevanjem, ki se jim je dotlej posvečal, se je izogibal ali kar izognil. Tako na primer nasproti Glasbeni matici in Filharmonični družbi, o čemer bo še govor. Za zadržanje nasproti slednji bi verjetno smeli videti razlog v vlogi, ki jo je imel za njeno slovenizacijo, kar je že nekoč izzvalo jedke proteste z nemške strani znotraj in zunaj slovenskih meja. Za Nemce je bil glavni krivec za prevzem nemške Filharmonične družbe v slovenske roke. V tem se res niso motili, nemški očitki pa ga, dokler je obstajala nova država, niso prav nič motili. Ko se je ta država sesula in so večji del slovenskega ozemlja zasedli Nemci, pa se je gotovo spomnil na slovenizirane Filharmonične družbe in deleža, ki ga je imel pri tem.

Nova situacija je Lajovca očitno napotila k nekaterim ukrepom, s katerimi se je hotel zaščititi. Tako mu je na prošnjo, ki jo je naslovil na »Landrat des Kreises Stein« (Kamnik), le-ta 10. maja 1942 poslal izvleček iz krstne knjige župnije Waatsch (Vače), v katerem je navedeno, da je bil njegov oče »Franz Lajouz«. V potrdilu z dne 11. maja 1942, ki ga je izdal isti urad, pa je bila kot Lajovčeva mati navedena Marija »Grilz«. Potrdili je obakrat podpisal neki Pichl. Je Lajovic morda iskal podatke o svojih prednikih zaradi dokazovanja arijskega porekla, ki bi nemara utegnilo postati aktualno? Italijanske zasedbene oblasti tega od njega po vsej verjetnosti niso in ne bi zahtevale. Natančnega pojasnila za to Lajovčevo potezo ni.

Še pred tem si je oskrbel izkaznico o domovinski pravici v Ljubljani, ki je bila datirana z dnem 30. marca. Bržkone iz podobnega vzroka kot za iskanje genealoških podatkov staršev in prastaršev, ki jih je dobil z nemške strani onstran razmejitvene črte.

Vznemirjal se je vsekakor. Morda ga je zaskrbel članek »Heimkehr aus Laibach«, ki se je pojavil v Marburger Zeitung 17. in 18. januarja 1942 in v katerem je avtor, neki Helfried Patz, ostro napadel Lajovca. Le-ta je na začetku članka dejal, da je imela Ljubljana nekoč nemško gledališče, nemški Kazino in slovito, »čistim idealom glasbe«

posvečeno »Philharmonische Gesellschaft«. Slednja je bila, kot si je predstavljal Patz, »die hervorragendste Musikanstalt, die der Boden des ehemals jugoslawischen Königreiches je trug. Dennoch hat sich bereits im Jahre 1919 ein slowenischer Richter, A. Lajovic, der nur die Staatsaufsicht über das Vermögen der gänzlich unpolitischen Gesellschaft zu führen hatte, gefunden, die ‚Staatsgefährlichkeit' der Gesellschaft zu entdecken und zu erschlagen«.

Lajovic na ta članek seveda ni reagiral. Tudi če bi hotel, njegov odgovor verjetno ne bi bil objavljen ne v slovenskem, še manj v nemškem dnevnem tisku. Potegnil se je vase in najbrž o posledicah temeljito razmišljal.

Jeseni leta 1943 je sledil nov napad na Lajovca, ki bi bil spričo nemške zasedbe Ljubljane lahko zanj usodnejši. Nanašal se je na njegovo nekdanjo sodbo o Beethovnu in na njegove svoječasne ukrepe nasproti ljubljanski Filharmonični družbi. Marburger Zeitung je namreč 17. novembra v št. 321 priobčila članek »Untersteirische Bergmänner spielen Beethoven«, podpisal ga je neki H. E. V svojem sestavku je opisal nastop orkestra v Trbovljah. Koncert je pohvalil, pristavil pa: »Die Saat, die in der Trifailer Musikschule bisher ausgesät wurde, hat bereits reiche Ernte gebracht. Was seinerzeit sogenannte Musikfachleute in Laibach unter anderem auch an der untersteirischer Bevölkerung gesündigt haben, indem sie erklärten, dass sogar Beethoven für ‚ihre' Leute ausgesprochenes Gift sei, das man überall unterdrücken müsse (mehrmalige Feststellungen des berüchtigten Lajovic, der die Laibacher deutsche Symphonische Gesellschaft um unermessliche Wertschätze betrogen hat), wird nunmehr gutgemacht.«

Vendar se Lajovcu tudi tokrat ni pripetilo nič neprijetnega. Nemci so ga pustili pri miru. Verjetno ga je varovala njegova visoka pravniška pozicija in k temu je še v veliki meri gotovo pripomogel sloves glasbenika, prvega med enakimi med Slovenci. Zasedbena oblast ga je, podobno kot Otona Župančiča, respektirala in tolerirala, čeravno ji je nedvomno bilo znano njegovo protinemško delovanje, zlasti v 20-ih letih in še pozneje. Tudi Filharmonična druž-

ba je ostala, kot je bila reorganizirana leta 1919; svojega stališča nasproti Lajovcu ravno tako ni spremenila.

Ustvarjalno je v medvojnem času 1941—1945 miroval. Nekje v aprilu 1941 je Glasbeni matici še ponudil v natis tri samospeve, katere, razen v enem primeru, ni znano. Po vsem sodeč so vsi nastali že prej. Lucijan Marija Škerjanc je o njih menil, da »že ime avtorja znači, da so pesmi odličen doprinos k naši samospevni literaturi«, kar da lahko potrdi tudi s kritičnega pregleda. Opozoril je le, da manjkajo označbe za hitrost in jakost izvajanja, kar je »bodisi namenoma opuščeno (kar dvomim) ali pa slučaj«. Pristavil je, da je o tem treba Lajovca vsekakor vprašati in ga pozvati, da »ta manjkljaj izpopolni, ker je sicer za izvajalca intencija skladateljeva pogosto nejasna ter lahko zavede v docela nasproten način«. Škerjanc je omenil tudi izpuščene višaje, nižaje in podobno, vse, kar bi bilo treba popraviti. Omenil je tudi, da bi avtor moral navesti datume nastanka teh pesmi, »da bi jih lahko razlikovali od že izdanih in znanih«. Škerjancu so bili ti samospevi očitno dotlej neznani. Eden teh skladb je bil samospev »Dve utvi«, ki ga je leta 1956 izdala Slovenska akademija znanosti in umetnosti z naslovom »Otvi«. Bil je za glas s klavirjem, Lajovic ga je komponiral na tekst F. Levstika. Glasbena faktura tega dela, ki je bilo najbrž skladateljevo mladostno delo, je bila preprosta. Škerjanc se je leta 1941 zavzel za prvotni tekst, objavljen v »Vodnikovem spomeniku« (1859), ki bi po njegovem mnenju bil »s potrebno korekturo skladnje in z vidika pravopisa skoraj boljši od Levčeve priredbe«. Ne glede na pomisleke pa je Škerjanc smatral, da so vsi trije samospevi vredni objave v okviru edicij Glasbene matice, kajpak s korekturo spornih mest.

Če že ni skladal, pa je Lajovic v času druge vojne harmoniziral slovenske ljudske pesmi. Sejni zapisnik Glasbene matice iz leta 1941 pove, da je »izbral iz zaklada slovenske narodne pesmi okrog 70 napevov, ki so v 5/4 taktu. To sedaj harmonizira ter jih bo porazdelil v tri zvezke, izmed katerih je prvi, ki obsega 23 pesmi, gotov«. Ta zvezek je ponudil v natis Glasbeni matici, postavil pa razmeroma visoko finančno zahtevo in izrazil željo, da naj izide

v najkrajšem času, vendar brez pregleda artističnega odseka, češ »da je njegovo ime in dosedanje delo dovolj garancije, da to, kar da iz rok, ima umetniško vrednost«.

V tem primeru gre za »Večni vir«, ki mu je Lajovic dal podnaslov »zbirka ritmično značilnih, narodnih pesmi slovenskih / za četveroglasni mešani zbor in deloma za troglasni ženski, ali moški, oziroma otroški zbor«. Ta zbirka je zares izšla v treh zvezkih, prvi v letu 1944, drugi in tretji pa leta 1945, še pred koncem vojne. Skupno je obsegala 106 pesmi, ki so vse v petdelnih ali kombiniranih taktih, znane pa raznih pokrajinah slovenske dežele. Lajovic je napeve prevzel od številnih avtorjev, ki so jih zapisovali in objavljali v zbirkah in posamično.

S to zbirko je Lajovic dokazal, da v napetem zasedbenem ozračju njegova slovenska zavest ni v ničemer popustila. Zanjo je napisal predgovor, ki je v vsakem zvezku enak. Med drugim je zapisal: »Verujem v narodnega duha, v njegovo ustvarjajočo in oblikujočo silo. Narodni duh je kakor ogromno jezero v osrčju zemlje, iz katerega se brez prestanka hranijo z živo vodo nešteti vrelci; on je, ki daje našim pesmim njihov zanos in čar ter njihovo milino in svojstveno ritmično pestrost«. V nadaljevanju je izrazil misel, o kateri je že prej razmišljal, namreč, da je vsak človek telesno in duhovno edinstveno bitje in da sile, ki urejajo njega, urejajo tudi narode. Dejal je, da ima vsak narod svojo, samo njemu lastno duhovnost in z njo zvezane oblikovalne sile, s katerimi vrši svojevrstne duhovne naloge, »da izpolni v mednarodnem sožitju tisto, kar ima izpolniti posameznik s svojim življenjskim delom v svoji družbeni skupnosti«. Poudaril je, da ima vsak narod v svojem glasbenem izživljanju »svojevrstno melodično in ritmično občutenje« in dodal, da je določiti značilnosti melodičnega občutenja kot izrazito narodnega v konkretnem primeru neprimerno težje in manj zanesljivo kot določiti značilno ritmično občutenje kot narodno. Značilen ritem je bil zanj »skoro povsem določljiv«. To je seveda bilo njegovo pojmovanje, o tem so naziranja različna.

Zatem se je pisec predgovora dotaknil tistih ljudskih me-

lodij, ki imajo petčetrtinski ritem. Presenetil ga je vpogled v glasbene tvorbe drugih narodov, a pristavil je, da je to storil le v obsegu, kolikor mu je bil dostopen. Opazil je, da je pestrejše ritmično občutje, ki je v slovenskih ljudskih, pet-, sedemčetrtinskih ali ritmično še bolj kompliciranih pesmih lastno južnim Slovanom, medtem ko pri sosedih take ritmike ni najti. Ko je pregledoval zbirke slovenskih ljudskih pesmi, je v teh, kar jih je imel na voljo, našel čez 70 melodij, menil pa je, da bi jih našel še več, če bi se raziskovanja lotil sistematično. Iz njegovih nadaljnjih besed bi sklepali, da so te ritmično značilne ljudske melodije povsod, kjer bivajo Slovenci, »od Prekmurja do Rezije in Benečije, pa od Bele Krajine do Zile« in da so si po značaju različne. K temu je treba pripomniti, da ritmična petdelnost ni kaka južnoslovanska in torej tudi ne slovenska posebnost. Zasledimo jo tudi zunaj teh meja in ne samo v ljudski, temveč tudi v umetni glasbi.

S poudarkom na petdelnih ritmih je hotel Lajovic opozoriti na njihov izrazito slovenski značaj. Tam, kjer je mislil, da je kvalitativni ritem nekega zapisovalca zgrešen, je ravnal po svoje, formiral ga je tako, kot se mu je zdelo prav.

Lajovic si je v tej zbirki dovolil marsikatere harmonske in ritmične svojevoljnosti. Katere, to je problem etnomuzikološkega obravnavanja. Glavno je to, da je imel z »Večnim virom« najboljši namen, ki je bil, kot je sam izjavil, propagandističen. Vsekakor značilno dejstvo za čas, v katerem je nastala ta zbirka. Naj še omenim, da je prireditelj, kjer je le mogel, dialektične oblike nadomestil s knjižnimi, tujke pa z domačimi, slovenskimi izrazi.

Glasbena matica je »Večni vir« poslala v presojo Škerjancu, ki je naglasil, da se njegova sodba nanaša »le na ritmično in metrično notacijo« in na harmonske zasnove. Kot »edinole možne« je smatral dvo- in trodelne ritmične obrazce ter one, ki so iz obeh teh sestavljeni v bolj ali manj periodičnem zaporedju z možnostjo vplivov ali eliminacij. Posamezne pesmi je obravnaval kritično, gotovo ne v skladu z Lajovčevim pojmovanjem. Ob koncu svojega poročila se je dotaknil še uvoda, v katerem je bilo rečeno,

da narodna pesem ustreza duhovni izvirnosti naroda, iz katerega je izšla. To je bilo po Škerjančevem mnenju sicer res, toda zanj je bilo vprašanje, koliko in kateri vplivi so oblikovali te pesmi v pričujočem smislu in ali je vse, kar narod in kakor narod poje, tudi muzikalno zares »večni vir«, kajti »mnoge navidezne karakteristike so morda tudi le pomanjkljivosti in nedostatki melodičnega ali pa ritmičnega čuta«. Za harmonsko strukturo slovenske ljudske pesmi je menil Škerjanc, da vsaj v tej zbirki ne kaže posebno značilne podobe, kar dokazuje prireditelj sam s tem, da »je opremil pesmi z zelo pestro, polnozvočno in uprav Lajovčevsko akordiko«, ki da je bila zanj vedno značilna, še zlasti v zadnji periodiki njegovega dela. Sodil je, da »nizi septakordov in njihovih obratov«, paralelne kvinte in kvinte, mehki, samostojni postopi glasov »niso prepisi ljudskega petja«, prav tako niso ljudske »melodijske linije notranjih glasov ali pa basa«. Po Škerjancu so priredbe v tem oziru »popolnoma Lajovčeva last, opremljene z značilnostmi njegovega (ne slovenskega) harmonskega občutja«. Pri vsej tej dovolj ostri, za Škerjanca v razmerju do Lajovca skoraj nenavadni presoji pa je zapisal ocenjevalec, da je to, po Lajovcu oblikovano »obeležje v bistvu slovensko, ker je Lajovic kot tak slovenski skladatelj in torej sooblikovalec in eden prvih profilov slovenske glasbe sploh, od nje torej neločljiv«. Zbirko je smatral za posrečeno sintezo slovenske ljudske pesmi z umetno akordiko, naslonjeno na arhaične ritme, ki sicer niso značilni za slovensko glasbo. So »dopolnilo in dragocen doprinos k zakladu slovenske narodne umetnosti nasploh«. Ne vem, ali se je Škerjanc zavedal, da so njegove kritične pripombe z ene in pohvale »Večnega vira« z druge strani različne narave. Vsekakor so si bile v nasprotju.

Kolikor gre za Škerjančeve kritične misli, sicer ne v vsem, v marsičem pa vendarle, točno označujejo zasnovo »Večnega vira«. Glasbena matica z njimi Lajovca verjetno ni seznanila. In če ga je, jih avtor omenjenih priredb sploh ni upošteval. Zbirka je izšla, kakor si jo je bil zamislil, in je po svoje zanimiva v primerjavi z realno situacijo poznejših raziskav.

Kaj neki je napotilo Lajovca, da se je v tem vojnem času v dnevniku Jutro (letnik XXIII, 1942, št. 120) oglasil s člankom »Vprašanje normalnega v glasbi, zlasti v glasbi»? V tem svojem sestavku, edinem v zasedbenem obdobju, je najprej razmišljal o vprašanju nadarjenosti nasploh in v raznih smereh človekove dejavnosti. Dejal je, da se v »duhovnem okrožju« pravnika to vprašanje »skoro nikdar ne pojavi«, za kar naj bi bil globlji razlog v tem, da je »vsa stavba prava sezidana na trdnih tleh ‚normalnega' človeka«. Ozračje praktičnega pravništva je, tako je mislil, torej ozračje povprečneža, medtem ko je svet umetnosti in umetništva čisto nasproten. Tu je vprašanje talenta osrednje vse od začetka umetniškega šolanja in je že tisočletja prej ustvarjalo v umetnikih »miselnost o globokem prepadu med umetnikom in povprečnim človekom«. Do danes naj bi se to v bistvu ne spremenilo.

Po Lajovčevi razlagi pomeni vsakemu umetniku nadarjenost »nadnormalnost«. Zanj je »normalnost« nekaj, kar v umetnikovem prizadevanju nikdar ne nastane dvom. Nastane torej neskladnost, »ko hoče vprašanje tega, kar je normalno ali kaj je podnormalno, spraviti v svet umetnosti in umetnikov«. Lajovic se je v nadaljevanju spomnil, da se mu je to vprašanje porodilo ob natečaju Glasbene matice za nove izvirne slovenske skladbe. Dejal je, da je naletel na take, pri katerih je imel občutek, da so »podnormalne«, njihovega naslova in avtorjev ni navedel. Ta klasifikacija je verjetno veljala manjkanju izvirnosti in manj manjkanju tehnične spretnosti. Piscu članka se je zdelo, da »vsak umetnik reflektira na to, da njegovo delo narod šteje med one duhovne tvorbe, katere zase upravičeno zahtevajo svoje mesto v zakladnici narodove duhovne kulture«. Medtem pa »duhovne tvorbe, ki nosijo v sebi znake ‚podnormalnosti'«, ne spadajo v tako zakladnico; z ugotovitvijo »podnormalnosti« so diskvalificirane tako, da se pri njih »neha vsaka estetična ocenitev«. Vprašanje normalnosti je torej minimalna zahteva za sprejem neke duhovne tvorbe v omenjeno »zakladnico«.

Lajovčeva kategorizacija bi bila še razmeroma sprejemljiva, če se ne bi nanašala samo na umetnost in če pri njem

ne bi imela zaskrbljujočega podtona. Čeravno zanimivo, je hkrati sporno tudi to, da Lajovic dopušča kriterij »normalnosti« in »podnormalnosti« ter njiju kontrolo za literaturo in likovno umetnost, ne pa tudi za glasbo, ki je zanj »misteriozna«. Za takšno svoje pojmovanje se opira na »urejenost duše«, ki da je ena bistvenih lastnosti človeka. Po tej poti se, tako je razlagal, »približamo problemu glasbenega normala«. Tu pa se po njegovem pokaže, da ima vsak narod »globoko zakoreninjeno čustvo za neko urejenost, torej za svojo tonaliteto, v kateri se giblje narodna melodika«. Na tej osnovi je sklepal, da noben narod nima povsem kaotičnega glasovnega čustvovanja.

To razmišljanje, dokaj zamegleno in v marsičem sprto z rezultati raziskav te vrste, je pripeljalo Lajovca do vprašanja atonalnosti, ki jo je identificiral s kaotičnostjo. Delo, ki bi bilo komponirano strogo atonalno, je po njegovi sodbi potemtakem treba smatrati za »očividno nenormalno, ker nasprotuje človeškemu bistvu urejenosti«. Zagovarjanje takega pojmovanja spominja na tezo o »entartete Kunst«, na kar pa Lajovic seveda ni mislil. Nekoč je bil nasproti novim pojavom, tudi do atonalnosti, strpnejši. Akceptiral je Slavka Osterca in še druge, v nove smeri usmerjene slovenske skladatelje, četudi sam ni uporabljal novih načinov umetniškega oblikovanja. Kaže, da se je od svojega nekdanjega stališča zdaj odmaknil. Zakaj, ni jasno. Je hotel s tem poudariti svojo nenaklonjenost Schönbergovi teoriji in praksi? Je nanj nehote vplivala ideološko spremenjena situacija po letu 1941? Malo verjetno. Pravega vzroka za zaostreno spremembo v njegovi miselnosti verjetno ne bomo nikoli odkrili. Tudi njegova teorija o razmerju med umetnikom in narodom ima sicer nekaj na sebi, nakazoval jo je že svojčas. Vendar v celoti gotovo ne velja. Ravno tako ne velja njegovo pojmovanje o »normalnem«, »podnormalnem« in »nadnormalnem« in s tem tudi ne njegov način presojanja umetniške nadarjenosti. Le-ta obstaja v širokem loku od minimalnega do maksimalnega in vselej omogoča stopnji ustvarjalne disponiranosti odgovarjajočo aktivnost, in to tudi v glasbenem kreiranju in ob upoštevanju izvirnosti v tisti meri, ki je dana oblikovalcu. Vsekakor

ne drži, da bi le »nadnormalna« nadarjenost dovolila uspešno ustvarjanje, v tem primeru kajpak na najvišji možni stopnji. Po tej strani so na voljo mnoge, med seboj se razlikujoče možnosti, od katerih more vsaka privesti do nekega ustvarjalnega dosežka, do storitve, ki je vredna estetskega obravnavanja, v obsegu, ki je na ustrezni ravni umetnine. To potrjujejo raziskovalni izsledki psihologije glasbe, estetika umetnosti, tudi glasbene, pa priznava, da nekega enotnega in edinega vidika za umetniško vrednotenje ni. Obstajajo različna naziranja, ki v končni konsekvenci povzročajo različne estetske sodbe o enem in istem umetniškem delu. Seveda pa so vrednostni kriteriji za tehnično raven realizacije bolj ali manj enotni in trdni.

Z ravnokar navedenem razmišljanjem, ki se je pojavilo ob nepravem času, Lajovic nikakor ni definitivno rešil problema, ki se mu je zdel pereč, aktualen. Svoje stališče o njem je razkril samovoljno, sicer precej avtoritativno, vendar ni bilo za nikogar obvezujoče.

Lajovčeva dejavnost je bila med leti 1941 in 1945 zelo skromna. V glavnem je veljala le »Večnemu viru«, ki pa ne sodi v okvir kreativne zavzetosti. Vanjo tudi malo prej omenjeni članek značilno ni prispeval in tako tudi ne nekateri obstranski dogodki, ki le beležijo ta njegov čas. Navzlic temu so toliko zanimivi, da jih kaže vsaj mimogrede omeniti.

Že kmalu po zasedbi je Lajovic prekinil stike z Glasbeno matico, s katero je bil dotlej tako rekoč neločljivo povezan. O tem več pove pismo, ki ga je 30. avgusta 1941 naslovil predsedniku društva Vl. Ravniharju. V njem je najprej aludiral na občni zbor Filharmonične družbe leta 1940, ko je »javno in glasno« povedal, da ne želi biti v istem odboru z V. Krečem in da bo dal ostavko, če bo leta izvoljen v odbor. Zatem izčrpno opisuje nadaljnji potek dogodkov in jih komentira. Nekaj časa zatem so bile volitve v odbor Glasbene matice. Pred občnim zborom ga je obiskal predsednik pevskega zbora Silvan Pečenko, ki mu je predlagal, da bi pristal na Krečevo izvolitev v odbor, češ, Kreč bo po izvolitvi takoj sam odstopil. Lajovic je na

ta predlog očitno pristal, vendar se Pečenkova obljuba o Krečevem odstopu ni izpolnila in Lajovic se je čutil izigranega. Obsodil je Pečenkovo intervencijo, še zlasti zato, ker je bil Kreč na predlog J. Žirovnika izvoljen v finančni in šolski odsek Matice, in to navkljub temu, da je bilo Žirovniku in vsaj polovici odbornikov znano njegovo stališče do Kreča. Lajovic je bil ogorčen in prepričan, da je bila s tem njegova oseba briskirana, kar naj bi imelo svoje ozadje, ki ga je razodel M. Gruden. Bilo naj bi v tem, da so nekateri odborniki smatrali Lajovčev odnos do Kreča »za neke vrste kapricijozno diktaturo«, ki se ji je treba »pravi čas upreti, ker sicer lahko danes ali jutri izmislim zopet tega ali onega in ga na podoben način iztisnem iz odbora«. Lajovic je mislil, da so tisti odborniki, ki so stali za tem, menda »hoteli braniti neke svetle demokratične ideale«. Sam je bil drugega mnenja, namreč da so »prav malo ali pa nič mislili o tem, kakšna je vloga in naloga odbornika Glasbene Matice«, ki »ni nikako navadno podeželsko društvo«, za katero je vseeno, kdo sedi v odboru. Zatem je zapisal: »Čim dalje v preteklost sega kulturna dejavnost Glasbene Matice, tem večjo odgovornost nalaga kulturna dejavnost Glasbene Matice, odgovornost namreč, ne samo ohraniti kulturni nivo dosedanje dejavnosti, temveč ga tudi dvigniti.« Uresničitev te naloge je videl v kvaliteti odbornikov. Kontrola za kvaliteto je dolžnost vsakega odbornika »in to tem bolj, čim bolj mu je pri srcu cilj Glasbene Matice, ki je: neprestano dviganje nivoja našega glasbenega življenja«. Lajovic je sodil, da se večina odbornikov ne zaveda svoje kontrolne pravice in še mnogo manj kontrolne dolžnosti, »pač v razmerju s tem, da je le malo ali pa sploh ni živ v posameznem odborniku cilj, zaradi katerega Glasbena Matica eksistira«. S tem je hotel Lajovic povedati, da je treba izločiti vsakega odbornika, »ki bi po svoji mentaliteti in po svojem udejstvovanju mogel biti škodljiv kulturnemu cilju društva Glasbene Matice«. Seveda je v tej zvezi mislil na Kreča, ki se po njegovem prepričanju ni izkazal kot blagajnik Filharmonične družbe in za katerega je menil, da »ne spada v noben odbor nobenega resnega narodnega društva«. Ali je imel Lajovic prav ali ne, je vprašanje zase, gradivo v tej smeri manjka. Ravno tako ga ni za eventual-

ne druge, morda osebne razloge, ki so vodili Lajovca v njegovem zavračanju Kreča.

Predsednik Ravnihar si je prizadeval, da bi se Lajovic vrnil vsaj v artistični odsek, toda ni uspel. Lajovic ni dočakal preklica »nanešene mi žalitve«. Kreč je ostal odbornik Glasbene matice, kar je po Lajovčevi sodbi dopustilo sklep, da se »odbor Glasbene Matice še danes strinja s tem, da sem bil izigran in s tem žaljen tem brutalnejše, čim daljše je bilo moje sodelovanje v Glasbeni Matici in čim večje so moralne in nenehajoče materijalne koristi, ki jih je imela in še ima Glasbena Matica od mojega odborništva«.

Po tej obrazložitvi nastale situacije je Lajovic sodil, da zanj »ne more biti več obstanka v tem društvu, tudi samo formalnega obstanka ne več, saj faktično me že ni več v njem od volitev«. Odložil je častno članstvo Glasbene matice in odborništvo in iz društva izstopil. Svojo odločitev je sporočil tudi Filharmonični družbi s pristavkom, da zato, ker je »pretrgal vezi z glavnim društvom, ne more še nadalje ostati predsednik podružnice, kakršna je Filharmonična družba«. Dal je torej ostavko tudi na to funkcijo in iz te družbe hkrati izstopil. Formalno gledano je storil prav. Vendar smemo domnevati, da mu je bil izstop iz Glasbene matice dobrodošel izgovor za prekinitev stikov s Filharmonično družbo z ozadjem, ki je bilo že omenjeno.

Tako radikalne Lajovčeve odločitve, ki pa ni bila v neskladju z njegovim v principialnost naravnanim značajem in je bila razumljiva tudi glede na vlogo, ki jo je dotlej imel v Glasbeni matici, verjetno nihče ni niti naslutil, kaj šele pričakoval. Ravnihar je o vsem, kar se je zgodilo v tej zvezi, obvestil odbor. Sporočil je, da bo Matica poskušala doseči, da bi Lajovic umaknil svoje odstope. Tudi je izjavil, da ga bo Matica še naprej evidentirala kot člana svojega artističnega odseka, tudi če na to ne bo pristal in se ne bo udeleževal sej.

Dosledno pa Lajovic le ni izvajal, kar je tako odločno izjavil. Vseh vezi z Glasbeno matico ni pretrgal. Ko je leta 1942 Ravnihar pod pritiskom okupacijskih oblasti odložil predsedništvo in to z »narodnim pozdravom« sporočil Ma-

tici, je bil Lajovic znova izvoljen v odbor in je vodil artistični odsek. In še v istem letu je pomagal Matici v zapuščinski zadevi pokojnega G. Kreka. Na dopis Mire Krekove z dne 26. 10. 1942 je K. Mahkota pripisal, da ga je svetnik Lajovic povabil, da »sem šel z njim h Krekovim, kjer smo pregledovali glasbeno zapuščino, če bi bilo kaj primernega, da odkupi Glasbena Matica za svoj arhiv«. Oba sta se zanimala za rokopise, ki so ostali iz časa Krekovega urejevanja Novih akordov. Med njimi je bilo več rokopisov B. Ipavca, ki po skladateljevi testamentarični določitvi tako spadajo v arhiv Glasbene matice. Zato je bila sprejeta ponudba Krekove vdove, da prevzame Matica vse rokopise, ki se bodo, kolikor je mogoče, vrnili avtorjem, drugi pa se bodo uvrstili v Matični arhiv in ga pomnožili. Pri prevzemanju gradiva in namenu, ki ga je z njim imela Glasbena matica, je, razumljivo, imel odločilno besedo.

Tudi v nekaj naslednjih letih se Glasbeni matici Lajovic ni povsem izognil. Da ji je bil potreben, potrjuje pismo, ki mu ga je pisalo to društvo 28. septembra 1943 in v katerem je pasus, ki pravi: »Vaš nasvet in Vaše sodelovanje je za nas tako dragoceno, da ga ne moremo pogrešati.«

Analogno je po vsej priliki bilo tudi Lajovčevo zadržanje do Filharmonične družbe, ki ga ni hotela razrešiti funkcije predsednika, »dokler ne bo razčiščen položaj našega predsednika v glavnem odboru Glasbene Matice«. Ne da bi dal svoj pristanek, je bil Lajovic leta 1942 znova izvoljen za predsednika z dvoletno mandatno dobo, toda se sej očitno ni udeleževal, namesto njega jih je vodil podpredsednik Gruden. Potrebo po Lajovcu je ta družba utemeljila s tem, da »ne more iti preko dejstva, da se je družba ravno pod Vašim dolgoletnim in plodnim predsedstvom tako lepo razvila«.

Še en drobec osvetljuje Lajovčevo življenje v nakazanem vojnem času, pismo, ki mu ga je pisal njegov tovariš po pravniški liniji in je datirano z 28. aprilom 1945 v Ljubljani, torej tik pred koncem druge vojne. Pisal mu ga je sodnik svetnik Josip Fischinger, glasi pa se takole: »Tovariš Lajovic, ne samo kot iskren rodoljub, temveč tudi kot inti-

mni prijatelj slov. člana Regentskega sosveta inž. Dušana Sernec-a se obračam do Tebe z željo, da se konča neljubo razmerje, ki ga nisva zakrivila midva, marveč so ga zagrešili z izkrivljenimi in tudi lažnimi vestmi gotovo elementi, ki se jim je na ta nagnusni način istinito posrečilo uprizoriti razdor med nama in to svojim ciljem v prid. — O zadevi LKB ter umetno uprizorjeni gonji proti meni in o prevzemu pravosod. inspektorata na izrecno željo zelo merodajnih slov. polit. osebnosti je do potankosti informiran moj mladostni prijatelj inž. Dušan Sernec kot upravni svetnik in preds. nadzorstv. odbora Ljublj. kred. banke — kakor tudi preds. odv. zbornice Dr. Žirovnik. / Najin razgovor je toliko pomembnejši, ko želi restit. in integr. Dr. K., s čimer bi se to mesto odtegnilo zadnjemu vodji Vrh. sod. / Napravimo kot odkriti rodoljubi, ki žele le dobrobit svojega tako trdno preizkušenega naroda, sine ira et studio ... črto črez neljubo preteklost, zmešajmo štrene gotovim potentatom ter bodiva si zopet poštena, odkrita tovariša!« Zatem je predlagal Fischinger Lajovcu sestanek, in to čimprej. Kdaj in kje naj bi bil, naj odloči Lajovic in o tem Fischingerja nemudoma obvesti.

Za boljšo orientacijo naj bo omenjeno: LKB = Ljubljanska kreditna banka; Žirovnik je bil Janko, sin zbiralca in harmonizatorja slovenskih ljudskih pesmi; Dr. K. bi utegnil biti V. Kreč, odvetnik in tudi pevec; kaj je hotel Fischinger povedati z »restit.«(uirani) in »integr.«(irani), ni jasno. Lajovic, Fischinger in Kreč so vsi bili pravniki, slednja dva tudi pevca.

Za kakšne vrste konflikt je šlo v tem primeru, iz konteksta ni razvidno. Gotovo ni bil glasbene, prej pravniške ali politične narave. Zadnja domneva je toliko bolj verjetna, ker naj bi se zadeva, ki je bila v mislih Fischingerju, razčistila v zadnjih dneh vojne, ko je bilo vsakomur jasno, kdo bo zmagovalec. Gradiva, ki bi o tem kaj več povedalo in morda pojasnilo Lajovčevo vlogo, žal ni.

Po drugi vojni se je Lajovčevo življenje znatno spremenilo. Z 31. decembrom 1945 je bil razrešen službovanja. Pravosodno ministrstvo Narodne vlade Slovenije mu je sporoči-

lo, da je uveden postopek za upokojitev s tem, da se mu bo s 1. januarjem 1946 odmerila pokojnina, »če boste izpolnjevali pogoje, ki jih določa uredba o ugotovitvi pravice do pokojnine z dne 25. 10. 1945«. Ta pravica mu je bila z odločbo z dne 23. februarja 1946 priznana. Bil je upokojen, dekret je podpisal tedanji minister za pravosodje.

Kako se je počutil Lajovic v novi družbeni ureditvi? To vprašanje je bilo v misli tudi Josipu Vidmarju. Zanj je bil Lajovic eden prvih propagatorjev sociologije in socialnega mišljenja pri Slovencih. Marksizem ga je torej moral spodbuditi k razmišljanju. V tej zvezi je Vidmar omenil Lajovčev članek »Zakaj naš dijak podlega komunistični propagandi« (1934), v katerem se je pisec distanciral od te ideologije, a ji je le priznal jasnost, prepričevalnost in pomembnost zlasti za gospodarstvo. Nikakor pa se ni zavzel za trditev, da je vse kulturno dogajanje samo nadstavba in nekakšen produkt gospodarskega in socialnega življenja človeških skupin. Po Vidmarju marksizem za Lajovca ni bil sprejemljiv, temveč samo eden od znanih nazorov, nekaj, česar se je »zaradi ruskega primera celo bal«. Toda »njegovo zmago v naši osvobodilni vojni je sprejel mirno in ni kazal novemu življenju nikakršne neprijaznosti« (J. Vidmar, Obrazi, 1979, 112).

Najbrž je bilo tako. Nasproti novemu je bil Lajovic, ki je tudi po reorganizaciji Akademije v Slovensko akademijo znanosti in umetnosti ostal akademik, lojalen. Vendar se je od nove stvarnosti znatno odmaknil. Bojeval se je s težavami materialnega značaja. Zato si je (1952) prizadeval za višjo pokojnino, hotel si je pridobiti enako pravico, kot so jo imeli univerzitetni profesorji. Poslal je ustrezno vlogo na pristojno mesto in priložil še izjavo Akademije, da je njen redni član in zanjo po potrebi opravlja tudi pravni referat. Razen tega je še navedel, da je kasacijskega sodnika treba »smatrati po stopnji enako onemu rednih profesorjev univerze« in da se je kot sodnik ves čas posvečal tudi znanstvenemu in umetniškemu delu. Prva instanca mu je priznala poseben pavšalni dodatek za univerzitetne profesorje, medtem ko je višja »po presoji zakonitosti« to odločbo ovrgla kot »nezakonito«.

Zavrnitev je Lajovca kajpak močno prizadela, toda moral se je vdati in živeti pokojnini primerno življenje. Pač pa mu je bila v uteho Prešernova nagrada, ki mu je bila podeljena leta 1954 »za Vaše dosedanje delo na področju glasbe«

Še marsikaj je doživel Lajovic po koncu druge vojne. Glasbena matica in Filharmonična družba sta bili razpuščeni, torej dve instituciji, s katerima je bil tesno povezan, bil njun spiritus agens in vanju vložil dobršen del svojih energij in sposobnosti. To je Lajovca gotovo bridko razočaralo. Zagrnil se je v molk. Le tu in tam se je nekoliko razživel. Tedaj na primer, ko je izšla Pesem slovenske zemlje (1948), ki pa ni bila rezultat njegovega ustvarjalnega duha, ampak zbirka njegovih priredb ljudskih pesmi, prevzetih iz »Večnega vira«. Ali ko je Akademija izdala katero njegovih skladb. Ali ko je objavil sestavek »Jan Stamic / skladatelj in dirigent slovenskega rodu« (Slovenski poročevalec XVIII, 1957, št. 91), v katerem je poskušal dokazati slovensko poreklo tega pomembnega skladatelja in mannheimskega kapelnika, ustvarjalca, ki je z novim načinom glasbenega oblikovanja neposredno vplival na razvoj in značilnosti prihajajočega klasicizma. Na temelju podatka, da je bil ta Stamic vnuk starega očeta, ki je bil doma iz Maribora ob Dravi, je Lajovic sklepal — tudi s pomočjo provenience tega priimka —, da »vse to kaže s popolno zanesljivostjo« na to, da je bil omenjeni skladatelj po očetu slovenskega rodu in da si »njegovo duhovno tvorbo lahko zato lastimo kot tvorbo slovenskega človeka in duha«. Ta »popolna zanesljivost« je sicer sporna. V nakazani zvezi obstajajo številne hipoteze in razlage. Jana Stamica si namreč lastijo tudi nemški zgodovinarji glasbe in ravno tako češki, za katere je bil navedeni Stamic češki glasbenik v emigraciji.

V 50-ih letih so verjetno Lajovca poživile tudi izvedbe njegovih skladb, priznavalne ocene, pohvalne obravnave njegovih delovnih dosežkov, Škerjančev oris, ki je izšel ob 80-letnici njegovega rojstva in zajel predvsem njegov opus, pa še prispevki drugih piscev, ki so se kakorkoli že nanašali na njegove zasluge za razvoj slovenske glasbe.

Navzlic vsemu temu pa se Lajovčeva nekdanja vitalnost ni povrnila. Proti koncu 50-ih let je vidno in čedalje bolj usihala. Sčasoma je postajal vse večji samotar, le še poslušalec brez besed.

Umrl je v Ljubljani dne 28. avgusta 1960.

V GLASBENI MATICI

Z Glasbeno matico se je Lajovic v določenem smislu povezal že zgodaj. Najprej že kot gimnazijec in nato kot študent kompozicije. Za leto 1902 je na primer znano, da se je nanjo obrnil s prošnjo za materialno podporo. Matej Hubad, ki je bil njen koncertni vodja in že takrat osrednja osebnost tega društva, je v tej zvezi tole izjavil: »Lajovic, nadarjen študent dunajskega konservatorija, je prosil podpore, da se za dosego polletja vpiše, ker drugače ne more obiskovati ondi pouka. Ker je več kompozicij poslal društvu, se mu je dalo na račun poznejših, ki se bodo proizvajale na koncertih, in za ktere bo dobil nagrado 80 k.« Se pravi, da mu je bil naklonjen in je kmalu ugodno ocenil njegove sposobnosti. S to svojo izjavo ga je dejansko podprl; Glasbena matica Lajovcu ni odrekla pomoči.

Še v tem, 1902. letu, je, tako pove gradivo, »komponist Anton Lajovic, sedaj bivajoč pri svojem očetu restavraterju v ‚Narodnem Domu' v Celju«, nujno prosil za podporo 80—100 kron, »da si najame klavir in se mu omogoči med počitnicami komponiranje«. To je bilo torej že po njegovi diplomi na dunajskem konservatoriju. Tudi tej prošnji je Glasbena matica ugodila.

Po tem sodeč je Lajovic vneto pošiljal Matici svoja dela z namenom, da bi dosegel njeno podporo v vsakem oziru: finančno, da bi bilo njegovo delo čim manj moteno, in zato, da bi skladbe izvajala in jih tudi objavljala. Za kakšne skladbe je šlo, je razvidno iz gradiva. V njem je rečeno, da je Hubad poročal o načrtu za izdajo muzikalij za leto 1903 v okviru edicij Glasbene matice. Navedel je vrsto Lajovčevih del, razen tega pa še skladbe Antona Foersterja (kan-

tata Turki na Slevici, Z glasnim šumom s kora), Antona Nedvěda (Maša za mešani zbor), Frana Serafina Vilharja-Kalskega (balada Bosanski korabljar za tenor in moški zbor), ruskega komponista Kjuja (Cui) in srbskega skladatelja Stevana Mokranjca. Ta podatek je zanimiv ne le zaradi Lajovca, temveč tudi zaradi drugih. Zato, ker je Glasbena matica sprejemala v svoj edicijski program tudi cerkvene skladbe, čeravno so si za te vrste dela lastili izključno pravico slovenski cecilijanci, in zato, ker se ni omejevala samo na slovenske ustvarjalce, ampak je, kar se tiče njenih edicij, segla tudi v širši, slovanski prostor.

Med Glasbeno matico in Lajovcem je potemtakem obstajalo nekakšno ravnotežje, ki se je za zdaj omejilo na denarno pomoč, izvajanje in izdajanje skladb, pozneje pa se je z obeh strani širilo v širše dimenzije. Glasbena matica Lajovcu ni samo dajala, temveč je od njega tudi jemala. Komaj je dokončal študij kompozicije, že je imela v načrtu izdajo njegovih skladb, ki jih je očitno smatrala zrele za objavo. Tako o njih ni sodila samo Matica, konkretno Hubad, podobno jih je ocenil Gojmir Krek, ki jih je začel objavljati v Novih akordih. Hubad in Krek, ki sta bila na začetku 20. stoletja vodilna moža v slovenskem glasbenem življenju in edina merodajna presojevalca slovenske glasbene storitve na prehodu v novo stoletje ter še precej časa nato, sta Lajovcu odprla pot v slovenski glasbeni svet.

Po uspešnem začetku so se Lajovčeve zveze z ljubljansko Glasbeno matico vse bolj utrjevale in nadaljevale v raznih oblikah in na razne načine. Na Glasbeno matico se je mladi Lajovic pogosto obračal za podporo, ki jo je potreboval zlasti v času, ko se še ni zaposlil. Pa tudi poslej, ko je njegovo glasbeno delo raslo in je želel, da bi bile njegove skladbe natisnjene. Res je imel na voljo Nove akorde, ki mu pa niso zadoščali. Hotel je več, iskal je še širše možnosti, ki jih je našel ravno v Matici.

Leta 1903 je ministrstvo za uk in bogočastje objavilo razpis za kompozicijo. Zanjo je bila namenjena štipendija, ki je na leto znašala tisoč kron. Kandidat je bil v mislih tudi Glasbeni matici, ki jo je s tem razpisom seznanil Hubad na

DOPISNICA

Samo za naslov — Само за наслов

Herrn

Otto Tomcic

Einjährig freiwilliger in der Offiziersaspirantenschule

des Landwehrregimentes

Graz

Eggenberg

1.11.01

10.N

EGGENBERG 5 01

Lajovčeva dopisnica iz leta 1901 O. Župančiču

temelju odgovarjajočega dopisa deželnega predsedstva. Prav Hubad je Matici predlagal, naj priporoči za podelitev štipendije Lajovca ki se je zanjo potegoval tako pri deželnem predsedstvu kot pri centralni vladi. Za Matico, ki se je strinjala s Hubadovim predlogom, je bil Lajovic edini slovenski komponist, ki bi zaslužil to štipendijo. Njeno mnenje je bilo, da bi bilo prav, »da bi se mu podelila sploh kaka ustanova«. Lajovic je živel v skromnih razmerah, starši mu niso mogli kdove kaj pomagati. Bil pa je obetajoč talent, ki je za svoj razvoj potreboval tujo pomoč.

Kmalu po omenjenem razpisu spet nekaj izvemo iz arhiva Glasbene matice. Hubad je, očitno na Lajovčevo spodbudo, Matici priporočil, naj Lajovcu njen odbor »na račun skladb, ki jih je že poslal in jih pošilja Matici« — gre torej tudi za bodoče skladbe —, da malo nagrado. Na dodatni predlog »g. dr. Ravnikarja se mu dovoli vsota 50 kr. na mesec« in to skozi tri mesece, kot je bilo pripisano. Značilno je, da se je za to uslugo zahvalil Lajovic Hubadu, ki je bil zanj odločilen faktor v Glasbeni matici.

Podobne narave je bilo pismo, ki ga je Lajovic naslovil Glasbeni matici in v katerem je prosil, naj mu odbor — spet na račun skladb, ki ji jih je že poslal in jih še bo —, odobri vsoto 100 kron. Sklep je bil: »Ker se mu je že pri odborovi seji dne 6. junija t.l. (1903, op. pis.) za omenjene skladbe dovolila trimesečna nagrada po 50 k, od katere sta se mu izplačala šele dva obroka po 50 k, torej skupaj 100 k, sklene odbor na predlog g. Štritofa, da se mu takoj vpošlje zaostali obrok in se mu doda še 50 k znova. Lajovic je zelo marljiv in plodovit in denar, ki se mu ga pošlje, ni izgubljen, marveč nasprotno, zelo plodonosno naložen, zakaj od Lajovica je pričakovati še mnogih koristi za slovenski narod na umetniškem polju.«

Tudi Štritof je bil potemtakem naklonjen Lajovcu in najbrž tudi vsi drugi odborniki Matice, saj niso v ničemer nasprotovali predlogom, ki so bili nadarjenemu ustvarjalcu v korist. Zanimiva je Štritofova stilizacija še zato, ker je poudaril koristi slovenskega naroda in ne morda samo Glasbene matice. To v tej zvezi govori za širok koncept, ki pa gotovo ne velja le zanj, temveč za Matico kot celoto.

Takih Lajovčevih vlog, ki so se tikale reševanja njegovih denarnih zadreg, je bilo precej, iz ohranjenega gradiva Glasbene matice so dobro razvidne. Matica mu je rada ustregla, Lajovca pa je skrbno podpirala tudi z izvajanjem in objavljanjem njegovih del.

Lajovčevi stiki so se poglobili v letu 1907, ko je Hubad predlagal odboru Glasbene matice, da bi Lajovic od 1. novembra dalje prevzel njegovih 6 ur na teden za »poduče-vanje harmonije in kontrapunkta«, ker da bo on z ustanovitvijo pevske šole zelo zadržan. Ta pevska šola naj bi po Hubadovi zamisli delovala od 15. 11. 1907 dalje »za odrasle gospode in odrasle dame«. V njej naj bi se glasovno izobraževali prihodnji pevci, predvsem ti, ki jih je potreboval pevski zbor Matice, pa tudi solisti. Trajala bi na leto 6 mesecev, od oktobra do aprila. Na predlog Vladimirja Ravniharja naj se doda razglasu, da se ta šola ustanavlja sporazumno z zvezo slov.(enskih) p.(evskih) društev. Predlog o osnovanju pevske šole v okviru Matice je bil nujen spričo potrebe revitalizacije njenega pevskega, za njeno delo tako pomembnega zbora.

Hubadov predlog za honorarno nastavitev Lajovca je bil sprejet, Lajovcu naj se za to mesečno plača 60 kron. Lajovic je s tem soglašal in začel s poukom. Če je bil dotlej le bolj posredno zvezan z Matico, se je zdaj neposredno vključil v njena prizadevanja. S tem so postali stiki z obeh strani še aktivnejši, zahtevnejši in predvsem širše zastavljeni. Da bi se še bolj okrepili, je bil Lajovic leta 1908 navkljub nasprotovanju odbornikov Antona Štritofa in Dragotina Šebenika — zakaj, ni jasno — izvoljen za člana odbora Glasbene matice.

S tem je dobil Lajovic vso priložnost, da se je še intenzivneje angažiral v delu Glasbene matice. S te strani se je večkrat manifestiral. Tako na primer, ko je šlo za nastavitev učitelja za klarinet oziroma rog na glasbeni šoli. To bi seveda povzročilo neke stroške, toda Lajovic je menil, da bi se vendarle izplačalo »v očigled velike važnosti teh predmetov«. Polovico stroškov naj bi prevzela Matica, drugo polovico pa društvena godba, torej Slovenska filharmoni-

ja, ki je ravno takrat začela delovati in so ji te vrste inštrumentalisti še kako manjkali. Lajovic je bil daljnoviden. Poznal je situacijo in je vedel, da se bo morala orkestralna zasedba filharmonikov slej ko prej povečati, če naj bi njihov orkester popolnoma zaživel in opravljal delo, ki so ga Slovenci že dolgo potrebovali, da bi nadoknadili zamudo v razvoju slovenske glasbene poustvarjalnosti. Tako je bil dobro premišljen Lajovčev poziv odboru, naj »krepko podpira stremljenja učencev, ki se zanimajo za specij.(alne) predmete«.

Leta 1909 so se notranji odnosi v Glasbeni matici zelo zaostrili. Zaradi tega je predsednik Štritof hotel odstopiti in ravno tako Hubad kot vodja pevskega zbora. Nasledil naj bi ga Václav Talich, ki pa je to odklonil zavoljo nasprotovanja, kakršno se je s strani nekaterih članov neokusno razplamtelo. Ob vsem tem so Matico vznemirjali še napadi klerikalcev in celo liberalcev. Gradivo pripoveduje, da je Lajovic v vsem tem kaosu pomirjevalno posredoval. Hubad in Štritof sta ostala vsak v svoji funkciji, Glasbena matica pa se je po Lajovčevem nasvetu izrekla za nadstrankarstvo. Ni želela, da bi jo omrtvili politični motivi in uničili njena že več desetletij trajajoča uspešna prizadevanja.

Potemtakem kaže, da se je Lajovic naglo vraščal v življenje Glasbene matice in v njej zavzemal čedalje pomembnejše mesto. Bil ji je svetovalec, ne le v umetniških, ampak tudi v političnih in organizacijskih vprašanjih, poučeval je na njeni glasbeni šoli in tudi po tej strani užival ugled. Skratka, postajal je avtoriteta, ki pa nikakor ni bila nedotakljiva. O tem priča primer njegove pozicije na glasbeni šoli, ki ga ni zadovoljila. Hotel je namreč plačo tudi med počitnicami, kar pa po predpisih s pravnega stališča ni bilo izvedljivo. Odbor mu je sicer hotel ugoditi, toda mimo predpisov ni mogel. Zato je iskal primerno rešitev in jo je videl v tem, da bi se plača Lajovcu v prihodnjem letu (1910) razdelila na 12 mesecev. Na Hubadov in Žirovnikov predlog naj se mu dovoli »prostovoljna nagrada 80 k, 40 k plačljivih takoj, ostalih 40 pa 15. avgusta«. Tako je pravzaprav bilo Lajovčevi zahtevi ugodeno. Vendar

se Lajovic s to rešitvijo ni hotel pomiriti. Ni mu šlo za nagrado, temveč plačo neprekinjeno skozi vse leto. Če ne bo temu tako, »ne poučuje več«. Matici pa je bilo mnogo na tem, da ga obdrži in da še naprej poučuje predmeta, ki sta mu bila zaupana. Za svojo zahtevo je imel Lajovic vplivne zagovornike, med njimi po vsej verjetnosti tudi Hubada. Tako ji je odbor nazadnje ugodil. Uklonil se je Lajovčevi volji, ki se je s tem še bolj utrdila.

Lajovčevo pedagoško delo se je torej nadaljevalo. Toda ne za dolgo. S 1. februarjem leta 1911 je Lajovic namreč dal ostavko s pojasnilom, da odpotuje k sodniškemu izpitu v Gradec, »po dovršenem izpitu pa ne ve, kam ga bodo prestavili«. O tem so svoje bralce obvestili tudi Novi akordi, ki so sporočili, da je Lajovic odpovedal pouk »harmonijoslovja« na šoli Glasbene matice in da ga bo v drugem tečaju nadomeščal Matej Hubad. Razlog za Lajovčevo prekinitev dela v omenjeni glasbeni šoli je bil razumljiv in upravičen. Toliko bolj zato, ker je bil po sodniškem izpitu postavljen za sodnika, najprej na Brdu, zatem pa v Kranju, v vsakem primeru torej zunaj Ljubljane. Njegovi neposredni stiki z Glasbeno matico so se zaradi tega znatno omejili. Od leta 1911 dalje Lajovic nekaj let ni naveden niti kot član društvenega odbora.

V odboru Glasbene matice se je Lajovic spet pojavil šele leta 1918, takrat sprva še kot »c. kr. okrajni sodnik«. Bil je tudi član šolskega odseka in artističnega odbora, v katerem so bili še Franc Kimovec, Hubad, Stanko Premrl, Zorko Prelovec, Josip Pavčič in Josip Vedral. Čim se je Lajovic tik pred koncem prve svetovne vojne vključil v odbor, že se je aktivno zanimal za društveno delo, kjerkoli je bilo potrebno. Tako je na seji 27. avgusta 1918 »odbornik Lajovic« predložil, »da se sprejme za pomožnega učitelja nekega Marija Kogoja, ki se mu je v to svrho ponudil«. K temu je Hubad dejal, da se mu je isti Kogoj že lansko leto, torej v letu 1917, ponudil za učitelja, da pa je samouk in je dovršil konservatorij le deloma ter da »je napravil nanj nenavaden vtis«. Odbor je sklenil, da se v slučaju, da bi »Marij Kogoj osebno ponudil svojo službo ‚Glasbeni Matici', sprejme le v poizkušno in v slučaju, da bi se izkazal

sposobnim, se sprejme za učitelja z plačo na ure«. Iz gradiva izvemo, da je Kogoj leta 1917 zahteval 3500 kron plače, vendar da njegova vloga, ki jo je takrat naslovil na Matico, ni jasna; »piše se mu, naj da pošlje odboru svoje skladbe in razjasni svojo vlogo, potem bode zavzel odbor svoje stališče«.

Ko se je leta 1918 Kogoj spet oglasil, se je zanj zavzel Lajovic. Po vsej priliki je v njem videl nadarjenega, tehnično dovolj verziranega skladatelja, sicer se zanj ne bi angažiral. Talent in pa tehnično razgledanost je namreč vedno in vseskozi naglašal. Tako je mogoče razumeti tudi to, da je Hubad, gotovo po posvetovanju z Lajovcem, kmalu zatem, 20. septembra 1918, sporočil sklep artističnega odbora, naj se v edicije Glasbene matice morda vključi Kogojeva »Sarabanda«. Ta sklep je postal aktualen leta 1919, poleg »Sarabande« naj bi Glasbena matica izdala še Kogojevo skladbo »Dolce e tranquillo«. Sklenjeno je bilo še to, da se Kogoju ponudi za obe navedeni skladbi, ki sta bili za klavir, in za tri samospeve honorar v znesku 1600 kron, naklada naj bi bila 2000 izvodov.

Kogojeva nastavitev na šoli Glasbene matice in pozneje na konservatoriju, ki je bil osnovan prav leta 1919, je bila potemtakem realna. Po sklepu odbora naj bi se poskušalo pridobiti Kogoja za pouk harmonije proti plačilu do 4 kron od ure, z njim pa naj bi se o tem pogovoril Hubad, ravnatelj glasbene šole. Ko bo stvar jasna, naj bi poročal odboru, ki bo zatem v tej smeri razpravljal in svoj sklep sporočil Kogoju.

Hubadov pogovor s Kogojem je bil uspešen, Kogoj se je zaposlil na šoli Glasbene matice. Tam je v letih 1918/1919 in 1921/1922 poučeval glasbeno teoretične predmete. V letih 1921—1923 je opravljal tudi službo arhivarja Glasbene matice. Podatki, ki so na voljo o Kogojevi aktivnosti v Glasbeni matici, se v vsem ne ujemajo. Iz razpoložljivega gradiva tudi ni povsem razvidno, kakšna je bila vloga Lajovca v Kogojevem prizadevanju za glasbeno šolo in za Matico nasploh. Ne glede na to je treba poudariti, da je bil Lajovic v tem času, to je na začetku 20-ih let, Kogojev za-

govornik. To potrjuje tudi gradivo, ki pove, da je Lajovic soglašal s tem, da se mu zaupa poučevanje zgodovine slovenske glasbe. Ni dvoma, da ga je smatral za zelo razgledanega glasbenika, ki je imel dober vpogled v tedaj še malo raziskano slovensko glasbo, tedanjo in preteklo. Žal se Lajovčeva zamisel ni realizirala, namesto Kogoja je prevzel predavanja o zgodovini slovenske glasbe Josip Mantuani, ki je bil za to disciplino gotovo bolj primeren.

Zakaj sta se razšla Kogoj in Glasbena matica, natanko ni znano. Iz tega, kar vemo, je bil Kogoj občutljiv in zapleten karakter, ki je ravnal po svoji volji in se ni uklanjal morebitnim zahtevam Matice. Njegova narava se je gotovo odrazila tudi pri poučevanju, ki je bilo rezultat njegovih naziranj o tem in onem vprašanju, pri označevanju tega in onega skladatelja in te ali one stilne smeri, s čimer se nadzorni organi Glasbene matice v vsem najbrž niso strinjali. Tudi kar se tiče izdajanja njegovih skladb, se ni vselej skladal s stališči Matice. Tako naj bi se izrazil, da »se ne bode zadovoljil« s honorarjem, ki mu je bil nakazan za prodane kompozicije. Te njegove izjave Glasbena matica ni hotela vzeti na znanje. Sklenjeno je bilo, da nanjo sploh ne bo reagirala.

Stiki med Kogojem in Glasbeno matico so se torej kmalu razrahljali, izgladiti jih nista mogla ne Lajovic ne Hubad, čeravno sta si morda prizadevala. Navzlic temu je Lajovic ostal naklonjen Kogoju tudi pozneje, čeprav se z njim — to bo pozneje pokazalo gradivo — ni dobro ujemal. Nasprotno. Z njim se je v bližnji prihodnosti zapletel v interesantne, načelno karakteristične in snovno pomembne diskusije. Toda vse to ni bilo važno. Važno je bilo spoznanje, da se Lajovic od mladega, obetajočega ustvarjalca ni distanciral in se ni postavil proti njemu. Očitno ga je imel za enakovrednega sogovornika, s katerim se je izplačalo polemizirati. Čas o tem zgovorno priča. Vsekakor pa omenjeni razhod ni bil osamljena epizoda ne v Kogojevem ne v Lajovčevem življenju in njunem poseganju v razvoj slovenske glasbe.

Ob pregledovanju gradiva se ponuja sklep, da je imel La-

jovic ne šele leta 1918, temveč že prej trdno veljavo v slovenski glasbi, podobno tisti, ki sta jo imela Hubad in Krek. Tej veljavi je veliko prispevala Glasbena matica, ki je bila osrednja slovenska glasbena inštitucija z nedvoumno pozicijo. Že dolgo prej, tedaj in še precej pozneje je uravnavala vse glasbeno življenje na Slovenskem, v svojih rokah je imela vpliv na glasbeno delo celotnega slovenskega etničnega prostora, v vseh glasbenih vprašanjih je bila vrhovni razsodnik. Vodila je organizacijsko strukturo, ki jo je formirala, kot se ji je zdelo prav, usmerjala je glasbeno reprodukcijo, neposredno in posredno je spodbujala k produkciji. Skupno z Novimi akordi je bila pomembna tudi za Lajovčevo ustvarjanje, pri čemer je treba ugotoviti, da je bil za Nove akorde Lajovic interesanten najprej kot skladatelj in nato še kot kritik. V Glasbeni matici pa je bil njegov delokrog še širši. Tam so njegova prizadevanja po-vrh vsega trajala daljše obdobje in so dala, kot bo potrdilo gradivo, obsežne rezultate. Glasbeni matici gre vsekakor eminentna vloga v Lajovčevem razvoju. In to od vsega začetka, od njegovega prvega vstopa v slovensko glasbo, in ravno tako pozneje, tudi v obdobju, ko so bile Lajovčeve zveze z njo minimalne ali skoraj niso obstajale, tako na primer v času prve svetovne vojne. Nekako od leta 1911 do leta 1918 je bil Lajovic iz Matice fizično odsoten, vendar duhovno v neki meri le prisoten. Prav to mu je omogočilo ponoven neposreden stik s tem društvom, še preden se je iztekla prva velika vojna.

Ko se je Lajovic ob koncu prve vojne spet naselil v Ljubljani, je tu opravljal pravniško službo. Odtlej pa vse do začetka druge vojne je bolj ali manj stalno sodeloval v odboru Glasbene matice ter v njej vršil razne funkcije. Imel je centralno vlogo v artističnem odboru in bil tako merodajen za umetniške zadeve, bil je nadzornik društvene glasbene šole, sodeloval je v pravniških in finančnih zadevah, s katerimi se je morala ukvarjati Matica. Zato ni čudno, da ga pogosto zasledimo v sejnih zapisnikih društvenega odbora.

V zvezi s tem vsestranskim angažiranjem je treba posebej podčrtati, da je imel več ali manj odločilen vpliv na edicij-

sko politiko Matice. Bil je umetnik s slovesom, ki ga v 20-ih in še v 30-ih letih v širokem slovenskem skladateljskem krogu ni nihče dosegel, kaj šele presegel. Glasbena matica si je prizadevala, da bi se mu za sodelovanje oddolžila. Tako je na primer leta 1921 povabila Lajovca, naj ji za izdajo izroči vrsto zborovskih del (Medved z medom, Lan, Kišica, Kroparji, Zeleni Jurij, Breza in hrast, Žabe, Pastirčki, Zlato v Blatni vasi), ki jih je seveda tudi natisnila. Lajovic pa je tudi sam ponudil Matici v nakup 12 svojih skladb za ceno 10.000 kron in z naklado 1050 izvodov. Očitno je šlo za zbirko Dvanajst pesmi za moški, mešani in ženski zbor. Odbor je ta predlog sprejel s pogojem, da si artistični odsek te skladbe ogleda. Skladbe naj bi preštudiral do 15. oktobra 1920, »katerega dne se ima definitivno odgovoriti skladatelju Lajovicu«. To se je tudi zgodilo, skladbe so šle v tisk in izšle še leta 1920. Čeravno le formalno, pa je bil tudi Lajovic torej podvržen predpisom, ki so določali, da je pregledal predvidene skladbe artistični odbor. Zanj je bil ta pregled kajpak v vsakem oziru ugoden.

Že kmalu nato je Lajovic poročal, da se bo v kratkem odpeljal na Dunaj. Želel je pooblastilo, da sklene dogovor za tisk omenjenih skladb s tvrdko Waldheim Eberle & Comp., da bi se delo čimprej opravilo. Matica se je z njegovo željo strinjala in sklenjeno je bilo, naj se v tej zadevi piše imenovani tvrdki, »da je gospod Lajovic za sklep pogodbe pooblaščen«.

Tej zbirki so sledile nadaljnje Lajovčeve skladbe in še dela drugih slovenskih ustvarjalcev, tudi Kogojeva, ki jih je Matica sprejela za natis. Predložil jih je Hubad in sklenjeno je bilo, da bo odbor določil naklado, ko bodo opravljene korekture. Tisk naj bi spet oskrbela tvrdka Waldheim.

Lajovčevo ime pa se pojavlja v sejnih zapisnikih Glasbene matice tudi ob drugih in drugačnih priložnostih. Od teh naj jih bo tu omenjenih samo nekaj, torej taki, ki se zdijo značilni v zvezi z Lajovčevo osebnostjo in njegovim delom.

Neki član pevskega zbora Matice je na primer v pismu z dne 4. januarja 1921 omenil, da se je »opetovano« žal od strani našega odličnega glasbenika, g. Lajovica sicer izre-

klo mnenje, da ne bi bilo prav nobene škode, »ako bi se naš pevski zbor razbil, toda mi pevci, ki stojimo v praktičnem življenju, vemo, da je težko pevske zbore vzdrževati, tem težje pa ustanavljati«. Zelo zanimivo. Lajovic je potemtakem smatral Matični pevski zbor za nepotreben, čeravno je le-ta pogosto izvajal njegove skladbe. Kaj neki je bilo temu razlog? Verjetno potenciranje zaslug tega izvajalnega korpusa, iz katerega so često izhajale nepotrebne intrige, pa tudi to, da je Lajovic dajal večji poudarek instrumentalni glasbi, čeprav je bil v prvi vrsti skladatelj vokalne, v izdatni meri zborovske glasbe. Kako je na to reagiral Hubad kot vodja Matičinega zbora? Ne vemo, gradiva o tem ni. Razen tega se zdi vprašljivo, ali se je Lajovic o tem pevskem zboru in potrebnosti oziroma nepotrebnosti njegovega obstajanja res tako drastično izrazil. Komaj verjetno. Vsekakor drži, da zavoljo tega kakega konflikta večjega obsega med Lajovcem in pevskim zborom ni bilo, pa tudi ne med Hubadom in Lajovcem, med katerima so bili stiki ves čas zelo neposredni in iskreni, da ne rečem prijateljski. Mimogrede povedano: Matičin pevski zbor je ne glede na očitke v omenjenem pismu nemoteno nadaljeval svoje delo in opravljal koristno poslanstvo.

Rekel sem že, da je bil Lajovic vznemirljiva natura. Vedno je iskal nekaj, kar bi pospeševalo slovenski glasbeni razvoj in k vsemu, kar se je pojavljalo v slovenski glasbi, je imel pripombe, pozitivne ali negativne, kakor je pač to ali ono ustrezalo njegovemu umetnostnemu pojmovanju. Nasprotoval je na primer nadaljnjemu izdajanju zborov s strani Glasbene matice, češ da za to skrbita že dve reviji. Mislil je na revijo Zbori, ki jo je urejal Prelovec, in na poljudno revijo Pevec, katere urednik je bil Marko Bajuk. Obe sta poleg tekstovne priloge objavljali zbore, čemur sta bili v glavnem tudi namenjeni. Razlika je bila med navedenima revijama le ta, da so bili Zbori naprednejše usmerjeni in so prinašali zahtevnejše zbore, Pevec pa preproste, dostopne številnim podeželskim zborovskim ansamblom. Mislim, da je imel Lajovic s svojim stališčem do tega vprašanja prav. Ni se motil, ko je trdil, da bi bilo pravilneje usmeriti edicijsko politiko Glasbene matice, ki naj bi po njegovem

pojmovanju pokazala pragmatično lice, »in sicer v tem oziru, da se bolje peča z izdajo instrumentalne glasbe, ki je pri nas popolnoma zapostavljena«. To je bilo tudi še v 20-ih letih res. Lajovic je dobro vedel, da je slovenska glasba s te strani v močnem zaostanku, podobno je mislil nekoč že Krek in svoje mnenje o tem izražal v Novih akordih. Lajovic je vztrajno in uporno nadaljeval to misel in se spet in spet zavzemal za to, da bi se morala Matica bolj eksponirati za razvoj slovenske inštrumentalne glasbe, če bi se naj približala glasbi evropskega Zahoda, kar mu je tudi bilo v nenehni misli.

Ta misel se torej ni pojavila šele z Lajovcem. Zaživela je že kmalu po vstopu v novo, 20. stoletje, ko so v izvajalni praksi prevladovali zborovski in solistični pevci, primanjkovali pa orkestralni in solistični inštrumentalisti. Situacija se je začela spreminjati šele s Slovensko filharmonijo, ki pa je delovala le nekaj let, in s formiranjem prvih slovenskih koncertnih inštrumentalistov. Ta zastoj, ki je bil spričo pomanjkanja reproduktivnih in v določenem smislu tudi produktivnih kadrov boleč in nespodbuden, so seveda povzročile specifične slovenske razmere v času narodnega prebujanja, v drugi polovici 19. stoletja, ki so dajale prednost vokalu in so se raztegnile še precej v stoletje, ki je sledilo. V 20-ih in 30-ih letih 20. stoletja, takrat torej, ko je bila Lajovčeva ustvarjalna aktivnost zelo živahna, pa se je stanje v slovenskem glasbenem življenju bistveno in v vsakem oziru spreminjalo. V Ljubljani je obstajala stalna Opera, nekaj časa je živelo operno gledališče tudi v Mariboru. V slovenskem glavnem mestu se je osnovalo in nastopalo tudi Orkestralno društvo, v 30-ih letih je bila aktualna še Ljubljanska filharmonija, ki je tudi koncertirala. Na opernih in koncertnih sporedih so bila kajpada večidel dela tujih skladateljev, saj so bila slovenska še zelo skromna. Vendar pa so nastajala in Lajovic si je bil na jasnem, da bi jih bilo vedno več, če bi jim bila zagotovljena izvedba. Prav gotovo ga je spremljala ta misel, ko si je prizadeval pospešiti domačo ustvarjalnost, izdajanje inštrumentalnih kompozicij in reprodukcijo. Če po tej strani ni bil kdove kaj ploden v lastni praksi, je imel, podobno kot Krek,

pred seboj vizijo slovenske glasbe, ki ne bi zaostajala za evropsko. Pobuda, ki jo je dajal v tej smeri, pojasnjuje tudi njegov pozitivni odnos do tedanje slovenske glasbene sodobnosti.

Glasbena matica je ta njegova prizadevanja cenila. Največkrat se je ravnala po njegovih spodbudah in nasvetih, oddolžila se mu je tudi s tem, da je izdajala njegove skladbe in jih tudi izvajala. Pa še drugače mu je izkazovala priznanje za njegovo pomoč. Na primer tako, da so konservatorijski študentje — konservatorij je bil pod pokroviteljstvom Matice in Hubad je bil njegov ravnatelj — ob njegovi 50-letnici 21. decembra 1928 na interni produkciji v filharmonični dvorani izvedli spored, ki je bil »sestavljen izključno iz Vaših del, ki so trenutno v študiju na našem zavodu«, kot mu je najavil vodja konservatorija. Pristavil je, naj bo ta produkcija »skromna počastitev« Lajovčevega »neumornega umetniškega dela, ki je najsijajnejši dokaz umetniškega hotenja in ustvarjanja našega naroda«. Ob tem jubileju so bili v slovenskem tisku objavljeni številni prispevki, ki so, vsak na svoj način, orisovali Lajovca in njegovo storitev za slovensko glasbo. V enem od njih je bilo med drugim zapisano: »Kar so dali književniki slovenske moderne«, tako Kette, Murn-Aleksandrov, Cankar in Župančič, »je na področju slovenske glasbe ustvaril naš današnji slavljenec« (Jutro IX, 1928).

Kmalu nato, 29. januarja 1929, je Glasbena matica izvolila Lajovca za svojega častnega člana, skupaj z njim pa še Oskarja Deva in Antona Schwaba, ki sta v svojem času tudi prispevala marsikaj dobrega v slovensko glasbo, čeravno ne s takim umetniškim in razvojnim uspehom kot Lajovic. Vse tri je za to počastitev predložil Vladimir Ravnihar. Svoj predlog je tehtno utemeljil. To mu ni bilo težko, še zlasti ne v Lajovčevem primeru.

Priznanja so sledila tudi pozneje. Odbor Glasbene matice je na primer sklenil, da se nova dvorana v nadzidku njenega poslopja v Gosposki ulici imenuje po Lajovcu, vanjo pa se postavi skladateljev doprsni kip. V tem, 1933. letu, je prispel v Ljubljano tudi predlog zagrebškega »Slovenskega

kluba«, da bi Slovenci, ki so se naselili v hrvaški prestolnici, spomladi leta 1934 proslavili Lajovca s posebnim koncertom. Zborovski del naj bi izvedel pevski zbor ljubljanske Glasbene matice, orkestralnega pa orkester zagrebške glasbene akademije. Za protiuslugo pa naj bi, tako je bilo izrečeno na odborovi seji Matice, ki je predlog zagrebških Slovencev v načelu sprejela, Glasbena matica povabila omenjeni akademijski orkester v Ljubljano na materialni riziko Matice.

Za Glasbeno matico je bil Lajovic izredno pomemben, tako rekoč nepogrešljiv. To je večkrat tudi poudarila. Ko je na primer postal apelacijski sodnik v Zagrebu — bilo je to leta 1935 —, ga je prosila, da »obdrži svoje funkcije in tako s svojim velikim ugledom in vplivom koristi napredku našega glasbenega razvoja«. To željo je obnovil in ponovil tudi občni zbor Glasbene matice na začetku leta 1936. Ob tej priložnosti je bilo omenjeno, da se je Lajovic proti koncu leta 1935 preselil v Zagreb. Zapis pravi v tej zvezi, da so Lajovčeve »zasluge za Glasbeno Matico, Filharmonično družbo in slovensko glasbeno življenje posebno po prevratu tako velike, da je bil odbor Glasbene Matice mnenja, da ne more uspešno nadaljevati svojega dela brez širokopoteznega in inicijativnega Lajovčevega sodelovanja. Zato ga je prosil, da tudi v bodoče ostane zvest Glasbeni Matici in deluje v njenem odboru. »In z veseljem ugotavljamo, da je Lajovic izjavil, da z največjim interesom tudi v bodoče sodeluje v Matičinem delu, ako bo našel zaupanje pri društvenem članstvu« (gl. zapisnik občnega zbora Matice z dne 27. 1. 1936).

Glasbeni matici je bil Lajovic torej potreben, brez njega bi bila bistveno prikrajšana za njegove modre, premišljene nasvete in posege v njeno zahtevno delo. Kaže, da so bili glavni razlogi za njegovo poveličevanje ravno v tem. Vrhunsko se je to slavljenje pokazalo ob njegovi 60-letnici. Takrat je bila realizirana »Lajovčeva čitanka«, temu namenu je bil posvečen tudi »častni večer«. Lajovic je bil zadovoljen s tem in onim. Matici se je za vse zahvalil in poudaril, da je s tem vnovič manifestirala, da hoče »trdno vztrajati na onih idealih naše glasbene kulture, ki so tudi

moji ideali, in katerim sem po svojih skromnih močeh skušal pripravljati pot do čim popolnejše realizacije«.

Proslavljanje Lajovčevega jubileja in s tem njegovega dela je seglo še širše. Glasbena matica ga je počastila tudi s slavnostnim koncertom, ki je bil 6. februarja 1939 v filharmonični dvorani. Na sporedu so bili zbori, samospevi, orkestralna »Andante« in »Capriccio« in še »Gozdna samota« za ženski zbor in orkester. Izvajalci so bili Josip Gostič, Valerija Heybalova, mešani zbor Glasbene matice in orkester Narodnega gledališča ter Orkestralnega društva. Dirigiral je Mirko Polič, uvodno besedo pa je spregovoril Marijan Lipovšek, ki je v svojem govoru zajel Lajovčevo skladateljsko delo in umetniško vrednost.

Pozornost, ki jo je Glasbena matica izkazovala Lajovcu, je bila naravnost izredna. Pa tudi razumljiva, saj ji je bil ta glasbenik v pomoč vselej, ko je bilo treba. Tudi takrat, ko je Marjan Kozina skupaj z Mihovilom Logarjem predlagal, naj bi se v Beogradu osnovala glasbena šola kot podružnica ljubjanske Glasbene matice. Bilo je to leta 1938. Lajovcu se je zdela ideja »dobra z ozirom na veliko število Slovencev«, ki živijo v tem mestu. Menil je, da bi jo obiskovali tudi drugi, ki niso bili Slovenci. Njegovemu stališču pa je nasprotoval Janko Žirovnik. Ta je izrazil pomislek, ki je imel svoj smisel, češ, domačini v Beogradu bi »ne gledali simpatično na to ustanovitev«, ker da »imajo svoje šole in bi videli v naši konkurenčno podjetje, ki nosi kulturo z zapada kot da sami ne bi zmogli pravilno in dobro voditi svoje glasbene šole«. Omenjenemu načrtu so nasprotovali še drugi odborniki Glasbene matice, ki so svoja stališča večidel utemeljevali z razlogi finančne narave. Po vsej diskusiji je Lajovic predlagal, naj Matica zahteva od Kozine in Logarja konkretne podatke in obrazložita naj obstoječe možnosti. Kozina je želel, naj Matica pošlje v Beograd svojega zastopnika na sestanek meddruštvenega odbora. Ob tej priliki naj bi se formiralo posebno društvo, ki bi skrbelo za osnovanje načrtovane šole. Sestanek je bil 7. oktobra 1938, Matico je zastopal Karel Mahkota, ki je po vrnitvi poročal, da so bile k tej ustanovitvi sicer pripombe, vendar je bil sestavljen odbor in izdelan splošni okvir šole.

Povedal je še, da je pobuda za to šolo »delo g. Kozine, ki je zapustil svoje ravnateljsko mesto na šoli Glasbene Matice v Mariboru«.

Ko se je ljubljanska Matica podrobno seznanila s situacijo, je sklenila, naj zamišljena beograjska šola ne bo njena podružnica in naj ne nosi tega imena. Nedolgo zatem je Kozina sporočil Matici, da se je pripravljalni odbor razšel, »ker je prišel do prepričanja, da je zadeva preuranjena in premalo pripravljena«. S tem je bilo to vprašanje rešeno. Tudi Lajovčev pozitivni odnos ni prispeval k realizaciji. Da se je Lajovic sprva zavzel za omenjeno idejo, ni nenavadno. Čeprav je bil realist, se je rad navdušil za novo. Vselej pa ni uspel, tudi v Glasbeni matici ne.

Sodelovanje Glasbene matice in Lajovca je bilo med obema vojnama trdno, lahko bi rekel, zgledno. Lajovic je s svojo avtoriteto temu društvu izdatno, marsikdaj odločilno pomagal, utrjeval je njegovo veljavo v slovenskem glasbenem prostoru. Vplival je, da se je v Matici koncentriralo vse, kar se je tikalo slovenskega glasbenega življenja: idejnost, koncertna dejavnost, glasbeno usposabljanje, tiskanje skladb, spodbude za skladanje. Ta širina je bila v veliki meri Lajovčeva zasluga. Matiči je bil nekak mentor, njegova gledanja se niso omejila samo na tedanjost, temveč so segla tudi v prihodnost. Po tej strani zlasti v 30-ih letih ni več bil osamljen, vendar še vedno važen in koristen. Za realizacijo svojih ciljev je videl v Glasbeni matici naravnost idealno sredstvo, z njo je uresničil marsikatero svojo zamisel, ki je slonela na njegovem videnju o tem, kakšna naj bo slovenska glasba v njegovem času in vnaprej.

Med drugo svetovno vojno so se Lajovčevi odnosi z Glasbeno matico nekoliko skalili, zakaj, o tem je že bila izrečena beseda ali vsaj slutnja. Vseh ozadij za njegovo skoraj popolno abstinenco ni mogoče spoznati, verjetno so bila bolj subjektivnega kot objektivnega značaja in pomena.

Tik po vojni pa se je Lajovic še in spet povezal z Glasbeno matico. Njen predsednik je spet postal Ravnihar, ki »se je umaknil jeseni 1942 s predsedniškega mesta na odborniško, da je varoval Matično samostojnost in prosto odloči-

tev, ker je hotel italijanski visoki komisar Grazioli njega odstaviti in postaviti svojega človeka«. Za čas nasilja je na njegovo mesto odbor izvolil podpredsednika Janka Žirovnika in to »z izrecno zahtevo, da ta odstopi takoj, ko bo dr. Ravnihar zopet lahko prevzel svoje mesto, ki ga je imel od leta 1918 dalje«. Člani pevskega zbora so se 22. septembra 1945 spet sestali, kajti predvidena je bila nova sezona. Od članov glavnega odbora je bil pri tem sestanku tudi Lajovic, ki se je potemtakem spet aktiviral, gotovo zavoljo tega, ker je postal nadaljnji obstoj Matice problematičen. Minister za prosveto Ferdo Kozak je namreč za 23. oktober 1945 sklical sestanek, na katerem naj bi razpravljali o vprašanju Glasbene Matice in »novo snujočega se društva Državna filharmonija«. Matico sta zastopala Lajovic in Ravnihar, ki sta zastopala stališče, da morata tako Glasbena matica kot Filharmonična družba nadaljevati svoje delo. Izrekla sta se proti ukinitvi Matice. Tri dni zatem, 26. oktobra, so se sestali nekateri člani odbora tega društva. Ravnihar je poročal o sestanku na omenjenem ministrstvu. Iz njegovega poročila, o katerem govori arhiv Glasbene matice, je razvidno, da se je Škerjanc izjavil za njeno likvidacijo, češ, Glasbena matica je »svojo nalogo dovršila in da bodo sedaj drugi prevzeli njeno delo«. Kolikor je bila predmet razgovora Filharmonična družba, je bil Pavel Šivic proti njeni nadaljnji eksistenci, ob tem pa je Lajovic temeljito pojasnil njen prevzem iz nemških v slovenske roke in prikazal tudi njeno delo.

Vendar je odločitev očitno padla še pred sestankom in zato ne Lajovčevo ne Ravniharjevo posredovanje ni pomagalo: 29. novembra 1945 je bila z odlokom ministrstva za notranje zadeve razpuščena z vsemi svojimi podružnicami vred. Njena imovina in glasbena šola, oboje je prišlo v državno oziroma družbeno kompetenco. Od nje je ostal le pevski zbor, ki je smel in mogel obstajati ter delovati še naprej.

Z ukinitvijo se je zaključilo čez sedemdesetletno delovanje Glasbene matice, ki je v tem dolgem razdobju plodno opravila pomembno nacionalno in kulturno, posebej seveda glasbeno poslanstvo. Z njenim koncem, ki je hkrati po-

menil tudi konec slovenizirane Filharmonične družbe, sta prenehali dve tehtni področji slovenskega glasbenega dela. Lajovca je to gotovo vznemirilo, saj je verjel v obe ustanovi, se jima skrbno posvečal in vanju vlagal velike napore. V vojnem času se je od njiju sicer v glavnem odmaknil, toda ko sta bili v stiski, se je vanju spet vrnil, prepričan, da jima bo lahko koristil. Zastonj. Novi družbeni red je imel svoje načrte in namesto njiju leta 1947 osnoval — drugo — Slovensko filharmonijo, v kateri je ostalo Lajovcu le mesto obiskovalca in skladatelja, ki se je od časa do časa pojavljal na njenih koncertnih sporedih.

VLOGA V FILHARMONIČNI DRUŽBI

Ljubljanska Filharmonična družba — Philharmonische Gesellschaft — je že precej pred Lajovčevim nastopom v slovenski glasbi bila trn v peti slovenstvu, razumništvu, glasbenikom in glasbo ljubeči publiki, čedalje bolj pa tudi širšemu slovenskemu občestvu. Že v revolucijskem 1848. letu so se slovenski visokošolci trudili, da bi se ta inštituci-

ja prelevila iz nemškega v slovensko društvo. Vendar takrat čas za to še ni bil zrel. Slovencem so še manjkali sposobni skladatelji in reproduktivci, občinstvo, organizacijske forme, pa tudi ekonomski pogoji. Tedanja misel pa je le ostala, živela in klila dalje in vedno bolj uspešno. Podpiralo jo je nacionalno gibanje, ki si je med drugim zastavilo tudi nalogo glasbenega značaja. Eden njegovih ciljev je bilo formiranje avtohtone slovenske glasbene kulture, ki bi se, ne da bi morda zavrgla dosežke evropske kompozicij-

ske tehnike in stilnega razvoja, kar najbolj osvobodila nemških vplivov. Vedno očitnejša protislovenska vloga Filharmonične družbe je ta cilj nehote podprla ter slovensko hotenje po osamosvojitvi in samobitnosti še stopnjevala. Ta družba je sicer relativno korektno opravljala svoje delo in prispevala svoj delež v glasbeno podobo tedanje Ljubljane. Zunaj nje so podobno funkcijo vršila številna nemška glasbena društva.

Vse to je spodbujalo Slovence, da bi si ustvarili tudi po glasbeni strani vsaj enakovredno, če ne še pomembnejše mesto na slovenskem ozemlju in izpodrinili nemško Filharmonično družbo, ki je bila skupaj z ljubljanskim nemškim Deželnim gledališčem močan glasbeni center, za Slovence pa nezaželen tujek. Slovenske čitalnice so bile za

nacionalno gibanje sicer koristne, glasbeno pa se z nemškimi prizadevanji niso mogle meriti, z njimi v ničemer niso bile konkurenčne.

Ta situacija se je začela spreminjati šele z osnovanjem Glasbene matice leta 1872, ki je načrtno segla v slovenski glasbeni razvoj in neposredno pospešila njegove uspehe. Temu društvu sta se nekaj pozneje s podobnim, v bistvu istim ciljem pridružili še slovenska Opera (1892) in Slovenska filharmonija (1908). Ta in ona sta izpolnili vrzel na področju slovenske operne in orkestralne reprodukcije ter izdatno vplivali tudi na prizadevanje v smeri slovenskega glasbenega ustvarjanja.

V 2. polovici 19. stoletja je torej glasbeno življenje na Slovenskem teklo po dveh tirih, nemškem in slovenskem. Nacionalnemu gibanju kajpak to ni bilo všečno, hotelo je en sam, slovenski tir. Začela so se trenja med nosilci nemške in nastajajoče specifične slovenske kulture, trenja, ki so bila čedalje bolj izrazita. Prejšnja toleranca, ki je v zmanjšani meri obstajala sicer tudi še zdaj, se je umikala vedno doslednejši slovenski kulturni politiki. Odrazila se je tudi v slovenskem tisku.

Naravnost klasičen primer za to je bil članek »Filharmonična družba v Ljubljani pa slovenski narod«, ki ga je napisal »slovenski glasbenik« in objavil v Ljubljanskem zvonu XXII, 1902, 482—489. Izšel je tudi v separatih, kar pomeni, da ni bil namenjen samo bralcem omenjene revije, temveč še širši publiciteti. Kdo je bil anonimni pisec, še ne vemo. Na voljo so razne, četudi ne številne hipoteze. Vsekakor je bil avtor navedenega zapisa iz kroga takratnih, pisno verziranih in zavednih slovenskih muzikov, med katerimi so bili na primer Fran Gerbič, Vladimir Foerster, Gojmir Krek ali še kdo. Gerbič najbrž ni bil tako podjeten, Foerster tudi ne, Krek bi se bil podpisal, kot je bila njegova navada. Lajovic po vsej verjetnosti tudi ni bil. Leta 1902 je bil še mlad, razen tega je razodel Župančiču, da je napisal svoj prvi kritični članek leta 1907. Če bi se kakorkoli oglasil že prej, na primer leta 1902, tega gotovo ne bi zamolčal. Kljub vsemu naj bo omenjeno, da stil zapisa

iz leta 1902 ni daleč od Lajovčevega in tudi v citirani članek vtkana sociološka komponenta, pa čeprav le nakazana, je blizu Lajovčevemu poznejšemu konceptu, ki je bil sociološko vidno pogojen. Ko se je začel Lajovic pisno načrtneje udejstvovati, je bila ta komponenta v njegovih razmišljanjih o glasbi bolj ali manj vselej navzoča in je bila izhodišče za zanimive sklepe. Naj bo kakor koli že, kljub prej omenjenim pomislekom je hipoteza o Lajovčevem avtorstvu iz leta 1902 na mestu, in čeprav ni dokazljiva, je vendar možna.

Povod za članek v Ljubljanskem zvonu, o katerem je govor, je bilo »šumno« praznovanje dvestoletnice ustanovitve Filharmonične družbe v dneh od 16. do 19. maja 1902. Že ta podatek ni točen, kajti Academia Philharmonicorum, ki naj bi bila predhodnica Filharmonične družbe, je bila ustanovljena leta 1701 in ne leta 1702, kot so sprva mislili in navajali razni pisci, tako na primer Emil Bock, Friedrich Keesbacher in Peter Radics. Iz tega sledi, da letnica proslave ni ustrezala zgodovinskemu dejstvu, naj so nemški listi pomen Filharmonične družbe za »širjenje nemške umetnosti in nemške zavednosti sploh« še tako slavili. V tej zvezi je treba še povedati, da nekoč ta družba sploh ni bila izrazito nemška. Ob koncu 18. in v prvih desetletjih 19. stoletja je bila duhovno širše zastavljena, v njej so aktivno sodelovali tako Nemci kot Slovenci. Izrecno nemški karakter je privzela šele ob razhajanju nemškega in slovenskega elementa v 2. polovici 19. stoletja, v času, ko je rasla narodna zavest Slovencev in se je nemštvo na Kranjskem in vsem Slovenskem začelo čutiti ogroženo.

Bock je v svoji publikaciji (»Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach. Nach den von weil. Dr. Friedrich Keesbacher hinterlassennen Aufzeichnungen verfasst«, 1902) razmišljal o vlogi Filharmonične družbe in med drugim zapisal, da je slovenska Glasbena matica tej družbi odtegnila njen delokrog med Slovenci. Ta pasus, ob katerega se je spotaknil neznani pisec v Ljubljanskem zvonu, se glasi takole: »1872 wurde in Laibach ein slovenischer Musikverein ‚Glasbena Matica' gegründet, welcher sich anfangs

nur mit der Wiedergabe von Volksliedern beschäftigte. In der Folge kamen bald grössere Musikwerke, meist slavischen Ursprungs zur Aufführung, eine slovenische Musikschule wurde gegründet und so trat die ‚Glasbena Matica' in Wettbewerb mit der Philharmonischen Gesellschaft, welcher ein Theil des Bodens entzogen wurde, auf dem sie gross geworden war. Unser Verein stützt sich nun nurmehr auf den deutschen Theil der Bevölkerung, aus seinen Vortragsordnungen sind die früher oft gesungenen slovenischen Chöre verschwunden« (gl. E. Bock, op. cit., 23). To, neresnic polno trditev, je pisec v Zvonu odločno zanikal, češ, Filharmonična družba je »dobro in blagodejno uspevala le, kadar je vršila svojo nalogo brez tendenc, ki so naperjene proti interesom našega naroda«. Poudaril je, da je ta družba prvotno glasbeno družbo brez jezikovnih teženj spremenila v »nekako šolo za vzdrževanje germanizatorske postojanke v deželi s pomočjo najete plačane umetnosti«. Svoje kritične pripombe nasproti tej ustanovi je izčrpno pojasnil, primerjal njen privilegirani položaj z razmerami, v katerih je opravljala in še opravlja Glasbena matica svoje delo, in omenil še to, da bi navedena družba ob »svojih dvestoletnih uspehih« lahko ob tej priliki izvedla vsaj kako pesmico katerega domačih skladateljev, če že tendenca in moči družbe ne dopuščajo, da bi se podal kak umotvor modernih slovenskih skladateljev.«

Kritika v Zvonu je bila ostra in, tako kaže, tudi dobro utemeljena. Z njo pa se je prepad med glasbenimi prizadevanji Slovencev in na Slovenskem živečih Nemcev še zvečal in še bolj poglobil. Slovensko glasbeno delo je kvalitetno poslej dosegalo še višjo raven, medtem ko je nemško plahnelo, tudi njegov vpliv je postajal vedno manjši in ožji.

Nasprotja, ki so se množila in zgoščala, so se z vso ostrino stopnjevala po končani prvi svetovni vojni, ko so se Slovenci nacionalno osamosvojili in se vključili v novo državo. Nastala je potemtakem nova situacija, ki je tudi z glasbenega vidika dovolila in celo zahtevala nove ukrepe. Glavna vloga je pri tem šla Lajovcu, ki je že kmalu po vstopu v 1919. leto poročal, »da se namerava ustanoviti v ljubljanski ‚Tonhalle'«, to je filharmonični dvorani, »neki kino

No, kaj je jelen? Prejemši
serenado? Prosim
pošlji, pošlji, mnoli
se! Bog Te živi! Ant.

Pozdravlja Stefanija Černivšek

Živio K. K.

Hrbtna stran Lajovčeve dopisnice iz leta 1901. »Jelen« je bil Lajovčev vzdevek v ožji prijateljski družbi, »serenada« je bila Župančičeva pesnitev, ki jo je komponiral Lajovic. Za dopisnico in razlago vsebine teksta se zahvaljujem prof. J. Mahniču.

in je temu baje že obljubljena od strani vlade koncesija«. Temu se je upiral. Dejal je, da je bilo poslopje Filharmonične družbe zgrajeno večinoma z denarjem države in »Kranjske hranilnice« in da gotovo ni nastalo za to, da bi v njem deloval kino. Po njegovem mnenju je bil »očividen namen temu podjetju preprečiti, da bi služilo poslopje slovenski kulturi«. Svoje mnenje je sklenil z mislijo, da je treba »ukreniti potrebne korake, da se izvedenje tega naklepa prepreči, in če možno ‚Philharmonično društvo' dà pod državno nadzorstvo«. V ta namen naj gre k vladi posebno odposlanstvo, obstoječe iz podpredsednika Matice Kimovca in odbornika Lajovca.

To se je tudi zgodilo. Lajovic je poročal, da je vlada na predlog Glasbene matice dala Filharmonično društvo pod nadzorstvo, za nadzornika pa imenovala njega. Poslej so po vsem sodeč tekla pogajanja med Matico in Filharmonično družbo. Rezultirala so tako, da je bila 10. aprila 1920 sklenjena pogodba med omenjeno družbo »kot najemodajalko zastopano po vladnem upravitelju Antonu Lajovicu« in Glasbeno matico, s katero dobi slednja v najem določene prostore v hiši na Kongresnem trgu v Ljubljani. Sledil je popis in opis prostorov. Pogodbo so podpisali Lajovic kot upravitelj »Philharmonische Gesellschaft« — nemški naziv je ostal za zdaj še nespremenjen —, Ravnihar kot predsednik Matice, Janko Sajovic kot tajnik in Žirovnik kot odbornik.

Dotedanje ravnateljstvo Filharmonične družbe je seveda viharno protestiralo pri poverjeništvu za notranje zadeve, toda brez uspeha. Korak nazaj ni bil več mogoč, nemški poskusi za obnovo omenjene družbe so se izjalovili. Lajovic je vztrajal in kmalu zatem izjavil, da bo »odločba glede premoženja nemškega filharmonskega društva izšla v kratkem« ter da bo Glasbena matica tudi v primeru, da se omenjeno premoženje ne bi konfisciralo, lahko dobila v najem potrebne prostore z inventarjem vred. Začasno se je torej to vprašanje uredilo. V dogovoru z Lajovcem je Matica najela dve sobi, malo dvorano, več klavirjev, tudi pisalni stroj in celoten arhiv Filharmonične družbe. Zato, da bi bilo delovanje čim bolj kontinuirano, je bil izvoljen

tudi novi odbor Filharmonične družbe. Sestavljali so ga Lajovic kot predsednik in odborniki F. Kimovec, Marij Kogoj, Pavel Kozina, M. Lubec in Niko Štritof, torej sami Slovenci, ki so se aktivno posvečali glasbi in so bili nacionalno zavedni ter zanesljivi.

Z nemške strani so proti nastali situaciji, ki je odločno prekrižala njene načrte, spet protestirali. Zlasti so jo vznemirili nekateri ukrepi. Smatrali so za »nepostavno«, da je Lajovic kot upravitelj družbe sprejemal člane iz slovenskih vrst in sklical občni zbor, ki se ga ni udeležil »noben pravi član«, temveč le ti, ki jih je akceptiral Lajovic. Le-ta je na to reagiral s člankom »Ljubljanska ‚Philharmonische Gesellschaft' in mi Slovenci« (Slovenec 1919, št. 245 in 246). V njem je pod črto omenil, da je sklical občni zbor za 29. november 1919, »pri katerem so, po meni sprejeti, v velikem številu došli člani volili nov, slovenski odbor«. V tem članku je najprej pojasnil relacijo Filharmonična družba : Kranjska hranilnica, slednja je bila glavni podpornik tega društva. Menil je, da je treba vse premoženje te hranilnice »po pravici smatrati za narodno premoženje slovenskega naroda«. Zakaj, je v nadaljevanju tudi pojasnil. Tako da je treba tolmačiti tudi premoženje Filharmonične družbe. Pri tem je pripomnil, da je bila Filharmonična družba pred dvajsetimi do tridesetimi leti, se pravi proti koncu ali ob koncu 19. stoletja, narodnostno še zelo mešana, mnogo Slovencev je še bilo »vnetih njenih članov«. Vendar so jih razmere iztisnile iz te družbe, ki je vedno ostreje jadrala v nemške nacionalne vode.

Zatem se je Lajovic lotil pravil Filharmonične družbe. § 1 je tedaj določal (torej pred nekako 50 leti), da je družba »združenje prijateljev glasbe v namen, da se ohrani, razširi in izpopolni glasbena umetnost na Kranjskem«. Za primer, da bi se družba razšla ali bi jo oblast razpustila, je statut iz leta 1874 določil, da premoženje družbe pripade v »muzikalne svrhe v interesu mesta Ljubljane po določitvi občinskega zastopstva«. Medtem se je situacija mednacionalno spreminjala in spremenila, še zlasti v zadnjih 20-ih letih 19. stoletja. Tega Filharmonična družba ni spregledala in sklenila je izvesti primerne ukrepe. Leta 1901 je

zato spremenila pravila, ki so določila, da v primeru razida ali razpusta pripade premoženje sicer »v glasbene namene«, toda »v prvi vrsti eventualno pozneje nastalemu nemškemu glasbenemu društvu«. Tendenca — popolna preusmeritev v nemštvo — je s tem postala očitna. Lajovic je to posebej poudaril in spomnil na poskus ustanovitve slovenskega orkestra, česar Filharmonična družba ni hotela podpreti. Prizadevala si je, »naj vlada, kolikor le more, skuša preprečiti ustanovitev civilnega orkestra pri Slovencih«, kajpak zato, ker se je zavedala, kam bi utegnila privesti taka ustanovitev: slovenski orkester bi se lahko sčasoma razvil v konkurenčnega nemškemu filharmoničnemu, kar pa ljubljanskim Nemcem seveda ne bi bilo všeč.

Med prvo svetovno vojno se je nemški nacionalizem še bolj okrepil. Misel, ki jo je razvijal Lajovic v svojem, prej citiranem članku, je logično nadaljeval. S spremembo, ki jo je povzročil konec vojne, je Nemcem postalo jasno, da bo »zmanjkalo sedaj tistih virov, iz katerih se je do tačas hranilo njihovo glasbeno življenje«. Pisec članka je menil, da kulturno tako »nikdar niso bili toliko potentni, da bi mogli iz sebe izdržati ono glasbeno življenje, katerega so bili dotlej vajeni na tuje stroške«. Zato da so hoteli oddati svojo koncertno dvorano za kino, s čimer »bi se premoženje Filharmonične družbe začelo odtegovati temeljnemu namenu«. Temu so se Slovenci uprli in dosegli, da je prišla ta družba pod državno nadzorstvo.

Lajovic je sodil, da je bil za to odločitev že skrajni čas. Neposredno zatem so namreč Nemci »še jasneje pokazali, kaj hočejo z društvom«. Za 10. april 1919 so sklicali svoj občni zbor, na katerem so spet spremenili pravila. Zmanjšali so število odbornikov, določili, da lahko sprejema člane le občni zbor s tajnim glasovanjem, in sklenili, ŗekli bi, da zelo premišljeno, da razpolaga s premoženjem zadnji društveni odbor po svojem preudarku, »izključujoč svojo osebno korist«.

Lajovic je te spremembe podrobno ocenil in sklepal, da bi se v smislu novih pravil premoženje Filharmoničnega društva definitivno odtegnilo glasbenemu namenu in se upo-

rabilo »v kakršne si bodi nemške nacionalne namene«. Ljubljanskim Nemcem je očital, da so z omenjenim občnim zborom napravili »nasproti slovenskemu narodu odločno sovražen afront« in se postavili »na sovražno stališče nasproti naši državi«. Utemeljil je sprejemanje novih članov samo v eklatantno korist društva, zaradi česar »ni bilo nobenega povoda odklanjati sprejem na novo se priglasivših članov«. Novega člana bi bilo mogoče odkloniti le v primeru, ki se sklada s statutom, tistega namreč, ki je na »slabem glasu«.

Ob koncu svojega članka je Lajovic nasprotovanja tedaj že neaktualnega predsednika nemške Filharmonične družbe zavrnil. Izjavil je, da je bil občni zbor, ki ga je on sklical, upravičen in izveden po predpisih. Omenil je, da »veljavnost sklepov tega občnega zbora« z odsotnostjo po nemških razlagah »pravih članov« ni v ničemer iritirana. Zanimiv je še njegov podatek, da je pred tem zborom Nemcem iz »koncilijantnosti in v namenu, da pridemo do znosnega skupnega življenja«, ponudil roko, a so jo »briskno odklonili«.

V svojem ravnanju nasproti Filharmonični družbi je bil Lajovic popolnoma in čvrsto dosleden. Tudi pravno je utemeljil vse, kar je storil v tej zvezi.

Leta 1919 je Filharmonična družba nedvoumno prešla v slovensko last. S tem se je zaključila dolgo trajajoča in vedno ostrejša ter razločnejša nemška dominanca, ki je označevala to inštitucijo. Povsem razumljivo je pri tem prišlo do napetosti med nemškim in slovenskim elementom, ali še točneje, med Lajovcem in Nemci. Toliko bolj je to razložljivo, če upoštevamo specifično situacijo in psihološko ter nacionalno fundirano razpoloženje slovenskega naroda po prvi vojni in tudi še nekaj časa pozneje.

Ko je bila podpisana prva pogodba med Glasbeno Matico in Filharmonično družbo, je Matični odbor na Lajovčev predlog sklenil, da se sklene še dodatna pogodba, ki naj po preteku prve nadaljuje najemno razmerje za dobo desetih let in se raztegne na vse prostore in ves inventar v »Tonhalle«. Za morebitno škodo, ki bi nastala zavoljo

predčasne prekinitve pogodbe, se določi konvencionalna globa, najemodajalka pa naj položi varščino v vrednostnih papirjih. Pismo o tem sklepu naj sestavi poseben odsek, ki ga predstavljajo štirje člani Glasbene matice oziroma Filharmonične družbe, med katerimi je bil tudi Lajovic.

Po pravniški strani je potemtakem bilo razmerje med obema omenjenima ustanovama urejeno. Pri tem ne smemo prezreti, da je bila Filharmonična družba v trenutku dogovarjanja in sklepanja pogodbe že čisto slovenizirana. Predsednik družbe je bil Lajovic. Na primer v letu 1921 so bili v njen odbor delegirani tudi člani Matice, kajti Filharmonična družba je postala njena podružnica. Lajovic je izjavil, da bo ta ustanova z vso vnemo podpirala delovanje in prizadevanja Glasbene matice.

Seveda je reorganizirana, na novo formirana Filharmonična družba, ki je formalno, vendar s slovenskim nazivom obstajala še naprej, potrebovala nova, drugačna pravila. Leta 1921 je tajnik Glasbene matice V. Krejči poročal, da jih je z Lajovcem in Žirovnikom že sestavil in da bodo predložena v pretres in odobritev skorajšnjemu občnemu zboru. Naglasil je, da so prilagojena času in razmeram. Kot že prej Lajovic so tudi odborniki sklenili, da je najbolje, če obstaja Filharmonična družba kot podružnica Glasbene matice. Ker je vsled nastalih razmer »itak treba nekakega centraliziranja in organizacije vseh podružnic in ker je končno povsem jasno, da sedanja pravila Glasbene matice več ne odgovarjajo razmeram«, so se »po temeljitem prevdarku in razmotrivanju vseh okoliščin« odločili, da predlagajo spremembo pravil v tem smislu, da bi postala Glasbena matica v Ljubljani centralna organizacija vseh podružnic in bi včlanila tudi Orkestralno društvo, pevski zbor in Filharmonično družbo. Sestavljena so bila nova pravila tako za Glasbeno matico kot za Filharmonično družbo. Poseben odsek naj bi jih skrbno, v vseh podrobnostih preučil. V ta odsek so bili vključeni predstavniki Glasbene matice (Žirovnik, Krejči), pevskega zbora (Cepuder, Josip Prunk), Orkestralnega društva (Ivan Karlin, Gustav Pertot) in Filharmonične družbe (Lajovic, Kimovec). Za Filharmonično družbo naj bi sestavili taka pravi-

la, »ki bi obenem lahko služila kot vzorna pravila za vse včlanjene podružnice in društva«. Za Matico je bilo posebej poudarjeno, naj bodo pravila taka, »ki bi vsebovala vsa potrebna določila za centralno organizacijo«.

Namen je bil očiten. S centralizacijsko funkcijo naj bi se Matica okrepila in še naprej utrdila. Postala naj bi usmerjevalka vsega glasbenega življenja na Slovenskem, kar je v veliki meri bila sicer že prej, vendar ne s tolikšnimi pooblastili. Lajovic ji je v tej smeri nudil vso podporo, saj je po tej poti lahko vplival še bolj kot doslej.

Občni zbor nove Filharmonične družbe, zdaj slovenske, je bil 14. julija 1921. V poročilu o njem beremo med drugim, da je zdaj »najnujnejša naloga, da se izpremene družbina pravila«, pa tudi, naj med njo in Matico ne bo konkurence. Ravno zato naj se oba zavoda fuzionirata ali pa »naj se spravita oba v iste roke«, kar bi v posledicah pomenilo isto. Odbor je izdelal nova pravila, v smislu katerih se Filharmonična družba združi z Glasbeno matico. Rečeno je bilo, da so se pravila družbe »izpremenila glede njenega poslovnega jezika, da tako odpade njen nemško-nacijonalni pomen«. Podan je bil tudi predlog, »naj ima Filharmonična družba stalne zveze z Glasbeno Matico«.

Za stilizacijo novih pravil si je največ prizadeval Lajovic, ki je bil ne le glasbenik, temveč tudi pravnik in za tako stvar torej najbolj poklican. Odbor Glasbene matice je njegove napore v tej smeri in posebno zato, ker je bilo sloveniziranje Filharmonične družbe v resnici njegova zasluga, v vsem podprl in mu izrekel »najlepšo zahvalo za izredno požrtvovalno delo tekom dveh let pri Filharmonični družbi«, se pravi v letih 1919—1921. To, kar je Lajovic zanjo storil in je bilo važnejše od vsega drugega, poslovenjenje, se je v celoti skladalo z njegovim konceptom narodov, v tem primeru slovenskega naroda in o avtohtonosti narodove kulture. Njegovo dejanje je bilo rezultat razmišljanj, ki so, tako smemo domnevati, v njem že dolgo živela in za realizacijo čakala le na ugoden trenutek.

Nova pravila — naslovljena so bila: Pravila Filharmonične družbe / podružnice »Glasbene Matice« v Ljubljani (1921)

— so v § 3 zajela namen društva. Ta je bil »vsestransko gojiti glasbo v Sloveniji, zlasti glasbo južnih Slovanov«. To pa naj se doseže tako, da društvo »pospešuje ustvarjanje glasbenih del s tem, da razpisuje nagrade, nakupuje in zalaga glasbene proizvode in jih razširja z razpečavanjem in koncertnim izvajanjem«, zbira in izdaja narodno blago, prireja glasbene produkcije in koncerte, ustanavlja glasbene šole, snuje in vzdržuje glasbeno knjižnico, obsegajočo zlasti slovenske in druge slovanske skladbe ter druge knjige, nakupuje in razprodaja muzikalije in knjige o glasbi ter glasbene in šolske potrebščine ter izdaja po potrebi glasbeni list«.

Namen je potemtakem bil izredno obsežen in se je v splošnem kril s programom Glasbene matice. Pri tem velja naglasiti, da je imel izrazit slovenski in slovanski akcent. Njegov sestavljalec — Lajovic — je mislil na vse smeri glasbenega dela in ga tako tudi formuliral. Cilj, ki naj bi ga dosegla Filharmonična družba, je bil temeljito pretehtan, vendar izvedljiv le v popolni povezavi z Matico, ki je v resnici določala in vodila vse, kar se je dogajalo in zgodilo v okviru te družbe. Praktično se to pravi, da je Filharmonična družba po naslovu sicer obstajala, bila pa je popolnoma odvisna od volje in hotenj Glasbene matice, ki je z njo in pod njenim naslovom realizirala marsikatero svojo zamisel.

Iz § 3 je razvidno, kako radikalna je bila preureditev Filharmonične družbe, ki je v novi, nacionalno enotni družbi dobila čisto nov obraz. Le-ta je bil mnogo pomembnejši od tega, kar so si zamišljali pristaši slovenskega nacionalnega gibanja v letu 1848, ko še ni bilo Glasbene matice in tudi ne razvojnih pogojev, ki so bili zdaj, po prvi vojni, čisto drugačni od prejšnjih. Tudi za Filharmonično družbo, čeravno je bila le ena, vendar potrebna in vsebinsko pomembna veja Matice. Z njo je v slovenski kulturi znatno pridobila, pa čeprav jo je vzela v odvisnostno okrilje.

Za novo formiranje Filharmonične družbe je bil pomemben tudi § 4 Pravil, ki je določil, da so bili društveniki poleg rednih, ustanovnih in častnih članov tudi vsi člani pevskega zbora in Orkestralnega društva Matice. Na ta način

je postala povezava med obema ustanovama še trdnejša, Matica si je tudi s tem zagotovila v Filharmonični družbi vodilno mesto, ki ga nič ni moglo omajati.

Nič manj ni bil važen § 10. Določil je, da more biti v splošnem član le »jugoslovanski državljan, ki je dobrega slovesa« in da o sprejemu rednih in ustanovnih članov sklepa odbor, ki lahko sprejem tudi odkloni, in to »brez navedbe razlogov«. Po tej formulaciji sicer narodnost kandidata za članstvo ni bila ne precizirana ne omejena. Teoretično bi zaprosil za sprejem tudi človek, ki je bil državljan, vendar nejugoslovanske narodnosti. V praksi pa tak primer ni bil realen. Tudi zato ne, ker je bil v vprašanju tudi »dober sloves«, ki je širok pojem in bi ga mogel odbor tretirati po svoje, tudi neobjektivno. Avtor tega paragrafa je vedel, da je z njim družbi zagotovil jamstvo, da v njej med člani ne bo mogel biti nihče, kdor bi ne bil zaželen.

Previdno in premišljeno je bil stiliziran tudi § 13, ki se je tikal sestave odbora. V tem naj bi bilo devet rednih odbornikov z dvema namestnikoma. Pet odbornikov iz vrst članov Filharmonične družbe imenuje Glasbena matica, štiri pa voli občni zbor Filharmonične družbe hkrati z dvema namestnikoma. S tako določbo si je Matica večino v odboru kajpak zagotovila.

Končno je pomemben tudi § 38, ki je obsegal vprašanje »razdružitve društva«. Ta je mogoča samo v primeru, da izstopijo vsi člani ali tako odredi oblast. Če se to zgodi, pripade vse premoženje Glasbeni matici. In če bi tudi ta več ne obstajala, pripade ljubljanski občini, »katera mora prevzeto premoženje uporabljati izključno le za pospeševanje slovenske glasbe, in sicer tri četrtinke za podpiranje skladateljev, ki so slovenskega rodu in prepričanja in eno četrtinko pa za podpiranje slovenskih umetniških glasbenih prireditev«. Formulacija tega člena je bila potemtakem skrajno pretehtana: če bi res prišlo kdaj do likvidacije Filharmonične družbe, bi le-ta bila v korist Matice oziroma slovenske glasbe.

Ta Pravila, ki jih je pristojna oblast tudi potrdila, so Filharmonični družbi dala pravico do obstoja in delovanja.

Na Slovenskem še živeči Nemci so jim seveda nasprotovali, vendar niso mogli storiti ničesar proti. Z novim stanjem so se morali sprijazniti, pomirili pa se niso. Novosadski »Deutsches Volksblatt« je 17. januarja 1922 objavil članek, v katerem je bilo rečeno, da je bilo nevredno in sramotno »postopanje neke slovenske grupe«, ki je Nemcem pod Lajovčevim vodstvom odvzela staro slavno Filharmonijo. Lajovca je ta očitek zbodel in nanj je reagiral v članku »Naši Nemci in naša Filharmonična družba« (Slovenski narod LV, 1922, št. 25). Citiral je tudi neki članek, ki je izšel v Berlinu (Berliner Zeitung, 1921, št. 284) ter ga je gotovo napisal kateri iz ljubljanskih nemških vrst. Članek je bil oster napad na Slovence, ki bi brez nemške kulture zagotovo ne bili to, kar so. V njem beremo, da so Slovenci Filharmonično družbo oropali njene posesti, anonimni pisec je dejal, da so »Kulturräuber«. Lajovic je na to in ono odgovoril, da si je slovenska stran prizadevala za sožitje z Nemci, toda neuspešno. Ti so »trdovratno odklanjali vsako skupnost s Slovenci«. Razlog za to je videl tudi v Slovencih, ki jim je očital neverjetno pomanjkanje »spoštovanja do svojega slovenskega jezika in do svoje kulture«. To je po njegovem mnenju »po pravici rodilo v Nemcu zaničevanje do take inteligence, do takega naroda«. V svoji kritiki je bil dovolj objektiven, komentiral je razpoloženje po vojni, ki da se za to inteligenco »znatneje ni spremenilo. Dopisovanje z domačimi Nemci je še vedno nemško«. Da ga je to vznemirjalo in peklilo, je popolnoma razumljivo. On, ki je vselej poudarjal potrebo po ljubezni do svojega naroda in po njegovi samobitnosti ter iz nje izhajajoče samozavesti, je to toliko bolj občutil in ni mogel prenesti servilnega obnašanja nekaterih svojih sonarodnjakov, ki so bili še kar številni.

Problemi okrog slovenizacije Filharmonične družbe se kar niso mogli razčistiti. Zapleti so se nadaljevali, njihova ostrina pa se je sčasoma le umirjala. Lajovic je o vsem tem razmišljal večkrat, tudi v članku »Vprašanje jugoslovanske kulture in ljubljansko Filharmonično društvo« (Slovenec LII, 1924, št. 23). V njem je razpravljal o nekaterih načelnih vprašanjih in novih poteh, ki so se takrat nakazovale v

slovenskem glasbenem življenju. Najprej se je dotaknil problema umetniškega internacionalizma, ki mu je nasprotoval. Zagovarjal je stališče, da je, kot jezik, tudi vsa umetnost, »katero narod poraja iz sebe«, oster odraz iste duševnosti, ki je narodu ustvarila njegov lastni jezik. Trdno je verjel, da le-tega narodu ni mogoče odvzeti. Zatem je razmišljal o vprašanju enotne jugoslovanske kulture in v tej zvezi o enotnem knjižnem jeziku, do katerega po njegovi sodbi »nikdar ne pride«. Zanj je »jugoslovanska kultura« le celota duševnih tvorb vseh nas, ki smo združeni v svoji lastni narodni državi. Imel je prav. Opozoril je na »nijanse, ki nujno razlikujejo Slovenca, Srba in Hrvata med seboj, ker so plod dolgoletnih historičnih vplivov in pa plod one različne zemlje in onega različnega neba, kjer stalno biva slovenski, hrvaški in srbski narod«. Zavzel pa se je za pospeševanje kulturne komunikacije med temi južnoslovanskimi narodi. Na nacionalna vprašanja, ki so se občasno pojavljala, je gledal s svojimi očmi, in sicer perspektivno in ravno zaradi tega vztrajno zahteval kontinuirano rast in obstajanje slovenskega naroda, njegove kulture in jezika. Bil je prepričan, da je na pravi poti in da le enakopravnost, priznavanje samobitnosti zagotavlja sožitje raznih narodov in narodnosti. Njegov nazor je odklanjal sleherno dominanco nekega naroda nad drugim, čeprav po izvoru narodnostno sorodnim narodom.

Prav to mu je omogočilo dobre stike z glasbeniki drugih narodov, ki so živeli v isti državni skupnosti, in ga vodilo k sodelovanju z njimi. S tako zasnovano mislijo je snoval koncerte jugoslovanske komorne glasbe v izvedbi zagrebškega godalnega kvarteta v letu 1924, s čimer se je strinjala tudi Filharmonična družba. Šlo je za štiri komorne prireditve, ki naj predstavijo današnjo »znamenitejšo produkcijo jugoslovansko na polju komorne glasbe« s kvarteti P. Konjovića, Božidarja Širole, Antuna Dobronića, Josipa Slavenskega, Frana Lhotke in Lucijana Marije Škerjanca. Zasnova je bila očitna, zastopani so bili srbski, hrvaški in slovenski ustvarjalci. Lajovčeva zamisel je bila v skladu z njegovim pojmovanjem medsebojnega spoznavanja, kar naj bi dalo določene rezultate in bi se tudi nadaljevalo.

Tako je Filharmonična družba izpolnjevala načrte, katerih idejni avtor je bil Lajovic in za katerega je bilo leta 1928 zapisano, da je bil tisti, »ki je nam Slovencem že nekdaj našo Filharmonično družbo znova vrnil, on stoji budno na straži, kadar gre za nacionalne ali materialne interese družbe, Glasbene Matice ali konservatorija ali sploh za glasbene interese vsega našega naroda« (Jutro, 1928, št. 297). Pisec se ni motil. Lajovic je bil v 20-ih in še v 30-ih letih pravi duhovni vodja slovenskega glasbenega življenja. Posvetil mu je vso svojo bit, z vseh strani, ideološko, teoretično in praktično. Zavoljo te njegove vseobsegajoče skrbi je zanemaril v teh letih marsikaj takega, kar bi bil moral še storiti. Neprestano, tako rekoč vedno, je iskal to, kar bi utegnilo koristiti slovenstvu, utrditvi slovenske zavesti, kar je ponekod bilo še vedno aktualno. Bil je človek, ki je za realizacijo svojih hotenj žrtvoval vse in ni poznal kompromisa. Tako lahko razumemo njegovo zavzetost za vse, kar je imelo kakršno koli zvezo s slovenstvom in slovanstvom. Nasprotoval je nemštvu, čeravno z neko distanco in tu pa tam tudi toleranco, ne da bi zato odstopil od svojih naziranj.

Včasih je šel Lajovic daleč, kdaj pa kdaj je tudi presegel mejo, ki jo je še mogoče zagovarjati. Zahteval je na primer fonetično pisanje imen in priimkov. Na njegov predlog je bilo sklenjeno, da »se naroči« ravnateljstvu Matice, »da v svojem delokrogu uveljavlja fonetično pisanje lastnih imen« in da se obenem prosi ravnateljstvo konservatorija, da se »po možnosti poslužuje iste prakse«, ki je bila oziroma bi gotovo bila pretirana. Ista misel ga je vodila, ko je hotel ali si je vsaj prizadeval za to, da se v učnih načrtih šole Glasbene matice »brezpogojno bolj vpoštevata domača literatura in pa slovenska glasba nasploh«. Ta njegova zahteva je bila upravičena, kajti učni načrti so predpisovali pretežno skladbe tujih avtorjev, medtem ko so bili domači očitno zapostavljeni. To Lajovcu seveda ni bilo všeč, saj se je ta praksa v celoti razhajala z njegovim pojmovanjem vloge in pomena nacionalnega v glasbi.

Lajovic je Filharmonični družbi mnogo dal. Njegovi ukrepi so bili včasih tudi trdi in so tu in tam ozko izzveneli. Vendar so bili za poprevratno dobo zlasti na začetku razumlji-

vi in primerni trenutni situaciji. Služili so cilju, ki si ga je bil zastavil in ga je hotel z voljo, ki ga je karakterizirala, izpeljati. Filharmonična družba je postala slovenska. V tem je Lajovic uspel, čeravno njen prehod iz nemške v slovensko inštitucijo ni bil ravno lahek. V tem nemirnem, napetem času je uresničil svoj koncept, kar se je pozitivno odrazilo v čedalje bolj razvejanem glasbenem življenju slovenskega prostora.

Vselej z Lajovčevimi posegi v Filharmonično družbo sicer ni mogoče soglašati. Tako na primer ni bil na mestu njegov odnos do njenega arhivskega gradiva, ki bi bilo, če bi se v vsem ohranilo, dragocen vir podatkov za glasbeno preteklost na Slovenskem, prava zakladnica za slovenskega raziskovalca. Vendar si je vzel pravico, ki je bila samo njegova in zgodovini slovenske glasbe gotovo ni bila v korist. Uveljavil jo je v dobri veri, da je storil nekaj pozitivnega za slovensko stvar nasploh in glasbo posebej.

Lajovic je dejansko vodil Filharmonično družbo od njene slovenizacije pa vse do začetka druge svetovne vojne. Pri tem je treba upoštevati, da je bil v tem obdobju tudi aktiven sodelavec Glasbene matice, v kateri je bil tudi ena osrednjih osebnosti. Le-ta mu je nedvomno bila najbolj pri srcu in v Filharmonični družbi je ravnal tako, kakor je bilo v interesu Matice. Se pravi, da je bila omenjena družba res samo podružnica slednje, ki ji je dajala ton in po Lajovčevih navodilih uravnavala njena prizadevanja.

Je to odvisnost Filharmonične družbe res tudi hotel? Ni morda imel namena, da bi jo konkretiziral drugače, ne sicer kot samostojno, Matici konkurenčno ustanovo, vendar kot enakovredno glasbeno društvo, ki bi zares realiziralo naloge, kakršne so ji postavila Pravila? Na to vprašanje pač ni odgovora, ostaja le domneva, da po tej strani ni dosegel tega, kar si je morda zamišljal. Pri tem ne smemo prezreti, da so ob njem bile in vplivale še druge osebnosti, pa tudi razmere, ki so se v 20-ih in 30-ih letih naglo spreminjale in jih Lajovic navkljub vsej svoji bistrosti in gledanju v prihodnost, za kar je v določeni meri imel dar, ni mogel ne predvideti ne obiti. Volja in doslednost, ki ju je

imel v obilni meri ta na zunaj mirni, v resnici pa duhovno nemirni, vedno iščoči duh, nista zadoščali, da bi Lajovic izpolnil prav vse, kar je pretresalo njegovo misel.

Med drugo vojno se je Lajovic, verjetno zavoljo tega, kar je bilo za to dobo in v tej zvezi že nakazano, Filharmonični družbi malone odpovedal. Leta 1945, po vojni, pa se je v njej želel spet angažirati. Vendar prepozno. S koncem tega leta je z Matico vred tudi ona zaključila svoje življenje, Lajovic pa tu in tam svoja plodna prizadevanja.

SKLADATELJ

Lajovca je notranji nagib zgodaj napotil v ustvarjanje. Sam je dejal, da je začel s prvimi poskusi, ko je bil še gimnazijec. Takrat je o kompozicijski tehniki morda komaj šele kaj slutil, vedel pa ni o njej tako rekoč še nič. Po tem, kar je povedal v tej zvezi, so nanj zlasti vplivali teksti Simona Gregorčiča. Menda jih je kar precej uglasbil, večidel kot samospeve. To so bili vsekakor začetniški poskusi brez večje tehnične in umetniške vrednosti. Ohranili se niso. Kaže, da ga Gregorčič pozneje ni več zanimal. Na to sklepamo iz tega, da se ni odzval vabilu Glasbene matice slovenskim skladateljem, da bi komponirali na tekste omenjenega pesnika za »Gregorčičev večer«, ki ga je načrtovala za november leta 1907. Na Lajovca se je obrnila s posebnim pismom z željo za njegov prispevek. Toda, tako se zdi, brez uspeha. Medtem so se njenemu vabilu odzvali številni drugi avtorji, tako Hugolin Sattner, Emil Adamič, Anton Foerster, Fr. Kramar, K. Javoršek, F. Stegnar, A. Vilar, A. Sachs, J. Michl, Risto Savin, Vasilij Mirk, Jakob Aljaž, Ignacij Hladnik, F. Kimovec in S. Premrl.

Čas, ko naj bi se Lajovic prvič poskusil v skladanju, je bil nekje v sredini 90-ih let 19. stoletja, »ko se je bilo koncertno življenje Glasbene Matice mogočno razmahnilo«. Hubadovemu zdravemu instinktu je Lajovic pripisal, da se je Matica odločila skoraj brez izjeme izvajati samo slovanske skladbe, posebno Dvořákova dela, od katerih je najmočnejši vtis nanj napravil »Mrtvaški ženin« (Iz. Cankar, Obiski, 1920, 101).

Leta 1919, ko je Cankar za svoje »Obiske« koncipiral poglavje o Lajovcu, je le-ta ocenjeval glasbeno produkcijo na

Slovenskem pod konec preteklega stoletja. O njej je sodil, da je tedaj bila »na jako primitivni stopnji«, da je »skoraj vsem našim skladateljem manjkalo vsega tehničnega znanja« in da se je zdelo, »da je že imeniten muzik, kdor je imel nekaj pojma o harmoniji«. Producirali so se samo zbori, »niti solospeva ni bilo nobenega takega, ki bi ga mogli resno jemati«. Tehnično neoporečen naj bi bil edinole Foerster, toda njegove skladbe »so bile izvršene v stari tehniki in so se me dojmile le, kot da so malo sočnate, medtem ko je na primer Hugolin Sattner delal stvari bolj gorke, pa manj okretne« (Iz. Cankar, op. cit., 102).

Táko je bilo njegovo mnenje o slovenski glasbi pred vstopom v stoletje, ki je sledilo. Za njim so ga povzeli še mnogi drugi pisci, ki so se kakor koli že lotili navedenega časa. Tudi L. M. Škerjanc, ki je med drugim trdil, da smo imeli Slovenci pred Lajovcem »samo enega skladatelja«, ki je bil »osebnost v glasbenem svetu«, namreč Gallusa. Vse, kar je bilo med njim in Lajovcem, so bili po Škerjančevem mnenju le od časa do časa pojavljajoči se »domoljubni pevci in zlagalci prikupnih, za naše narodno muzikalno čustvovanje značilnih in koristnih popevk«. Glasba naj bi bila ob zaključevanju 19. stoletja »pastorka na zadnjem mestu med umetnostmi, zgolj uporabnostno in priložnostno in v nobenem pogledu samostojno ali celó samoniklo. Bila je mnogo bolj brezosebna in brezizrazna kot poezija in likovna umetnost tega razdobja«. Po Škerjančevi oceni je dalo to obdobje slovenski glasbi »le nekaj skromnih, ponajveč v pevskem in pivskem navdušenju spočetih bledičnih posnetkov, napisanih z okorno in neveščo roko po močno zastarelih in trivialnih tujih zgledih« (L. M. Škerjanc, Lik skladatelja Antona Lajovca, Naša sodobnost VIII, 1960, 1118).

Kdorkoli je že tako mislil, Škerjanc, Lajovic ali še kdo, ni bil verziran v slovenski glasbeni preteklosti in ni upošteval nekdanje situacije, ki je označevala slovensko glasbo in slovenski narod nasploh. Očitno nikomur ni bilo jasno in znano, da so med Gallusom in 19. stoletjem delovali skladatelji slovenskega rodu, ki so sicer bili redki po številu, a pomembni po delu. Aktivni so bili na tujem ali doma in

kvalitetno so se vključili v evropsko glasbo svojega časa. Med njimi so bili Gallusov sodobnik Jurij (Georg) Prenner in poznejši Gabrijel Plavec (Plautzius), Janez Krstnik Dolar in še nacionalno ne dokončno dognana Isaac Poš (Posch) ter Amandus Ivančič. Privrženci Škerjančevega in Lajovčevega pojmovanja po vsem sodeč tudi niso vedeli, zakaj se je sredi 19. stoletja spremenila dotlej v zahodnoevropsko glasbo obrnjena glasbena situacija na Slovenskem, ki se je v interesu slovenskega nacionalnega gibanja začasno odmaknila od tedanje evropske glasbene aktualnosti in krenila stilno nazaj in ne naprej.

Pa tudi ta situacija ni bila tako mračna in zatohla, kot so menili nekateri pisci. O tem pričajo osebnosti zadnjih desetletij 19. stoletja, na primer Benjamin Ipavec, Fran Gerbič, Fran S. Vilhar, Risto Savin in mladi Josip Ipavec. Kritiki tedanjih razmer so prezrli, da niso nastajali samo zbori in samospevi, ki vsi niso bili tehnično tako pomanjkljivi, kot je mislil Lajovic (primer za to so vsi ravnokar navedeni skladatelji). Ob vokalu so nastajala tudi že orkestralna, komorna, klavirska in operna dela, ki so — seveda ne vsa, vendar vsaj nekatera — upoštevala raven slovenskega poslušalca, zato pa v zaostanku s situacijo evropske glasbe, predvsem tiste na zahodu.

Objektiven vpogled nudi drugačno podobo, ki je sicer ni treba precenjevati, pa tudi ne podcenjevati, ampak o njej imeti pravično, gradivu odgovarjajočo sodbo. V tej zvezi se nehote vprašamo, kako da Lajovic ni ponovil svojega mnenja o Savinu, ko je pisal o njegovih Treh Aškerčevih baladah, ki so nastale leta 1895 in bile objavljene leta 1899, in jih je imel za »prave znanilke novih časov« ter za »početnice moderne glasbe na Slovenskem« (A. Lajovic, Risto Savin: »Lepa Vida«, Novi akordi IX, 1910, 9). Je mar pozabil na svojo nekdanjo sodbo?

Vsekakor je nekaj novega začelo nastajati v slovenski glasbi še pred Lajovčevim odhodom na Dunaj, se pravi pred koncem romantičnega stoletja. Sprva previdno, nato pa vedno drzneje je glasba krenila na novo pot, še preden je nastopil on in tudi prej, preden so začeli izhajati Novi akordi.

Kot skladatelj, ki nekaj obeta, se je Lajovic najavil v času svojega dunajskega študija. Gradivo to potrjuje. V pismu, ki ga je leta 1901 poslal Mateju Hubadu, je pisal, »naj bi on izposloval od odbora« — Glasbene matice — »kako nagrado za njegovo točko programa. Partituro in glasove je sam poslal«. V misli mu je bil »Adagio« za orkester, ki ga je komponiral leta 1900, Novi akordi pa so ga objavili v svojem prvem letniku (1901) v priredbi za klavir četveroročno. Prvič je bila ta Lajovčeva skladba izvedena 9. marca 1901 na drugem rednem koncertu Glasbene matice. Dirigiral je Hubad, izvajalec pa je bila »godba c. in kr. pešpolka št. 27«. Hubad je izjavil, da je »Adagio« Lajovčevo prvo delo, ki je učinkovito uspelo. Zato je odboru predlagal, naj se mu da kaka nagrada, mislil je na 40 kron. Njegov predlog je bil sprejet, s tem pa je bila izpolnjena Lajovčeva želja.

Orkester »Adagia« je obsegal flavte, oboe, klarinete, rogove, trombe, pozavne, tubo, timpane, violine, viole, violon, violončelo, kontrabase in harfo. Po formi je bil zasnovan v tridelni pesemski obliki, harmonsko je bil »Adagio« relativno bogat, kromatizmi so bili precej pogosti. Ta skladba, ki jo je njen oblikovalec posvetil svojemu »dragemu učitelju Mateju Hubadu«, je bila ritmično enovita (6/8), njena inštrumentacija za začetnika efektna, po stilu romantična. Ne da bi se spuščali v njeno natančno analizo — to je tako, kot za vse druge Lajovčeve skladbe, izčrpno opravil že Škerjanc v »Lajovčevi čitanki« (1938) in svojem orisu Antona Lajovca (1960) —, naj rečemo, da je bil »Adagio« nepretenciozno, prav zgledno šolsko delo. Skladatelj ga je napisal nekje ob koncu prvega ali na začetku drugega leta svojega študija kompozicije.

Vladimir Foerster se je o »Adagiu« navdušeno razpisal (Ljubljanski zvon XXI, 1901, 286). Njegovega avtorja je pozdravil kot »prvega slovenskega simfonika«, ki da vzbuja nado, »da ne ostane pri prvem poskusu«. Poudaril je njegov talent za »tehniško znanje«, ki je še vedno bilo v ospredju slovenske kompozicijske aktivnosti. Po njegovi presoji se je Lajovic resno poprijel svojega dela, »z vnemo za ustvaritev umetniški oblikujoče se skladbe, in diviti se

je vervi, s katero je vskočil v ustroj velikega orkestra, da si ga učini poslušnega svojemu hotenju in mišljenju«. Izrazil je domnevo, da bo invencija bolj prišla do izraza, »ko se vzpne skladatelj nad prvo periodo boja s težkočo, tehniško obvladati orkester«. Z drugo besedo, Foerster je videl ter občudoval v »Adagiu« tehnično obdelavo, očitno pa mu je še manjkala izrazna sila, ki naj bi jo imela skladba in jo posredovala poslušalcu. Imel je v bistvu prav, saj tehnično solidno komponiran »Adagio« še ni mogel biti delo eminentne umetniške vrednosti.

Škerjanc je ob »Adagiu« menil, da je bil Lajovic prvi slovenski skladatelj, ki je samostojno inštrumentiral svoje skladbe. To pa ni točno. Že pred njim so namreč inštrumentirali svoje skladbe deloma ali v celoti Kamilo Mašek, B. Ipavec v operi »Teharski plemiči« (1892) in v »Serenadi« (1898) ter Savin v »Poslednji straži«. Tudi Foerster je inštrumentalne pasuse svojega »Gorenjskega slavčka« inštrumentiral sam. Kakršna koli je že bila njihova inštrumentacija, še tradicionalna in nemara še nedorečena, bila je korektna. Za prej omenjeno trditev je Škerjanc videl razlog v tem, da »naši skladatelji niso imeli priložnosti slišati standardnih del iz svetovne literature doma«. Tudi to se ne zdi verjetno. Tu in tam so gotovo poslušali ljubljanske filharmonične koncerte, četudi so bili nacionalno še tako zavedni. Na teh koncertih so se lahko seznanili z deli evropskega repertoarja, s tem pa so mogli primerjati različne kompozicijske tehnike, inštrumentacijske prijeme in stile. Po vsej verjetnosti se njihovo udeleževanje glasbenega življenja ni omejilo samo na slovenske izvajalce, pri katerih so utegnili slišati le zbore in samospeve, po letu 1892 tudi opere, tu in tam še kakšno komorno skladbo, ne pa tudi večjih orkestralnih stvaritev, vsaj ne do leta 1908. Tako trditev, da raven našega glasbenega poustvarjanja »v tisti dobi ni dovoljevala in omogočala spoznavanja dosežkov, ki so bili drugje že davno preseženi«, velja le deloma, ne pa tudi v celoti.

Za leto 1900 se navaja tudi nastanek edine Lajovčeve klavirske kompozicije »Sanjarija«, za katero je na partituri sicer omenjena letnica 1902. Natisnjena je bila v prvem let-

niku Novih akordov, pozneje jo je za godalni orkester inštrumentiral Emil Adamič. Po zasnovi tehnično ni bila zahtevna, za takratno slovensko glasbo pa interesantna, nekaj, kar je najavljalo novo. Škerjanc je smatral, da je pomenila »vdor novega duha v okorelo in zatohlo vzdušje tedanjega našega muziciranja«. V 30-ih letih je bila še vedno zanimiva za poslušalce. Inštrumentirana je bila večkrat izvedena, predstavilo jo je Orkestralno društvo pod Škerjančevim vodstvom.

Kaže, da je v času Lajovčevega študija kompozicije nastajalo še marsikaj, ostalo pa je le v osnutku ali bilo samo nakazano. V Lajovčevi zapuščini so številni fragmenti takih poizkusov, med njimi na primer klavirska »Sonata« s skladateljevim pripisom, da je bila »delana na konservatoriju«, začetek »Gavotte des Verliebten« za glas in klavir na Bierbaumov tekst, »Elegija« za klavir, toda le v zasnutku, nadalje »Grosses Rondo« za klavir, spet narejen na konservatoriju, »Clavierquintett«, katerega zasnutek je zelo skromen, »Kleines Rondo«, ravno tako preprost in iz konservatorijskega časa, pa še vrsta drugih in drugačnih konceptov. Lajovic jih ni ne dokončal in očitno tudi ne priznaval. Danes so v zapuščini tega skladatelja, ki jo hrani ljubljanska Narodna in univerzitetna knjižnica. Zanimivo je, da so bili v tej zapuščini tudi rokopisi nekaterih drugih skladateljev, tako M. Bravničarja, O. Deva, J. Ravnika in A. Svetka. Kako naj bi to pojasnili? Bržkone tako, da so ti avtorji dajali svoje skladbe na vpogled Lajovcu, ki naj bi nemara o njih izrekel svoje mnenje. Nazaj jih od njega menda niso zahtevali.

Ko je Škerjanc primerjal »Adagio« in »Sanjarijo«, je med tema kompozicijama opazil mnoge podobnosti, kar pa ni čudno, saj sta obe nastali približno v istem času in obe je napisal isti skladatelj. Bolj presenetljivo pa je, da je Škerjanc v njiju nakazal lastnost, ki naj bi bila karakteristična tudi za poznejše Lajovčeve skladbe. To naj bi bila »slovenskost«, ki da je tipična za Lajovca, vendar abstraktna, brez konkretnih oporišč, notranje prisotna v invenciji. Gotovo je res, da sta bili navedeni kompoziciji z vidika invencije manj izraziti, saj se je njun avtor tedaj še vidno bojeval

s tehniko. Zato je tudi neka njuna izrazitejša »slovenskost« vprašljiva. Toda o tem bo še beseda. V tem trenutku naj bo nakazano le vprašanje, ali gre za transformacijo elementov ljudske glasbe ali za Lajovčevo čustvenost, ki bi jo pogojevala za slovenski narod značilna občutja.

S tem se pojavlja problem, o katerem je Lajovic pozneje mnogo razmišljal. Škerjanc je menil, da nacionalna umetnost ni nujno oprta na folkloristični zaklad, »vendar pa očito prikazuje neke svojstvene, dokaj neprijemljive, pa tudi nepopisljive karakteristike«. Na svojem ustvarjalnem začetku se Lajovic s slovensko folkloro še ni podrobno ukvarjal. Bil pa je zaveden Slovenec. To je utegnilo Škerjanca napotiti k domnevi, da je Lajovic že s svojimi prvenci postavil temelj izvirno karakterizirani slovenski glasbi. Po njegovem pojmovanju pozneje noben slovenski skladatelj ni mogel mimo Lajovčevega dela, v katerem je bil »zajet dobršen del tipičnega slovenskega čustvovanja in njegovega glasbenega izraza«. V Lajovčevih skladbah je Škerjanc videl neko osnovno značilnost, ki uravnava »tipični slovenski glasbeni jezik«. »Slovenskost« je po njegovi interpretaciji »tipična in samo v tem narodu možna emanacija specialno v glasbi zapopadenega duha«.

Vse to je morda in celo verjetno res. Vendar je res tudi to, da prej omenjena Lajovčeva prvenca še nista tako tipično »slovenska«, da bi bil z njima podan dokaz za trditev, ki jo je zanju Škerjanc postavil v tej smeri. »Adagio« in »Sanjarija« sta prikupni, po strukturi in fakturi preprosti romantični skladbi, ki poznejšega Lajovca šele najavljata, ne pa tudi karakterizirata.

Poleg teh dveh del je Lajovic v času svojega dunajskega študija napisal še nekaj skladb, razen tistih v zasnutkih, realiziranih orkestralno ali kot samospev s klavirjem.

»Andante« je nastal leta 1901, skladatelj ga je zasnoval za veliki orkester. Harmonsko ni zapleten, lahko bi rekli, da se po tej strani kljub romantični noti čutijo še vplivi klasicistične tehnike. Melodično je speven — nagib k temu je značilen že za zgodnjega Lajovca —, instrumentacijsko je

podoben »Adagiu«. Kot delo, ki je nastalo na začetku skladateljevega ustvarjanja, je bil že kar impresiven.

Tega, 1901. leta, je Lajovca pot še enkrat zanesla na orkestralno področje. Napisal je še »Capriccio«, ki je tudi bil za veliki orkester. Po fakturi se bistveno ni razlikoval od »Adagia«, njegova forma je bila pesemska (A B A). V rokopisni partituri je njegov avtor dal navodila, kako naj se izvaja, še posebno, kolikor se je tikalo tempov in izraza (»sehr lebhaft«). Melodično je ta skladba izrazitejša od prejšnjih dveh, po tej strani je bil lok širok. Tudi harmonsko je že zajetnejša, instrumentacija je spretno izpeljana. Izrazno je razgibana, vsebuje izpovedno poudarjeno čustvo. V celem je lirična, ponekod pa vendar teži k dramatičnosti. Po stilu romantična je bila za izvedbo aktualna še pozneje. Tako na primer tudi za dunajski radio, ko je ta leta 1939 imel v načrtu oddajo o jugoslovanski glasbi. Rudolf Nilius, ki jo je pripravljal, je v tej zvezi želel dognati, kaj bi mu priporočila ljubljanska Glasbena matica, poleg Lajovčevega »Capriccia« tudi kako srbsko ali dalmatinsko skladbo. Lajovic je predlagal »Simfonietto« Borisa Papandopula, ki jo je imel za eno najpomembnejših del novejše jugoslovanske glasbe.

V času Lajovčevega kompozicijskega študija je leta 1902 nastala tudi vokalno-instrumentalna »Gozdna samota« za troglasni ženski zbor in orkester. Avtor teksta še ni znan — verjetno je štel v nemški pesniški krog —, tekst pa je v slovenskem jeziku prepesnil Fran Saleški Finžgar. Gradnja te skladbe se v glavnem in splošnem ujema, kar se orkestra tiče, z drugimi Lajovčevimi dotlej komponiranimi orkestralnimi deli. Orkester je zadržan, gotovo predvsem zato, ker je ženskemu zboru šla pomembna vloga, ki naj bi ne bila zastrta. Inštrumentiral jo je, ne le domnevno, kot je mislil Škerjanc, temveč gotovo Lajovic sam, ki je bil, kot so dokazale njegove prve orkestralne skladbe, dovolj vešč v instrumentaciji. Razen tega je treba povedati, da je orkester v »Gozdni samoti« v bistvu enako zasnovan kot v drugih Lajovčevih dotedanjih orkestralnih delih. »Gozdna samota« je lirično navdahnjena kompozicija. Bila je La-

jovčevo diplomsko delo na dunajskem konservatoriju. Njena izvedba je dosegla uspeh, kar je bilo zatem večkrat poudarjeno v slovenski publicistiki.

Prve orkestralne skladbe, ki jih je ustvaril Lajovic, so spadale v študijski program. To je bil bržkone glavni razlog, da jih je sploh napisal. Poleg njih pa sta ga še bolj zanimali področji, ki jima je v poznejšem skladanju posvetil osnovno pozornost: samospev in zbor. Morda ga je k temu, vsaj obstransko, napotilo tudi prepričanje, da je treba posvečati svojo »pozornost smerem, v katere je kazalo, da se bo naše glasbeno življenje doma obrnilo« (Iz. Cankar, op. cit., 103). To je seveda veljalo tudi orkestralni glasbi, na katero je mislil že tedaj, še bolj pa verjetno vokalu, kot bo potrdila njegova poznejša praksa.

Samospevu se je Lajovic posvetil že takoj ob vstopu v slovensko glasbo. Iz leta 1900 datira njegova »Serenada«, označena kot op. 1, št. 1, na tekst Otona Župančiča. S skladbo iz leta 1906, ki je naslovljena enako, ta samospev vsekakor ni identičen. Tista iz leta 1906 je bila komponirana na Puškinov tekst, ki ga je prevedel Cvetko Golar. Podlaga ji je bil nemški tekst, utegnila pa bi nastati že leta 1904, kar pa je le hipoteza. Gojmir Krek jo je v objavo v Novih akordih prejel leta 1907. Vladimir Foerster je sodil, da je pestra, prešerna slika, zasnovana na temelju bujno cvetočega klavirskega parta, v svojem zanosu doseza resno, besedi se prilegajoče razpoloženje (Ljubljanski zvon XXVIII, 1908, 762). Škerjanc jo je smatral za mejnik v razvoju slovenskega samospeva. Primerjal jo je s samospevom »Če na poljane rosa pade« Benjamina Ipavca, za katerega je sodil, da je — navzlic kvaliteti — konservativen, v zastareli tehniki. Pri tem pa ni mislil na že omenjene Savinove balade, ki so nastale prej in bi, glede na svoječasno Lajovčevo mnenje o teh skladbah, znatno spremenile Škerjančevo vrednotenje te Lajovčeve »Serenade«, ne da bi bil s tem zmanjšan njen umetniški pomen.

Ko je končal kontrapunktične študije, je Lajovic, kot je sam navedel, začel komponirati razne pesmi. Iz tega časa (1900) je tudi »Serenada« neznanega pesnika. Skladatelj

Z bratom se pogovarja in kmalu imela smeha
in pogovora obvezo. Upam, da prevzame
z veseljem to vesno poslanstvo. Ukaj sem
na sledi naših bojazni, ali igre.
Brat stanuje: Ljubljana, 110; moj sam
pravzaprav ne poznam, ker je prišel šele
na Koledvor: Rebulje - Ljubljana. Pozdravi se.

Ta teden pa vsaman malo okoli Rena,
okolej ni bilo mogoče, sam okoli in okoli.
Potem pa v okovirno. Kolaj in kolaj
časa okoli okoli okoli? Če bi šlo, ali malo
kolel z menoj s kinčo, ala riolio, kako
kaj ino? Obvezi in nejin bo obeh veselj.
Pač kaj, ali bi bilo iz te male kuhe.
Ne vem, v kakih omerah se gibljejo ocolj
Tvoje misli; a prinesem seboj nekaj filo,
Zofeje (franco: bel), ki mi je jelo obljubila.
Pa še kdaj ve: čem, jaokram in se kopljem
jezero ji: ne Kaj drugega nimam mrzla
Ljubljanica ali Ljubica.

Lepo pozdravljeni

Kladeff, 15/VIII 1908. Tvoj Ivo

Iz Župančičevega pisma Lajovcu v letu 1909, pesnikov rokopis

jo je poslal Franu Gerbiču za natis v Glasbeni zori in mu pisal »ponižno« pismo. Ta pa je ni natisnil in tudi odgovoril mu ni, »ne vem, zakaj«. Bržkone zato, ker je bil Lajovic preveč nasproten njegovim nazorom o umetniškem oblikovanju. Zdi se, da je v tem treba iskati razlog za to, da omenjena skladba ni bila objavljena v Glasbeni zori, ki prav gotovo ni bila napredno usmerjena.

Iz leta 1902 je Lajovčev samospev »Nočne poti«, ki nosi oznako op. 1, št. 2. Pesnik tekstovne predloge ni znan, tekst je prevedel in prepesnil spet Lajovčev prijatelj Golar. Za ta samospev je menil Krek, da je »globoko občuten, dasi melodično in deloma tudi harmonsko manj dovršena pesem« (Novi akordi X, 1911, 22). Ta ocena je bila zapisana v istem tekstu, v katerem je Krek — med drugim — omenil tudi »Serenado« iz leta 1900. Ob tej priložnosti se je dotaknil značilnosti Lajovčeve glasbe nasploh. Menil je, da Lajovic pozna »vse učinke in finese moderne muzikalne retorike«. Povzdignil je skladateljevo vzorno deklamacijo, zanimivo harmoniko, samostojnost klavirske spremljave, ki »izčrpava vso ubranostno vsebino pesnitve do dna«. Pohvalno se je izrazil o izborni ilustraciji besedila, »ne da bi trpeli pod njo enotnost pesniškega razpoloženja, enotnost glasbene stavbe«. S tenkim čutom je segel v jedro Lajovčevega ustvarjanja.

Ta opis, točneje razmišljanje o značilnostih Lajovčevega kompozicijskega stavka se je skladal z mnenjem o prej navedeni »Serenadi«, za katero je dejal Krek, da »tako prisrčno« in »k srcu nam morda še nikoli ni govoril njen skladatelj«. Po njegovem je bila »iz enega bitja« in je uspela tembolj, ker se »ogiblje skladatelj njemu lastni masivnosti instrumentalne podlage in harmonske preobloženosti spremljevanja«, čemur je treba pritrditi, saj je v to Lajovic izrazito nagibal. Ko so na koncertu Glasbene matice 10. maja 1911 v »Serenadi« spremenili pasus izvirnega Župančičevega besedila — iz »Jaz grem vsak večer na božjo pot« v »Mene vsak večer pelje k tebi pot« — je Lajovic upravičeno ostro obsodil to »nekulturno stališče nasproti moderni umetnini«. Krek se je z njim popolnoma strinjal,

češ, Lajovic ima prav, ko prepoveduje vsako izvajanje »Serenade«, kjer »bi se tekst ne pel v izvirni dikciji«.

Leta 1902 je začel Lajovic komponirati tudi svoje prve zbore a cappella. Sprva jih je napisal šest (Pomladni spev, Večerna pesem, Črna lutnja, Bolest kovač, Napitnica, Vodica čista se vila). Avtorji tekstov so bili nemški pesniki A. B. Hartmann, O. J. Bierbaum in A. A. Naaf. Zbori so izšli v zbirki Šest pesmi za peteroglasni mešani zbor leta 1903 kot op. 2 s teksti, ki sta jih v slovenščino prevedla O. Župančič in F. S. Finžgar. Krek jih je imenoval »v pravem smislu moderne skladbe«. Dejal je, da v njihovi glasbi prevladuje »bujno opremljena harmonija«. Posebno se je navdušil za skladbe »Bolest kovač«, »Večerna pesem« in »Napitnica«. Vprašal pa se je, zakaj neki komponira Lajovic »izključno nemške tekste«, hotel je reči, tekste nemških pesnikov v nemškem jeziku. To se mu je zdelo nepotrebno in nerazumljivo, »osobito sedaj, ko imamo moderne lirike, kakor Župančiča, Ketteja, Aleksandrova i.d., ki bi bili zmožni vplivati tudi na narodni značaj skladateljeve muze«, katerega tem zborom očitno ni pripisoval. Upravičeno je domneval, da so ti zbori morda še »sadovi konservatorijske dobe« (Ljubljanski zvon XXIV, 1904, 441). Za to govori tudi čas njihovega nastanka in pa dejstvo, da v Fuchsovi šoli še ni mogel jemati slovenskih tekstovnih predlog. Krekova pripomba je bila na mestu, njegova sugestija Lajovcu tudi. Z izjemo treh trospevov in zborov na Bierbaumova besedila v Župančičevem prevodu, ki so izšli med leti 1903 in 1905, nastali pa bržkone v času skladateljevega dunajskega študija, se je Lajovic tujim tekstom oziroma nemškim predlogam dosledno izogibal.

Na vprašanje Izidorja Cankarja, kdo je na začetku njegovega komponiranja nanj vplival, je Lajovic odgovoril, da kar se harmonične tehnike tiče, morda precej Wagner — iz »Nočnih poti« je to precej razvidno. Dejal pa je tudi, da ga je Wagnerjeva melodika odbijala. Bila mu je premalo »gorka« in zdela se mu je nekako skonstruirana. Kolikor gre za vprašanje lepo zaokrožene melodike, naj bi ga bil pritegnil Brahms, ki je »znal svojim pesmim dati tudi izrazito in mehko ubranost«. Impresionirale so ga tudi neka-

tere pesmi Huga Wolfa, s katerim pa se ni povsem sprijaznil. Ni mu ugajal njegov način, ki je dajal glasu le vlogo recitatorja brez izrazite melodične linije, dočim je glavno muzikalno vsebino »deval v klavir«. Lajovic je imel še vtis, da je nanj učinkovala tudi francoska glasba, še zlasti Massenetova, oziroma ga je vsaj prevzela. Največ pa se je ukvarjal z Dvořákom, »čigar vpliva nase danes nisem v stanu oceniti«. Ob koncu odgovora pa je še dodal, da se je zanimal tudi za pesmi Richarda Straussa, ki pa nanj »niso napravile nobenega vtisa«, zakaj ne, ni povedal.

Število skladateljev, ki so Lajovca s svojo glasbo pritegnili ali odbijali, je potemtakem bilo kar precejšno. Verjetno bi v tej vrsti lahko še koga navedel. Toda o vsem tem bo podrobneje govor na drugem mestu.

Ko je Cankar nekje okrog leta 1920 želel izvedeti od Lajovca, kako dela, mu je ta kar izčrpno odgovoril. Zajel je čas od začetka skladanja, torej od leta 1900 pa do konca prve vojne in obdobje, ki ji je sledilo neposredno. Zanj sta bila povod in način, kako nastane neka glasbena misel, precej raznovrstna. Menil je, da s tehniko, obdelovanjem in arhitektoniko nima težav. Pač pa se mu kdaj pa kdaj pripeti, da uspe v »enem navalu« ustvariti dobro postavljen in zgrajen stavek, da pa zastane delo ob nadaljnjem, »ki bi imel biti neko paralelen, to je ‚kontrastujoč', pa vendar ‚držeč ubranost celote'«. V takem primeru mu, tako je pojasnjeval, ne preostane drugega, kot da počaka na primerno novo razpoloženje. Po njegovi presoji raven in moč tradicije glasbenega življenja v največji meri vplivata na razvoj glasbe. O glasbeni produkciji je mislil, da je ta pri Slovencih — še vedno — v znamenju zbora in samospeva. Razen redkih večjih glasbenih oblik zadnjih dvajsetih let kaj več po tej strani ni bilo. Pri tem ni izvzel niti Sattnerja. O njegovih oratorijih je sodil, da so v bistvu samo niz pesmi (prim. Iz. Cankar, op. cit., 106, 107).

Kdove kako navdušen nad slovensko glasbeno ustvarjalnostjo prvih dveh desetletij našega stoletja Lajovic torej ni bil. Katera so bila zanj omenjena »redka« dela? V tej zvezi ni omenil ne Savina, ne Foersterja, ne Parme, ne J.

Ipavca. Tudi Gerbičeve »Simfonije v G-duru« ne. Menda ji ni pripisal nekega večjega pomena. Kaj neki je vplivalo na njegovo presojanje, ki ni bilo v skladu z dejansko situacijo, najsi je bila ta po rezultatih še tako skromna, a je vendar obstajala? Nepoznavanje? Podcenjevanje? Za ta vprašanja ne vemo odgovora. Kaj neki je mislil o lastnih večjih formah iz prvega ustvarjalnega obdobja? »Adagio«, »Andante«, »Capriccio«, »Gozdna samota« so bile tehnično dobre skladbe in tudi njihovi, čeravno ne posebno razsežni inventivnosti ni mogoče oporekati ali jo zanikati. Tudi Gerbičev in Foersterjev kompozicijski stavek je bil kvaliteten in ravno tako Savinov v »Lepi Vidi« (1907).

Morda bi vsaj posredno pojasnile Lajovčevo stališče stilne razlike, ki so bile med njim in omenjenimi avtorji. Gerbič in Foerster sta bila romantika visoke faze tega stila, Parma nekak verist, Ipavec sicer že naprednejši romantik, Lajovic pa pozni romantik z nagibom v postromantiko. Razlika med temi skladatelji je bila tudi v oblikovanju izraza. Lajovčeve kompozicije so v večji meri in na drugačen način razodevale lasten izrazni značaj kot dela njegovih starejših vrstnikov, pa tudi ustvarjalcev, ki so nastopili ob koncu prvega (na primer Janko Ravnik) ali drugega decenija 20. stoletja (na primer L. M. Škerjanc, tudi Kogoj).

Med slovenskimi skladatelji prvih dveh desetletij novega stoletja je Lajovic vsekakor izstopal. Ne morda z orkestralnimi deli — tem se v razdobju 1903—1918 sploh ni posvečal —, pač pa s svojimi samospevi, zbori, trospevi, še posebno s prvimi, ki so že tedaj in še zlasti pozneje vzbujali pozornost številnih piscev.

Tekste, na katere je komponiral svoje vokalne ustvaritve, je Lajovic skrbno izbiral. Predvsem so morali ustrezati njegovemu razpoloženju, ki je bilo pretežno lirično, njegovi duhovni orientaciji, ki je bila po tej strani zanj vselej odločilna. Pesmi tujih avtorjev (Falke, Li Tai-po, Koljcov, Burns, Puškin, Majkov, Harambašić, Verlaine, Domjanić, Hartmann, Naaf, Bierbaum) so mu v slovenščino prevedli pesniki, ki so sodili v njegov ožji krog in se je z njim bolj ali manj prijateljsko družil (Župančič, Golar, Vladimir

Levstik, Ivo Peruzzi). Ti so oskrbeli tudi prevode tekstov dotlej še neznanih avtorjev; med njimi je bil tudi Finžgar. Kar se tiče slovenskih pesnikov, pa so Lajovca zanimali predvsem teksti njegovih sodobnikov Župančiča, Murna-Aleksandrova, Vide Jerajeve, Alojza Gradnika, Dragotina Ketteja. Od starejših se je odločil le za Frana Levstika, medtem ko ga drugi očividno niso pritegnili, niti Prešeren, čigar pesnitve so navduševale malone vse slovenske skladatelje vokala, starejše in mlajše. To izbiro je pogojevala Lajovčeva miselnost, ki je bila literarno skoraj izključno obrnjena v slovensko sodobnost in ob tej še, vsaj pozneje, tudi v tujo. Seveda mu je lebdela pred očmi na prvem mestu taka sodobnost, ki je bila v skladu z njegovim umetnostnim nazorom.

Od slovenskih pesnikov je Lajovic najbolj cenil Župančiča. Iz tega, kar mu je pisal, je razvidno, kakšna je bila situacija v slovenski glasbi, kakšne in katere so bile spremembe, ki so bile bistveno drugačne od onih, nekoč tako temačno orisanih v njegovem pogovoru z Izidorjem Cankarjem. Čeravno se z vsem, kar je povedal, ni mogoče strinjati, pa ga je treba razumeti. Bil je mlad, precej časa je živel v velikem, razkošnem glasbenem okolju. Konservativnost, ki je še obvladovala njegovo domačo deželo, mu je bila tuja. Vendar je tudi vanjo že silila naprednejša misel. Starejšemu skladateljskemu rodu se je počasi pridruževal mlajši. O tem pripovedujejo podatki o sodelavcih Novih akordov, v katerih nastopajo, zlasti v zadnjih letih izhajanja te revije, poleg še v zgodnjo in visoko romantiko usmerjenih skladateljev nova imena, poleg Lajovca na primer Vasilij Mirk, Josip Pavčič, Janko Ravnik in prav ob koncu že Marij Kogoj. Lajovca je vse to gotovo hrabrilo, zadovoljen pa le še ni bil. Slovenski razvoj si je zamišljal in predstavljal drugače.

Vendar se je v spreminjajočih se razmerah spreminjalo tudi splošno vzdušje, pogoji za ustvarjanje so tudi za Lajovca postajali vse boljši. V njegovih prizadevanjih sta mu bila v izdatno podporo Matej Hubad in Gojmir Krek, prvi po liniji Glasbene matice, drugi po liniji Novih akordov. Hubad mu je utiral pot v Glasbeno matico in skrbel za izvaja-

nje ter izdajanje njegovih skladb, Krek je objavljal njegove glasbene produkte v Novih akordih in mu tudi v njihovi literarni prilogi priznavajoče posvečal pozornost. Za njegov umetnostni nazor mu je bil krepka spodbuda tudi Oton Župančič, ki je imel v relaciji do Lajovca pomembno vlogo, prejkoslej pomembnejšo kot v obratni smeri. Najbrž je prav zato Lajovic za svoje glasbene upodobitve pogosto jemal Župančičeve tekste. V bistvu isti je bil nagib tudi v drugih primerih, čeravno ne tako učinkovit.

Cankarja je, ko je pripravljal svoje »Obiske«, zanimalo tudi to, kaj Lajovic dela zdaj, torej okrog leta 1920, in kaj načrtuje. Le-ta mu je odgovoril, da v glasbi trenutno ne dela nič in da je zadovoljen, »če je s priličnim uspehom opravil delo Janeza Krstnika v naši glasbi«.

Očitno je mislil na dela, ki jih je komponiral do konca prve svetovne vojne ter so izšla v edicijah Matice ali v Novih akordih ali so bila še v rokopisu. Z izjemo orkestralnih del in ene klavirske skladbe, kar je skomponiral med leti 1900 in 1902, se je v nadaljevanju vse do leta 1918 posvetil samospevom, trospevom in ženskim zborom ter še drugi zborovski literaturi.

Preden bo stekla beseda o tem Lajovčevem skladateljskem delu, naj bo še nekaj dodano k temu, kar je bilo že povedano, namreč kaj je Lajovic mislil o vplivih od zunaj, ki so v njegovem ustvarjanju zapustili kakršno koli, najsi še tako skromno sled.

Da se je zgledoval pri drugih skladateljih, ni Lajovic nikoli zanikal. Jasno mu je bilo, da je bil, enako kot vsi drugi ustvarjalci, vsaj na začetku, ko se je šele iskal in se trudil, da bi našel lastno umetniško bit, v neki meri podvržen vsakršnim vplivom. To je malone nujna, razumljiva posledica vsakega umetniškega razvoja, ki se odvija od prvega poskusa ustvarjalnosti dalje. Noben umetnik, naj bo pozneje še tako samobiten, tega ne more obiti. Že samo kompozicijsko šolanje pri nekem mojstru v določeni smeri vpliva na umetniški obraz učenca, naj se tega zaveda ali ne.

V tej zvezi pač ni mogoče spregledati, da Lajovic ni nikdar

omenil svojega učitelja Roberta Fuchsa, ki je v letih 1875—1927 vzgojil generacijo pomembnih glasbenikov, med katerimi so bili na primer Hugo Wolf, Gustav Mahler, Leo Fall in Franz Schreker, pa tudi Hrvat Blagoje Bersa in Slovenec Risto Savin—Friderik Širca. Po stilu je bil Fuchs pozni, novi romantiki že bližnji skladatelj, lirik, na katerega je očitno vplival Robert Schumann. Najmočnejši je bil v ustvarjanju malih form, komponiral pa je tudi simfonično in odrsko glasbo. V rabi kromatike je bil zadržan, modulacijsko pa relativno bogat. Znano je, da ga je Brahms cenil. O njem je dejal: »Fuchs ist ein famoser Musiker, so fein und so gewandt, so reizvoll erfunden ist alles, man hat immer seine Freude daran.« V čem je bil razlog, da ga je Lajovic zamolčal, ne vemo. Morda se mu je to zdelo samo po sebi umevno, ker je izšel iz njegove šole, kar bi naj zadoščalo za ustrezno sklepanje. Vsekakor mu je bil v marsičem soroden. O tem govori oblikovanje široko razpetih melodičnih linij, v tej smeri so značilne duhovite modulacije, o tem priča nepretirana kromatika. To in ono je najti tako pri Fuchsu kot pri Lajovcu.

Druge vplive, čeprav so bili le posredni, je Lajovic priznal. Navedel jih je, kolikor jih je smatral za aktualne, jih imenoma omenil, ko je imel za seboj že razmeroma obsežen opus. Poleg Wagnerja, ki ga je v njegovem času in še pozneje občudovala vsa glasbena Evropa, a od katerega se je deloma distanciral, so mu v razdobju do leta 1918 po njegovi lastni navedbi bili blizu še nekateri skladatelji, predvsem tisti, ki so komponirali vokalna dela. Vsi ti so bili romantiki, stilno vsak na svoj način. Po času in idejni orientaciji so bili delno tudi njegovi vrstniki. Tako na primer lirični Brahms, čigar opus je v veliki večini zajemal samospeve — napisal je prek 200 skladb te vrste, večidel elegično razpoloženih z vidnim poudarkom na notranjem izrazu, ki ni bil tako raznolik kot na primer Wolfov, pač pa na splošno preprost in izrazno prepričljiv. Skoraj je razumljivo, da je v primerjavi Brahms : Wolf Lajovca Wolf sicer deloma prevzel, toda se z njim v celoti le ni mogel sprijazniti. Bliže mu je bil Brahms. Ta je samospev oblikoval po svoje, s te strani se ni skladal z Wolfovim, ki je klavirski

stavek razvil v nekakšno simfonično zasnovano celoto, česar za Brahmsa ni mogoče reči. Brahmsova melodika se giblje v glavnem v diatoničnem okviru; tudi kar se tiče kromatike, v Brahmsovih harmonijah le-ta ni pretirana. Brahms v polnem, čistem pomenu besede pravzaprav ni bil romantik, v ta stil se tudi sam ni prišteval. Inspiracijo je razumel po svoje, klasicistični akcent je bil v njegovi glasbi in s tem tudi v samospevu razločnejši od romantičnega. Izrazno je bil širok, vzore je iskal pri Beethovnu in Bachu, odklanjal pa je Liszta, Wagnerja, tudi Brucknerja in Wolfa. Noben od teh mu ni bil blizu. Bistvo samospeva je pojmoval drugače kot ravnokar navedeni ustvarjalci. Njegova umetnost je temeljila na čisti muzikalni danosti tudi takrat in tam, kjer je bil predloga tekst. Njegovi vrstniki so ga imeli za konservativca. To pa ni bil, še posebno ne, če upoštevamo, da ni važno, v katerem načinu nekdo piše, temveč kaj napiše. Rekli smo že, da je bil po svoje naravnan, imel je svoj nazor. Ideje, ki so bile značilne za preteklost, je hotel na svoj način prenesti v sedanjost in prihodnost, želel jih je oplemenititi in preobraziti, jim vliti duha, ki ga je, seveda spet po svoje, občutil v tedanjem času in ga predvideval tudi za naprej. V tem iskanju, obujanju in posodabljanju preteklega ni bil sam. Že pred njim so bili taki poskusi, pa tudi pozneje, ko je že prenehalo njegovo skladateljsko delo. Gotovo pa je zanimivo in potrebno pripomniti, da se je Brahms na svojem začetku zgledoval pri Wolfu, impresionirala ga je barvita zvočnost njegove glasbe, pa tudi način, kako je oblikoval izraz. To in ono je navduševalo tudi Lajovca.

Lajovic je izjavil, da je nanj napravila vtis tudi francoska glasba. Zanjo ga je morda zainteresiral Oton Župančič, spoznal pa jo je gotovo, če že ne v Ljubljani, vsaj na Dunaju ali v Gradcu. Iz njegovih skladb pa ne kaže, da bi nanj kako vidneje vplivala. Če je, potem je bilo to pozneje, ko so tu in tam rahlo zaznavni elementi impresionističnega načina izražanja, ki pa morejo imeti svoj izvor tudi v pozni- oziroma postromantiki. Da bi na Lajovca vidneje vplival Massenet, je malo verjetno. Sorodna sta si bila le toliko, kolikor sta si oba skladatelja prizadevala za nekako

ravnotežje med glasom in orkestrom oziroma klavirjem. To si je Lajovic sicer prizadeval doseči, ni pa se mu posrečilo. V njegovi glasbi je imela melodična linija vselej prednostno pozicijo, tudi takrat, ko je bila harmonska struktura zelo razvejana, naglašena. Massenet in Lajovic sta bila vsekakor dva svetova. Smemo pa dopustiti možnost, da je prvi pritegnil drugega z razločnim melodičnim spreminjanjem in zvenečimi harmonijami, ki so nagibale v novo in posredovale njegovi glasbi svojevrsten zven. Zdi se, da je treba iskati v tej smeri, če naj razumemo Lajovčevo izjavo v zvezi z Massenetom. Toda le s pridržkom, ki je bil ravnokar nakazan.

Čas od 1903 do 1918 je bil v Lajovčevem skladanju po številu in tudi kvaliteti del najplodnejši. V tem obdobju je napisal mnogo melodično naravnost razkošnih, harmonsko pestrih in izrazno značilnih samospevov. Med njimi so zasanjani, zvočno blesteči »Mesec v izbi«, katerega občutljivi tekst je z vso kreativno silo prelil v adekvatno zgovorno glasbo, arhitektonsko trdno grajena »Pesem starca«, lahkotno se prelivajoči »Bujni vetri v polju«, izrazno zgovorna »Pesem o tkalcu« in še druga ekspresivno učinkovita dela te kompozicijske zvrsti.

V literaturi slovenskega samospeva so bile te skladbe nekaj novega, drugačne so bile od del te vrste tedanjih Lajovčevih sodobnikov in starejših vrstnikov. Od njih so se razlikovale ne samo po duhu, temveč tudi po načinu snovanja melodike in harmonskega stavka. Višek je avtor gotovo dosegel z »Begunko pri zibeli« (1918). Zanjo na splošno velja, da je pomenila konec prve in začetek druge faze skladateljevega ustvarjanja. S tehničnega vidika je bila dovršena, toda to brezhibnost je treba v glavnem priznati tudi drugim Lajovčevim samospevom. Zanjo pa je bila značilna raba pentatonike, ki se menjava z diatoničnimi postopi. Škerjanca je zanimalo, odkod neki pri Lajovcu naenkrat ta zanj tehnično nenavadni prijem in iz njega izhajajoča značilna akordika. Menil je, da tega ne kaže pripisati Debussyju, marveč prej Pucciniju. Ta dva mojstra je Lajovic gotovo poznal, ni pa v letu 1920 nobenega od njiju omenil med osebnostmi, ki so napravile nanj kaj moč-

nejši vtis. Da je uporabil pentatoniko, je kajpak zanimivo, ne pa tudi tako izjemno, da bi zato preobrazil svoj način oblikovanja. Ta postop je lahko spoznal tudi pri drugih skladateljih, ki so ga uporabljali že prej, verjetno ne zavoljo neke manire ali ekstravagantnosti, temveč zato, ker so z njim dobili določeno barvo, ki naj bi podprla izraz. Menda je tako treba rabo tega tonskega sistema razumeti tudi pri Lajovcu, ki je z njo hotel izraziti določeno vzdušje.

Kaj so mislili Lajovčevi sodobniki o njegovi glasbi tega obdobja?

O tem izvemo iz gradiva marsikaj. Po letu 1901 so se njegove skladbe sprva redkeje, pozneje pa čedalje pogosteje pojavljale na tekstih koncertnih sporedov. Matica je na prímer leta 1901 izvajala njegov »Adagio«, leta 1904 pa »Scherzo« in »Andante«, vse za veliki orkester, poleg tega pa več samospevov, ki jih je pel Stanislav Orželski, in zborov. Leta 1906 je bil na sporedu samospev »Kaj bi le gledal«, leta 1908 je pevski zbor Matice predstavil »Bolest kovač« in »Napitnico«. Leto zatem je Ernest vitez Cammarota pel samospeva »Poljub« in »Serenado«, leta 1910 pa je Mira Costaperaria-Dev izvedla samospev »O, da deklič«. Poslej so se izvedbe Lajovčevih skladb še bolj množile. Leta 1911 sta Leopold Kovač in Pavla Bole (Lovšetova) lepo zapela samospev »Serenada«. Leta 1912 je V. Talich z orkestrom Slovenske filharmonije izvedel »Capriccio« in »Andante«, še istega leta pa je bila izvedena »Gozdna samota«, ki jo je dirigiral P. Teply. Leta 1913 je P. Lovšetova uvrstila v svoj spored »Kaj bi le gledal« in »Pesem o tkalcu«, ki jo je leta 1914 pela tudi Cenka Severjeva. Naslednje leto (1915) je bila razen enega dvo- in trospeva izvedena »Norčeva jesenska pesem«, ki jo je pel J. Betetto, J. Križaj pa »Romanco«. Leta 1916 je J. Rijavec pel več Lajovčevih samospevov (Pesem starca, Iskal sem svojih mladih dni, O, da deklič, Mesec v izbi, Norčeva jesenska pesem), Lovšetova pa »Bujne vetre v polju«. Leta 1917 je pevski zbor Matice pel dvo- in triglasne zbore ob klavirski spremljavi Dane Kobler. V teh letih so bile seveda izvedene še skladbe številnih drugih slovenskih avtorjev, tako na primer D. Jenka, J. Aljaža, H. Vogriča,

O. Deva, A. Schwaba, F. Gerbiča, H. Sattnerja, V. Parme, S. Premrla in V. Mirka. Po letu 1910 so bili ti skladatelji z Lajovcem vred uvrščeni na koncertne sporede raznih izvajalcev precej po zaslugi G. Kreka, ki je v Novih akordih naravnost zahteval izvajanje novih slovenskih izvirnih glasbenih del. Izvajalci so bili ne le Matica, ampak tudi drugi vokalni ansambli in solisti. O vsem je Krek vodil natančno evidenco..

Reprodukcija se je v teh letih potemtakem zelo vzpela. Iniciatorja, Matica in Novi akordi, sta po tej strani mnogokaj storila. Ne samo da sta omogočila ali spodbudila izvedbe, vplivala sta tudi na množitev domačih solistov in izvajalnih ansamblov, pa tudi na večji in hitrejši razvoj glasbene produkcije.

Lajovic si je s svojimi skladbami kmalu pridobil sloves. Že leta 1904 mu je neki C. G. — je bil to nemara Cvetko Golar? — napisal pravo hvalnico. Na začetku svojega zapisa je omenil, da je bil Lajovic učenec Mateja Hubada, pač najboljši, »kar jih je bilo pod njegovim vodstvom«. V nadaljevanju je dejal, da se je Lajovic prvič pojavil kot skladatelj na koncertu Glasbene matice leta 1901 z »Adagiom« za orkester. Tej skladbi je pripisal fino tehniko in nenavadno silo izraza. Dejal je, da je ob poslušanju te skladbe vsakdo »čutil, da je stopil na plan resen in globok umetnik, ki obeta preosnovati, preroditi našo glasbo in jej razširiti meje«. Kmalu zatem so Novi akordi objavili njegovo »Sanjarijo« za klavir. Toda Lajovic ni obstal tu. »Ni se mogel ozirati na zastarele nazore«. C. G. je poudaril, da smo »začuli z Dunaja«, da je tam »proslavil mladi umetnik s pesmijo slovensko ime«. Dovršil je konservatorij, na zaključnem koncertu je bil izveden njegov duhoviti in melodiozni troglasni ženski zbor »Gozdna samota«, ki je »poln prelestne lepote in dovršen v vsakem oziru«. Poslej so se njegove skladbe večkrat pojavljale v Novih akordih, med njimi sta bili dve pesmi na tekst Koljcova: »Ne povem vam, zakaj« in »O, ti zlati prstan moj«. O Lajovčevi glasbi je zapisal pisec članka, da je nasploh »globoka in iskrena, toplih barv in živih akordov«. Zanj je bil Lajovic »komponist in pesnik zaeno, ter izvoren simfonik«. Pripomnil pa

je, da so njegove skladbe »dostopne našemu duhu šele tedaj, ako jih slišimo večkrat«. C. G., kdor koli je že bil, je očitno dobro poznal Lajovčeve skladbe, tudi slišal jih je, morda tudi »Gozdno samoto« ob njeni krstni izvedbi.

Ta zapis ni bil kritika. Želel je opozoriti na koncert Glasbene matice 12. marca 1904, ko bo Lajovic »stopil pred naše občinstvo«, in to kot »dovršen umetnik, ki zasluži vse priznanje, ki bi mu bilo v bodrilo na trnjevi stezi naše umetnosti«.

Mlademu skladatelju so bile te besede gotovo v spodbudo, že zgodaj je bil, vsekakor upravičeno, priznan kot umetnik s perspektivo ne le zase, ampak za slovensko glasbo nasploh.

Sledile so nadaljnje pohvale. Nedolgo zatem je Foerster objavil članek (Ljubljanski zvon, 1905, 59), v katerem je pisal o Lajovčevih trospevih »Pesem deklice« in »Pesem mlade čarovnice«. Za ti dve skladbi je dejal, da jima je njun avtor »vdihnil ognjevit žar in silen temperament«. Prednost je dal »Pesmi mlade čarovnice«. O Lajovčevem kompozicijskem stavku je govoril najboljše. Povedal je, da komponist »misli in koncipira orkestralno, po velikem in grandioznem mu teži izredno znanje, doseza pa ob tem ne le bleščeče efekte, marveč tudi globok vtisk«. Da bi Lajovic snoval orkestralno in temu odgovarjajoče strukturiral svoj vokal, temu pač ni mogoče pritrditi. V to misel je Foersterja verjetno zavedla bogata harmonija, ki je odlikovala skladateljeva dela, tudi ta, ki so se nanašala na vokal. Gotovo pa je imel pisec pravilno predstavo o njegovi prihodnosti, ko je napovedal, da je Lajovic »muzik, ki obeta postati pomenljiv za razvoj slovenskega skladanja«.

Vrnimo se še za trenutek k Foersterjevi tezi o Lajovčevem orkestralnem koncipiranju. Odkod ta misel? Nekaj je v tej zvezi že bilo nakazano. Še več je pojasnil omenjeni kritik, ko je ocenjeval »Tri pesmi za en glas s spremljevanjem klavirja«, op. 7, zv. 1 (Ljubljanski zvon XXV, 1905, 251—252). V tej ediciji so bile skladbe »Ah, tako mi je prešla mladost«, »O, da deklica je« in »Kaj bi le gledal«. Ko jih je Foerster vrednotil, je izrazil misel, da je Lajovic po svo-

jem nagnjenju simfonik in da misli orkestralno tudi, če piše za klavir. Zato da so njegove pesmi glasne in tudi bleščeče, »saj so njih glasbi podeljeni razni rekviziti moderne tehnike«. Tudi v tem se je Foerster motil. Lajovčev klavirski stavek je resda zvočno bogat, ni pa v znamenju simfonične gradnje. Drzen je bil za tiste slovenske čase, ko je Lajovic komponiral »zanosno, s polnim prepričanjem o upravičenosti svojega sloga«. Ta zanos daje po Foersterjevem mnenju Lajovčevi glasbi »znak inteligence«. Vtisne se v človekovo zavest, skladbe so simpatične. To delo, »Tri pesmi«, so »zadosten pojav v produktivnosti pozornosti vrednega umetnika«.

Prva poročila o Lajovčevi glasbi so bila bolj ali manj še laične narave. Vendar so bili njihovi avtorji pisci s tenkim posluhom in smislom za estetsko pogojeno dojemanje in presojanje.

Situacija pa se je bistveno spremenila, ko se je v devetem letniku Novih akordov (1910) pojavila knjižna priloga, z njo pa možnost objavljanja strokovno zasnovanih kritik. To je G. Krek hotel že od začetka izhajanja navedene revije (1901), vendar takrat za kaj takega pogoji še niso bili na voljo. Tako so izhajala poročila o skladbah in glasbenih prireditvah v raznih neglasbenih revijah. Končno pa je Kreku le uspelo uresničiti omenjeno prilogo. Kaže, da je čas dozorel. Nastopili so prvi, skoraj bi smeli reči, poklicni kritiki, se pravi glasbeniki, za katere je bilo mogoče reči — to velja tudi iz distance —, da so bili sposobni strokovno poročati o tem, kar se je odvijalo v slovenskem glasbenem svetu. Prvi med njimi je bil ravno Krek, ki se je po tej strani oglašal že prej, toda skromnejše, ker v globlje analize pač ni mogel seči v revijah, ki niso bile posvečene zgolj glasbi.

Krek se je že v prvi knjižni prilogi dotaknil Lajovčevih skladb. Pisal je, da jih označuje »popolno razumevanje besedila, plemenita iznajdba, moderna, zanimiva harmonika, samostojnost glasu in glasbila, polifonski stavek«, ki pa za Lajovca nikakor ni bil značilen. To so po njegovi presoji »lastnosti, ki dičijo kakor vse Lajovičeve samospeve, tudi

danes objavljeno pesem njegovo«, samospev »Cveti, cveti rožica« (Novi akordi IX, 6).

V svojem poročanju je Krek rad primerjal, iz tega pa izvajal sklepe. Ko je na primer pisal o Michlovem samospevu »Človeka nikar«, je s svojo mislijo sklenil, da je ta avtor v harmonizaciji sicer »dosti bogatejši kakor naši skladatelji povprek«, toda »Lajovica tudi v tem oziru daleko ne doseza«.

Krek si je prizadeval, da bi bil v svojih sodbah čimbolj objektiven. Ta lastnost je stalno označevala njegovo osebnost — ne smemo prezreti, da je bil hkrati tudi pravnik z ostrim očesom za vse, tudi za malenkosti. V tej svoji naravnanosti tudi Lajovca ni izvzel. Ko je v Novih akordih objavil njegov zbor »Z daljnega je morja«, je na primer dejal, da »smo si drznili« — seveda on, ki je bil urednik — objaviti ta njegov zbor, »akoravno vemo, da se bodo naši zborovodje stroge observance obupno prekrižali in zapeli tolikrat slišano pesem o nepevnosti naših zborov«. Vendar je bil širok. Toleriral je očitek, »da mirno gledamo, kako zagreši Lajovic ravno to, kar je sam pod našo patronanco grajal na nekem Adamičevem delu«. Odkrito, naravnost je dejal: »To pot se res tudi mi sami ne strinjamo popolnoma z Lajovcem. A menimo, da umetnik Lajovičeve vrste gotovo ve ali čuti, zakaj je to spisal in zakaj ravno tako. Gotovo mu je veleval to neki notranji nagon, čegar globočji vzroki se vsaj nam do sedaj še niso hoteli razodeti. Naj se radi tega uredništva ne smatra za nekritično, temveč le za skrajno liberalno v umetniških zadevah. Svobodomiselnost bodi — navidez paradoksno — jedina kraljica v državi umetnosti. Da se tega našega kraljestva ne polasti umetniška anarhija, zato, kakor doslej, že tudi v bodoče poskrbimo«.

Svojo načelno linijo je Krek potemtakem varoval, le Lajovcu je popustil. Nemara zaradi tega, ker sta bila tesna sodelavca, še prej pa verjetno zato, ker je v omenjenem zboru le videl dovolj izrazito umetniško vrednost. Ta skladba je res bila tehnično zahtevna, vendar spevna, logično grajena. Harmonsko pa je bila za Kreka po vsem sodeč vznemirljiva, zanj kar preveč, kaj šele za glasbenike, ki so

bili strokovno in umetniško na nižji stopnici. Da ji je omogočil izid v Novih akordih, ki so bili v evropskem merilu še vedno utesnjeni, je bil razlog najbrž tudi v tem, ker je urednik hotel biti in ostati zagovornik novega v slovenski glasbi ne glede na reakcije, ki so kajpak bile. Ni pa želel posledic, še najmanj anarhičnosti, ki jo je slutil v omenjeni Lajovčevi kompoziciji.

Kot zbor »Z daljnega je morja« še marsikatera druga Lajovčeva skladba ni bila za vsakogar. To je Krek vedel in večkrat tudi omenil. Tudi takrat, ko je pisal o njegovem samospevu »Zunaj na rahlo sapica piha«. O njem je menil, da je, kot večina skladb tega ustvarjalca, namenjen le »najvišjim stotim« slovenske muzikalne inteligence. Ko je razčlenil ta samospev, se je izrazil, da je harmonski aparat »v razmerju s priprostim, skromnim besedilom tako bogat, da je treba najdiskretnejšega spremljevalca, takorekoč ličnega pesnika pri klavirju, ki zadene fino ubranost pèsmi, izogibaje se preostremu kontinuiranju posameznih harmoničnih potez«. Za pevko je menil, da bi morala biti »sigurna v enharmoniki«, kar da velja tudi za pianista (Novi akordi X, 1911, 12). Le tako bi mogla izvajalca uspešno izvesti to tehnično precej kočljivo, izrazno pa izredno subtilno skladbo.

Kot strokovni poročevalec se je Kreku v Novih akordih kmalu pridružil Emil Adamič, ki je postajal strokovno vse bolj verziran. Bralce je seznanjal z glasbenim življenjem v Trstu. Ko je bila tam na koncertu 19. oktobra 1910 predstavljena tudi Lajovčeva skladba »Mati in dete«, ki jo je pela Mira Costaperaria-Dev, je javnosti sporočil, da je bila ta pesem »najkrasnejša in najglobokejša, a žal, najhladnejše sprejeta«.

Adamič je Lajovca ne samo sprejel in priznal, ampak se nad njegovo glasbo tudi navdušil. Ne tako občinstvo. Poslušalci in večidel še celo izvajalci so bili v tem času, v prvem desetletju novega stoletja, še velik problem. Manj pevski solisti, ki so se kar hitro množili in v nekaterih primerih dosegli visoko raven. Pač pa solisti inštrumentalisti. Najtežje pa je bilo z zborovskimi pevci, ki so bili največ-

krat le amaterji in tehnično niso bili dovolj vešči za izvajanje zahtevnejših skladb. Nič manj težav ni bilo s publiko, ki se je še vedno najbolj naslajala ob romantičnih delih, samospevih, zborih ali druge vrste kompozicijah. To občinstvo se je le počasi navajalo na novo, ki mu je še dolgo zvenelo tuje. Tako se ne moremo čuditi, ko beremo, da so ob Lajovčevih skladbah poslušalci bili zvečine hladni. Kako bi bili še na kakem koncertu s sodobnim evropskim repertoarjem!

Adamič je bil Lajovcu privržen, bil je njegov vnet zagovornik. Zavzel se je za izvajanje njegovih skladb v Trstu, ki je bil glasbeno dokaj pomembno mesto. Leta 1911 se je na primer obrnil na ljubljansko Glasbeno matico s prošnjo, da bi mu poslala pevski in orkestralni material za »Gozdno samoto«, pa tudi »Andante«, »če ni prekratek«, in še »Adagio«. Za vse te skladbe je očitno hotel preskrbeti izvedbo, da bi slovensko, pa tudi neslovensko občinstvo čimprej seznanil z glasbo tega naprednega slovenskega ustvarjalca.

Ker smo že ravno v letu 1911, nas utegne zanimati polemika, ki se je karakteristično razvnela ob vprašanju, kdo je »najznamenitejši« slovenski skladatelj. Tudi za Lajovca je šlo. Krek je temu vprašanju namenil prostor v Novih akordih (X, 1911, 15—16), temu pa je bila razlog objava v Slovenskem narodu (1910, št. 438), kjer je bil postavljen na prvo mesto Adamič. To vprašanje se je ponavljalo v Edinosti (1910, št. 318), za katero je bil Lajovic največji med jugoslovanskimi skladatelji, v Ljubljanskem zvonu (1910, XII), ki je omenil kar tri največje, Kreka, Lajovca in Premrla, in v Slovencu (1910, št. 258), v katerem je bilo rečeno, da obstaja »hegemonija pod Lajovcem in Krekom«, kar se tiče »moderne glasbe pri nas in drugod«. S tem je pisec očitno mislil na Nove akorde, kjer je bil Lajovic poleg Kreka ena najvažnejših osebnosti. V tej, že po samem vprašanju sporni polemiki se je Krek ogradil. Kdo od navedenih skladateljev naj bi bil prvi? Po Krekovi presoji naj se v interesu slovenske glasbe in njenega razvoja opusti vsakršno ocenjevanje, ki bi količkaj merilo na osebni kult. Njegovo mnenje je bilo, da se o nikomer še ne

more izreči apodiktna, dokončna sodba. Dopustil pa je možnost, da bo »fini estet Lajovic« vse druge pustil daleč za seboj, »zlasti če se otrese nekoliko kozmopolitskega izrazovanja«. Ta Krekova misel je za razpravljanje o Lajovčevi »slovenskosti« gotovo ne samo zanimiva, temveč tudi značilna, saj postavlja to vprašanje v drugačno luč, kot jo je videl na primer Škerjanc. Krek je ob tej priložnosti izrazil tudi verjetnost, da »postane Adamič s svojim zares narodnim ustvarjanjem naš primus, ako se v Lajovčevi smeri razvija«. S to slednjo možnostjo je seveda mislil na formiranje Lajovčevega kompozicijskega stavka, ne pa tudi na »duha« umetnine, na njen izraz. Ob koncu svojega razmišljanja je Krek previdno sklenil, da bo pravi mojster nemara nekdo drug, »čegar imena danes morda celo ne poznamo«. Pred seboj je imel vizijo prihodnosti, za katero ni vedel, kakšna bo. Torej: »Kdo bo končno prvi, o tem ne bomo mi sodili, temveč narod sam in zgodovina.« Edino pravilno — s pristavkom, da je bilo zastavljeno vprašanje že samo na sebi narobe in celo neokusno.

Situacija se je v prvem desetletju 20. stoletja torej že toliko spremenila, da je postalo aktualno vprašanje prvenstva. Če je le-to bilo še tako zgrešeno, pa daje slutiti, da je rasel mlad slovenski rod, bila ga je kar lepa vrsta. Vsekakor več, kot so jih našteli v polemiki. Marsikdo ni bil omenjen. V tem hipu pa sta bila najbolj perspektivna zagotovo Lajovic in Adamič, oba še mlada, sposobna ustvarjalca. Brez napak kajpada nista bila — te jima je očital tudi Krek —, vendar sta z znanjem in mladostno zagnanostjo prekosila vse vrstnike.

Časovna distanca je bila objektivnejša kot prej nakazana polemika. Prvo mesto je v tej generaciji prisodila Lajovcu, čeravno je bil tako tehnično kot interpretacijsko v tem svojem času najbolj nedostopen izvajalcem in širšemu poslušalstvu.

Zanimivo pa je, da je navzlic razmeroma visoki težavnostni stopnji pevsko društvo »Ljubljana« že leta 1911 v svoj koncertni spored uvrstilo zbor »Z daljnega je morja«, za katerega je Krek domneval, da ga bodo zborovodje obšli.

»Ljubljana« ga ni. Premrl je v svoji oceni menil, da je ta skladba »posebne vrste, nekak tip skrajno moderne struje v naši zborovski literaturi«. Sodil je, da »bodo take in enake skladbe našemu občinstvu še dolgo časa tuje in nedostopne«. Vendar se mu je zdelo prav, da se tudi take »izredne in nenavadne skladbe« izvajajo. Če je bil ta zbor »nenavaden« že za Kreka, ne preseneča, da je bil za Premrla, ki je bil stilno še bolj konservativen. Navzlic temu, da se zanj ni navdušil, pa ga je vsaj simpatično toleriral. Bolj se je razvnel ob Lajovčevem »Adagiu«, ki so ga izvajali na istem koncertu. Primerjal ga je z lastnim »Scherzom« ter priznal, da je »Adagio« bolj moderen v izrazu in rabi orkestralnih sredstev. Dejal je, da je »Adagio« vseskozi »plemenita, krasno instrumentirana skladba«, ki da je »na poslušalce prav mogočno učinkovala«.

Lajovčeve skladbe, še posebno samospevi (za katere sta se zlasti zavzela Pavla Lovšetova in Josip Rijavec, ki mu je bil svojčas, ko se je šolal še na šoli Glasbene matice, Lajovic učitelj harmonije) so bile pogosto predmet obravnavanja z raznih in različnih zornih kotov ob izvedbah in natisih, o katerih je v Novih akordih večidel poročal Krek. Ta je med drugim pisal tudi o samospevu »Pesem o tkalcu«. Ocenil ga je za nežno skladbo, katere »fini uvod nas navaja v razpoloženost in milieu«. Zanj se je ta pesem odlikovala »po splošnem stopnjevanju, ki kaže umetnost in znanje Lajovičevo v polni luči«. Poudaril je disonančne akorde, ki da vzbujajo »čimdalje večje hrepenenje po rešilnih asonančnih končnih akordih«, kar za Lajovca ni problem, saj to stori »z uprav mojstrsko roko«. Iz te stilizacije razberemo, da ga disonance sicer niso vznevoljile, le razvezati jih je bilo treba. Tudi tokrat ni pozabil omeniti, da »nimamo mnogo pevk in pianistov, ki bodo kos tej težki, hkratu pa nad vse hvaležni nalogi«, kajti ta skladateljev samospev in njemu podobne skladbe »kriče naravnost po solistih, izšolanih v modernem duhu« (Novi akordi XI, 1912, 12; istotam XII, 1913, 49).

Tako usposobljenih solistov Slovenci takrat res še nismo imeli. Lovšetova in Rijavec sta bila skoraj izjemi. Imeti bi

jih morali še več; sicer smo jih nekaj imeli, a ti so se v repertoarju raje ozirali v preteklost.

V bistvu je prej omenjeno Krekovo misel povedal tudi Adamič, ko je v Edinosti (XXXIX, 1914, 86) pisal o Lajovčevem večeru v Gorici. Dejal je, da njegova glasba ni vsakomur pristopna, »ker ne stopa on med nas, temveč se je treba potruditi do njegove višine«. Ni mu bilo všeč, da se ime tega skladatelja tako redno pojavlja na koncertnih sporedih, pri čemer se je zavedal, da Lajovic »ni popularen«. »Pozna ga sicer vsakdo, a za večino je nepristopen. Pozna ga seveda le po imenu. Jaz pa pravim, da ga je treba poznati tudi po njegovih delih, poglobiti se vanje in tedaj se marsikomu po prvih premagovanjih odpre čisto nov glasbeni svet, novo življenje, nebroj plemenitih glasbenih misli, silnih učinkov«.

Adamičevi očitki, njegovi napotki, to in ono je bilo prav in res. Seveda pa je treba upoštevati, da se je tehnika Lajovčevih kompozicij temeljito razlikovala od tiste, ki jo je poznal in se zanjo zavzemal tedanji slovenski izvajalec in poslušalec. Tudi izraz je bil drugačen. Lajovčeva glasba je prinesla nekaj, kar je bilo v slovenskem glasbenem prostoru novo, v zahodnoevropskem pa že dolgo ne več. Nanašalo se je na tehnično razgledanost v novejšem smislu in na drugačen estetski okus. Da bi se slovenski glasbeniki in ljubitelji glasbe približali temu in onemu, je bil potreben čas, pa tudi napor. Uveljavljanje nove miselnosti, novega čustvovanja, novega umetniškega oblikovanja, novih nazorov o bistvu in značilnostih umetnine, vse to ni bilo lahko. Za dosego tega se je moral slovenski človek mentalno spremeniti. Lajovčeve skladbe so bile nekak preizkusni kamen, ali mu bo to uspelo. Ovire so torej bile, celo velike in trde, vendar se je novo le uspešno prebijalo.

V tej smeri so imeli izvajalci pomembno vlogo; podatki o tem so dovolj zgovorni. Vedno več jih je bilo, ki so bogatili svoje programe z novejšimi deli slovenske literature. Pavel Kozina je na primer leta 1913 poročal, da je bilo na koncertu Janka Ravnika in Josipa Rijavca izvedeno več Lajovčevih skladb, od katerih sta najbolj ugajala samospe-

va »Serenada« in »Jaz ne vem«. Isti Kozina je leto dni poprej (1912) poročal o koncertu Glasbene matice, na katerem je bila izvedena tudi »Gozdna samota«. Ugajala mu je, pri poslušalcih pa menda ni imela uspeha. Za Kozino je bilo to delo najlepše v slovenski glasbeni literaturi. Razlog za njegov neuspeh pa, tako kaže, ni bil v njegovi kvaliteti, temveč v razhajanju vokala in orkestra, češ, »Lajovic ne da nikdar glasu prednosti pred orkestrom, temveč ga smatra vedno le kot tolmača orkestra, in zato se njegove skladbe izvajajo zelo težko in bodo le v najfinejši izvedbi dosegle vspeh«. V tej razlagi pa Kozina verjetno ni sodil prav. Glas je imel v Lajovčevih kompozicijah, tudi v vokalno-inštrumentalnih, vedno prednostno vlogo, naj je bil solistični ali zborovski. To velja tudi za »Gozdno samoto«. Seveda sta imela tudi orkester ali klavir pomembno funkcijo. Temu in onemu je Lajovic odmeril mesto, ki mu je šlo, navzlic temu, kar je bilo rečeno v tej zvezi, z željo, da bi glas in spremljavo čimbolj zbližal, ju po pomenu kar najbolj zadovoljivo uglasil.

Manj kot samospevi so bili izvajani Lajovčevi zbori, ki se jim je avtor tudi manj posvečal. Ocenjevalcem so se zdeli težavni, poslušalcem tudi. Ko je Premrl poročal o izvedbi zbora »Večerna pesem«, je pripomnil: »Lajovičeva peteroglasna, ponekod celo sedmeroglasna, v kompliciranih harmonijah se prelivajoča in za izvajanje vsekako dosti težka skladba bi bila potrebovala še več pile.« Poudaril pa je, da je treba imeti »respekt pred zborom kot so bile pri tej prireditvi predvsem dr. Krekova« — v misli mu je bil Krekov mešani zbor »Blagor mu«, ki je po njegovem mnenju nudil poseben užitek zlasti tistim, »ki se zanimajo Krekov mešani zbor »Blagor mu«, ki je po njegovem mnenju nudil poseben užitek zlasti tistim, »ki se zanimajo za umetne kontrapunktične oblike« — in Lajovčeva skladba.

Do konca prve vojne je Lajovic ustvaril večji del svojega opusa. Segel je na področje orkestralne, vokalno-inštrumentalne in vokalne glasbe. Najbolj se je posvetil samospevu, ki mu je očitno bil najbližji. V njem se je razpel v širokem razponu, napisal je vrsto del, ki jih označuje plemenita melodična linija in kromatično naglašena ter zvo-

Kasti ena! Tako nežna, fina. S tako lepo
široko melodijo! Bog Te živi, starina!!
Pišil sem ga: izdajte jih. Schw. jih bo gotovo.
rad založil in ravno za en zvezek bi jih bilo.
Ja, pa on pravi: veste to ni nič zame, bi bilo
prehitro konec mojega izdajanja. Tako pa gre
vse lepo po redu; kadar dobim od Nove Alzorder
korekturo kake svoje stvari, ji vedno za naraj
grede pridenem eno novo tisto ki je na
vrsti. (Veš, te zadnje stvari ima vse pričedno
spisane in skrbno s številkami zaznamovane,
po vrsti kakor so nastale.)
Potem pa sva se pomenkovala o naših muzikaličnih razmerah in žes vse mere ga je veselilo, da Novi Alk. tako prosperirajo. Res, pomisli, že gredo v 5. letnik (peti) in (mislim, da se bodo držali) ne ponehavajo v vrednosti pridobljenega, ampak celo zmeraj bolj fajn se regerajo. V zadnji štv. je Josip Dpavic, nečak Benjaminov, pridobil en 'Scherzo', v glasnih stvareh prav dober,

Iz Lajovčevega pisma Župančiču, skladateljev rokopis

čno marsikje gosta, učinkovito barvita spremljava. Če se že vprašamo, koliko so bili v tej glasbi zaznavni tuji vplivi, kar pa je precej tvegano, bi lahko vsaj v zelo splošnem smislu aludirali na Wolfove, Brahmsove in v nekem oziru tudi Fuchsove. Vendar s pridržkom. Kolikor jih naslutimo, se nanašajo samo na stran tehničnega oblikovanja in forme, ne pa izraza. Slednji je bil Lajovčev, izviren, vrh je dosegel v »Begunki pri zibeli«. Bržkone je tako treba razumeti tudi Škerjanca, ki je dejal, da je Lajovic s svojimi skladbami »vpeljal novega, predvsem tujega duha v našo glasbo« in »se odrekel lokalnemu obeležju«, »segel prav tja v področje severnega soseda in tam naletel na osnovna sredstva, ki si jih je upravičeno prisvojil«. Ta »osnovna sredstva« pomenijo seveda kompozicijsko tehniko, ki kajpak ni bila njegova. Veljala je za široki evropski prostor, posluževali so se je tudi drugi, ne samo slovenski, temveč tuji evropski skladatelji. Razumljivo. Formiranje te tehnike in forme je bil dolgotrajen proces, ki je v rezultatu pomenil veliko pridobitev za vso evropsko glasbeno sfero. Odvijal se je skozi stoletja, njegovi dosežki so bili na voljo tudi Lajovcu, ki jih je ne le sprejel, ampak tudi privzel, si jih prisvojil. Pristnosti, individualnosti njegovega izraza to vsekakor ni škodovalo, s tem je nikakor ni okrnil.

V prvih dveh desetletjih 20. stoletja Lajovic v slovenski glasbi ni imel pravega tekmeca. Savinovi samospevi so bili podobno impresivni in tehnično ter stilno na Slovenskem tudi novost. Toda ta skladatelj je živel in deloval zunaj meja svoje ožje domovine. Stikov z njo tako rekoč ni imel in tako tudi nikogar, ki bi skrbel za širšo popularizacijo njegovih del. Izvajalci so po njih redko posegali, poslušalcem je bil le malo znan. Janko Ravnik je komaj, čeravno kvalitetno vstopal v slovensko glasbeno ustvarjanje, Kogoj šele za njim. Z drugo besedo, ne ta ne oni se ni mogel meriti s tedanjim Lajovcem, ki je že imel kar utrjeno pozicijo. Drugi skladatelji, po času njegovi vrstniki, pa so bili v vsakem oziru manj zanimivi in pomembni. Potemtakem je bil Lajovic v tistem času najvidnejša in tudi najmočnejša umetniška osebnost. V slovensko glasbo tega obdobja je prepričljivo vnesel novega, v primerjavi z nedavno preteklost-

jo osvežujoče učinkujočega duha.

Do konca prve vojne je Lajovic večidel skladal zunaj Ljubljane. Ko se je pod konec leta 1918 v njej ustalil, pa o njej ni imel kdove kaj dobrega mnenja. Zanjo je menil, da je slovenski kulturni center »pač le po tem, ker tu slučajno biva največ slovenskih kulturnih duhov, nikakor pa ne po tem, da bi naša kultura imela tu res kako ozračje ali kako, vsem tvorcem tako blagodejno, široko resonanco«. Celo to je mislil, da se »naravnost odlikuje po nenavadni duševni mrzloti, ki se že hudo približuje ledišču«. Razlog za tak vtis je videl v pomanjkanju zanimanja publike in tiska za koncerte, za katere je, in prav tako tudi za naše javno življenje, »skoroda gluho«. To je bilo po njegovem mnenju narobe, kajti »samotvorna duševna kultura« je »najvišja potenca življenja vsakega naroda«, umetnost pa »duševne kulture narodove najlepši cvet«.

V to situacijo se je Lajovic čutil dolžnega in tudi poklicanega poseči z namenom, da bi jo spremenil. Izidorju Cankarju je dejal, da se bo v nekaj prihodnjih letih posvetil pretežno vprašanjem novih temeljev slovenskega kulturnega in zlasti glasbenega življenja, predvsem glede na to, da stopa slovenski narod v »svetovni položaj« in ker vidi, da po tej strani »manjkajo ljudje, ki bi se s tem bavili« (Iz. Cankar, op. cit., 109).

Svoje poslanstvo je Lajovic potemtakem gledal s širokega zornega kota. Nameraval je, da ga uresniči. Začel je segati v najrazličnejše plasti slovenskega kulturnega življenja, lotil se je številnih, po snovi in vsebini med seboj se razlikujočih problemov.

Ob vsem tem pa Lajovic ni ne pozabil ne prezrl, da je predvsem skladatelj. Tega se je dobro zavedal navkljub temu, da si je vzel pravico govoriti še o drugih vprašanjih, ki so se mu po končani prvi vojni predstavljala kot nujna.

Njegova nova ustvarjalna faza je bila morda manj obsežna kot prva, toda ne tudi manj pomembna. Še zlasti zato ne, ker je bil zdaj v polni moči, zrel ustvarjalec, ki se je še bolj in nadalje poglabljal v spoznavanje, odkrivanje in umetni-

ško oblikovanje svojega sveta. Tudi razširjal je področja, ki so ga zanimala, privlačila. Vse to je vplivalo na njegovo nadaljnje umetniško formiranje in omogočilo nastajanje novih dosežkov, ki so bili v primerjavi z neposredno preteklostjo novi in v nekem smislu tudi različni. Tu ne mislim na kompozicijsko tehniko — ta se nasproti dotedanji ni kdove kaj spremenila. Pač pa mi je v misli način njegovega izraznega oblikovanja, iz katerega je razločno čutiti razmišljajočega skladatelja, ki se še išče, ki grebe po skritih globinah, ki zaposluje vse svoje sposobnosti, da bi dal temu, s čimer se je ukvarjal, enakovreden odraz svoje kreativne, čedalje bolj poudarjene individualnosti, v kateri je bila hkrati zajeta tudi izvirnost.

V tej fazi je Lajovic posvečal samospevu nekaj manj pozornosti kot prej. Tudi tekstovne predloge je izbiral še izbirčneje kot nekoč, čeravno je bil tudi takrat zanje občutljiv. Navzlic temu se zdi, da so bili oziroma postajali teksti v tem skladateljevem ustvarjalnem času še izpovednejši, zdaj razigrani (Pesem nagajivka), potem mrakobni in elegični (Mesečina, V mraku). Padal je iz razpoloženja v razpoloženje, meja očitno ni poznal. Ravnal se je po instinktu, ki ga je vodil zdaj sem zdaj tja. Avtorji tekstov, ki jih je prelival v glasbo, so bili predvsem Župančič, Gradnik, Kette, Domjanić, pa še drugi pesniki.

Nanovo komponirani samospevi so bili tehnično zahtevni, melodično so bili široko zastavljeni in izvedeni. Tudi kromatično so bili razmeroma bogati, harmonsko premišljeno učinkoviti, metrično spretno spremenljivi, četudi po tej strani preprosti. V izrazu, ki je bil najvažnejši, so vrtali v globinah človekovega duha. Iz njih sodimo, da se je avtor nedvoumno trudil doseči ravnotežje med melodično, harmonsko in ritmično komponento, vendar s poudarkom na melodiki. Ravnotežje je bilo tako bolj navidezno kot realizirano, Lajovčevo snovanje ga v celoti ni dovolilo. Razumljivo. Lajovic kot ustvarjalec ni bil načelen, sproščal se je in se prepuščal svobodnim, od principov neodvisnim razpletom. Kar se tiče forme, je ta bila tudi v teh samospevih največkrat trodelna pesemska, le izjemoma enodelna ali dvodelna.

V slovenski glasbeni kritiki in publicistiki so ti novi samospevi našli najboljši odmev. Celo Kogoj, ki je bil lahko zelo oster, je zapisal, da je njihov značaj »svež, napojen z vonjavo poljskih cvetlic«. V nadaljevanju je dejal, da se mu ob poslušanju teh pesmi« zdi, da je potegnil veter čez polje, tako da gre mimo tebe vonj njiv in travnikov pomladi«. Za Lajovčevo romantiko je menil, da ima »to izvirno prednost, da ob njej čutiš, kako je vse to mogoče le pri nas, kajti le pri nas je vse tako, drugod je drugače« (M. Kogoj, O razvoju slovenskega samospeva, Dom in svet XXXV, 1922). Ta stilizacija daje slutiti, da je Lajovčevi glasbi Kogoj priznaval svojo, posebno noto, ki jo je pogojevala slovenskost. To pa je govorilo v prid tezi, o kateri bo še govor. Kogoj je menil, da je pri Lajovčevih skladbah glavno to, da zvenijo, kajpada prijetno. Nadaljeval je, da tako predstavljajo njegovi samospevi »melodije s spremljevanjem klavirja, le da se je intenziteta obeh faktorjev potencirala«. Zanj je bila ta glasba značilna tudi zaradi ponavljanja akordov, kar da povzroča »prav čudne stvari: žalostne pesmi so tako čudno sladke, dasi je njihov vtis velik, ker se tekst in glasba bijeta: prvi bi jokal, a muzika se vede preveč dostojno, da bi mu to bilo mogoče«. V tej zvezi je navedel »Solnce se blešči v jeseni, ah«.

Tako mnenje na splošno sicer ni bilo tipično za Lajovčev vokal. Kogoj ga je navzlic temu izrazil. Očitno se je hotel v avtorjevo glasbo kar najbolj poglobiti in jo je v glavnem tudi prav karakteriziral, čeravno jo je razumel na svoj način. Njenega ustvarjalca pa je slikovito označil, ko je dejal, da je »večni trubadur, ki nikoli ne pozabi na svojo gitaro, tudi ne v hipu največje bolesti. Nikoli ne pozabi, da je treba igrati in peti na gotov način. Nikoli ne pride iz pozicije. Njegovo stališče do glasbe je sekundarno: on glasbo obvlada, ne glasba njega«.

Kar je o Lajovcu povedal Kogoj, je bilo dobro premišljeno in je zvenelo priznalno. Na svoj, kritično pretehtan način je njegovo glasbo občudoval, ne pa tudi posnemal. Vsekakor ni bil ozek in kaže, da ga ni prav nič prizadelo, kar je o njem dejal Lajovic za Cankarjeve »Obiske«. To namreč, da je Kogoja na Dunaju »slučaj zanesel k Arnoldu Schön-

bergu, židu, ki po mojih mislih neprimerno bolje govori in teoretizira, kakor pa komponira«. Prepričan je bil, da je Schönberg v muzikalnem pogledu Kogoju le malo koristil, pač pa ga je »preje celo zmedel«. Spomnil je na to, da je Kogoj pred študijem kompozicije skladal »razne stvari, ki so človeka jako veselile«, njegov talent je bil iz njih »prav očiten«. Njegove klavirske skladbe zadnjega časa pa mu niso bile všeč, »zmožen bi bil Kogoj kaj boljšega«. Upal pa je, da bo Kogoj našel svojo individualno pot.

Na katere skladbe, ki jih je Kogoj napisal pred kompozicijskim šolanjem, je mislil Lajovic, ni čisto jasno, saj so za tisti čas znane le redke. Po vrnitvi z Dunaja pa je že kmalu šel stilno in z vidika kompozicijske tehnike pot, ki je tako značilna za vse njegovo poznejše delo.

Kakor je leta 1920 Lajovic formuliral svoje stališče do Kogoja, s katerim se je pozneje še polemično srečal, je značilno še z neke druge strani. Iz njega smemo vsaj ugibati o njegovem odnosu do židovstva, iz katerega v neki meri zveni protižidovski prizvok. Le-tega je Lajovic nakazal še ob raznih drugih priložnostih.

Kadar je beseda o Lajovčevi glasbi, ni mogoče obiti avtorjevih samospevov, ki so bili malone štiri desetletja za zgled v slovenski glasbi. Vzbujali so navdušenje in spoštovanje. Podrobno se je z njimi ukvarjal Škerjanc, pa ob robu tudi številni drugi glasbeniki. Po načinu obravnavanja so se med seboj sicer razlikovali, vendar so si bili vsi edini v presojanju njihovih kvalitet, ki so jih v vsakem oziru ovrednotili visoko. Na primer tudi Vilko Ukmar, za katerega je bil Lajovic most med pozno romantiko in moderno umetnostno smerjo in je rabil »sorazmerno drzna tonska izrazna sredstva«, negoval pevčevo melodijo, vse pretežno za izpovedovanje razpoloženja (Zbornik slovenskih samospevov, I, 1953, 5). Da bi utemeljil svojo sodbo, je omenil nekaj značilnih skladb, tako na primer »Iskal sem svojih mladih dni«, kjer da se melodija »čudovito usloči kljub temu, da je teža izraza v polnih, mehko-žalostnih akordih«. Tudi akordu je Lajovic odmeril tehtno funkcijo, za melodijo v oblikovanju izraza na splošno ni prav nič zaostajal.

Skozi desetletja se je postavljalo in je še danes interesantno vprašanje, kateri od Lajovčevih samospevov naj bi bil najlepši in najkvalitetnejši. Po tej strani se največkrat navajajo »Begunka pri zibeli«, »Mesec v izbi«, »Pesem o tkalcu«, »Pesem starca«, »Bujni vetri v polju«, »Mesečina«. Dodali bi jim lahko še nekaj drugih. Vendar je na to vprašanje težko definitivno odgovoriti. Odnos do neke umetnine je predvsem odvisen od umetnostnega nazora in estetskega okusa človeka, ki o tem razmišlja ali celo razpravlja. Ta dva faktorja odločata v takem presojanju tudi v primeru Lajovčevih samospevov, ki v primerjavi gotovo niso vsi enaki, kadar govorimo o njihovi umetniški vrednosti. Odgovora, ki bi bil sicer zaželen, ni. V vsakem primeru je mnenje drugačno, se pravi, mnogo jih je, skoraj toliko kot tistih, ki jih dajejo. Ob tem je treba pristaviti, da v prej zastavljenem vprašanju ni zajeta kompozicijska tehnika, ki estetskim vrednotenjem ni identična.

Za »Pesem starca« utegne biti zanimiv podatek, da jo je leta 1937 v Lizboni pela Emma Romero Santos Fonseca, ki je dve leti pozneje (1939) sodelovala tudi na koncertu »Musica slovena« prav tam. Na sporedu te prireditve, ki je bila ena tistih, s katerimi smo Slovenci glasbeno prodirali v svet, je bila vrsta slovenskih skladb: Gallusov »Ubi Plato«, Osterčevi in Lajovčevi samospevi, klavirske skladbe Janka Ravnika in L. M. Škerjanca ter Kogojev »Andante« za violino in klavir.

V prej omenjenem »Zborniku« beremo, da je Lajovca vedno vleklo k »absolutni melodiji«, ki je že, kar se tiče pojmovanja, zapleten problem. Ravno tam je omenjena tudi liričnost, ki naj bi bila značilnost, lastna slovenski glasbi, v kateri da je dramatičnost na splošno odsotna, odsoten pa naj bi bil v glavnem tudi humor. To so seveda občutljive trditve. O njih bi bilo treba razpravljati, vsekakor pa jih kolikor mogoče osvetliti z raznih vidikov, ker bi se utegnile pokazati v širši luči. Upravičeno pa je avtorja uvoda v že navedeni zbirki impresionirala jasna zgradba Lajovčevih samospevov, sočnost njihovih melodij, žlahtnost harmonije, razvijanje glasbene misli tako, da je iz nje »zadihala domačnost«, z drugo besedo to, čemur bi lahko rekli

nacionalno, slovensko. Tam je bilo tudi povedano, da je za večjo sočnost harmonij komponist črpal nekoliko še iz zakladnice impresionizma, vendar v bistvu »preko neoromantičnega sloga ni posegel«.

Impresionistični elementi, kolikor so nakazani, so bili v Lajovčevi glasbi verjetno bolj naključni kot namerno navzoči. Pojavljajo se redko, le bolj občasno. Njihov izvor je bržkone treba iskati v stilu, ki mu je Lajovic pripadal. Saj zanj v ničemer ne kaže, da bi štel med v novo usmerjene skladatelje. Bil je pozni romantik z rahlim pogledom naprej. Sredstva, ki jih je črpal iz novo- in postromantičnega fonda, so zaznavna, vendar samo tu in tam. Prav verjetna se zdi misel, da je v nekem smislu nanj vplival tudi Wagner — ne glede na to, kakšen vtis je naredila nanj njegova glasba.

Stilno opredeljevanje je nasploh problem, ki mu pritiče prizvok vprašljivosti. Po Marijanu Lipovšku je za slogovno razvrščanje treba še vse kaj drugega in ne samo to, kar kaže zunanji lik skladbe. Temu je res tako. Faktorji, ki o tem odločajo, niso samo formalne, temveč tudi notranje in še zlasti izrazne narave.

S svojimi samospevi je Lajovic dosegel svoj umetniški višek, podobno tudi z zbori. S temi in onimi je uspel v vsakem oziru. Morda to še posebno velja za prve, za samospeve, za katere se je uveljavilo mnenje, da bodo vselej zgled za slovensko glasbeno ustvarjalnost. Tudi če to pojmujemo kot nekaj relativnega, vrednosti Lajovčevega vokala ne spreminja.

Zanimanje za tehnično in interpretacijsko marsikdaj in marsikje zapletene Lajovčeve samospeve je raslo z množitvijo solistov, ki so jih bili sposobni kvalitetno izvajati. Vedno raje so jih sprejemali tudi poslušalci, katerih okus se je s časom tudi spreminjal v korist novejšega v glasbi.

Zborom se je skladatelj v tej svoji drugi ustvarjalni fazi posvečal še bolj kot prej. Komponiral jih je na Župančičeve in Domjanićeve tekste. Oblikovno so bili na splošno preprosti, melodično izraziti, harmonsko zanimivi in v ne-

katerih primerih tudi kompliciranі, ritmično tu in tam značilno kombinirani, vendar nikoli prezahtevni. Škerjanc je zapisal, da je po strani te kompozicijske zvrsti najznačilnejša zbirka »Dvanajst pesmi«, ki so bile z izjemo zbora »Žabe« — te so nastale leta 1917 — vse komponirane v letu 1920, ko je ta zbirka v ediciji Glasbene matice tudi izšla. Opozoril je na občasne harmonske funkcije brez trdne tonalne opore, ki pa je vendar v vsakem primeru dovolj razločna. Kot značilnost je omenil nenavadne modulacije, drzno kromatiko, harmonsko tuje tone, zlasti zadržke, preskoke iz večglasja v unisono, akordične komplekse, petdelno in sedmerodelno ritmiko v »Kroparjih« in »Pastirčkih«. Kaže, da je Lajovic v zborih postajal čedalje bolj drzen, dovoljeval si je rabo sredstev, ki dotlej niti v njegovi lastni praksi in še manj v slovenski zborovski glasbi niso bila v navadi. Gotovo pa so mu jih narekovali motivi, potreba, da bi se izrazil, kakor je čutil ob tekstovnih predlogah in jih hotel izraziti s svojo glasbo. Vsekakor velja, da so bili skoraj vsi zbori omenjene zbirke tako po tehniki kot po izrazni moči bistveno različni od vsega, kar je dotlej označevalo slovensko zborovsko storitev. Seveda niso bili vsi enako zapleteni in za izvajanje enako problematični. Vsi pa so bili privlačni. Ne le zato, ker so bili nekaj novega v slovenski zborovski literaturi, ampak tudi in predvsem zaradi izrazne izvirnosti in živahne razigranosti, na primer »Kroparji«, »Zeleni Jurij«, »Zlato v Blatni vasi«. Melodično in harmonsko se dopolnjujejo in tekoče prelivajo in navzlic kompliciranі zasnovi pritegnejo tako poslušalca kot izvajalca.

Sprva je bil glavni izvajalec teh in drugih Lajovčevih zborov pevski zbor ljubljanske Glasbene matice. Temu so se sčasoma pridružili še pevski zbori s širšega slovenskega območja, ki jih je zamikal Lajovčev zborovski kompozicijski stavek. Njegov mik je bil zlasti v tem, da je bil spontan, neprisiljen, zavestno zasnovan in oblikovan tako, da je dosegel, kar je imel njegov skladatelj v misli in čustvu. Kako so ga realizirali izvajalci, je drugo vprašanje. Najbrž ne tako, kakor si je izvedbo zamislil avtor.

Kar je Lajovic dal s samospevi in zbori slovenski glasbi, je

bilo dragoceno, gotovo njegov najvrednejši in najboljši prispevek. V tej smeri so delovali malone vsi skladatelji prvih treh, štirih desetletij 20. stoletja. Toda treba je ugotoviti, da Lajovca po tej strani nihče ni ne dosegel ne presegel. Med njimi si nobeden ni dovolil tako svobodnega oblikovanja in nobenemu ni bila dana tolikšna kreativna sila in izvirnost, da bi se mu približal.

Nikakor se ne zdi pretirana trditev, da je Lajovic v vokalu, v zboru in samospevu segel čez meje svoje domovine in se vzporedil z evropsko ravnijo te kompozicijske zvrsti, ki na Zahodu sicer ni bila več enako aktualna kot nekoč, pa vendar še v izdatni meri navzoča. Lajovic ji je sledil sicer z zamudo, a jo je dohitel. Svojemu stavku je vtisnil vse, kar je bilo potrebno: tehnično dovršenost, iskreno izpovednost, individualen, lasten izraz. Torej vse, kar zahteva umetnina te vrste, značilnosti, ki štejejo med prvinske v Lajovčevem komponiranju.

V tej fazi svojega ustvarjanja pa se Lajovic ni omejil zgolj na vokal. Spet se je od časa do časa vrnil tja, kjer je začel, k orkestru. Kajpak sedaj drugače kot na začetku novega stoletja, ko se je v tej zvrsti pravzaprav šele poskušal.

Leta 1922 je komponiral »Psalm 41. in 42.« za tenor solo, mešani zbor in orkester. Torej kantato na svetopisemsko besedilo. Posvetil jo je Ivanu Puclju, s katerim je, po tem sodeč, bil v dobrih stikih in se mu je razen tega s posvetilom verjetno hotel zahvaliti za neko uslugo, ki mu jo je ta izkazal. O tej skladbi je avtor dejal, da je »izraz individualistično-religioznega hrepenenja«, ki ga je nosil v sebi kljub svoji liberalni naravnanosti in nadstrankarski disponiranosti. Ta nima nič skupnega z religijo, katere korenine morejo imeti čisto lastno, notranje pogojeno, od zunanjega sveta popolnoma neodvisno ter neoprijemljivo zakonitost.

Tekst Davidovega psalma je Lajovic glasbeno upodobil, kakor ga je osebno občutil. Skladatelj je izjavil, da je ta kompozicija zaporednost stavkov, ne pa motivično delo. Inspiriral ga je tekst, ki v uglasbitvi ni dal prednosti solu in zboru. Težišče je v orkestru, ki potemtakem nima samo funkcije spremljevalca, ampak seže širše in globlje. Na-

sproti vokalu, ki je seveda v neki meri tudi pomemben, še zlasti zbor, ki je tehnično in s tem izvajalno izredno zahteven, je orkester enakovreden, motivično nastopa tudi samostojno. V realizaciji je zajeto vse, solo, zbor in orkester, ki ga sestavljajo pihala, trobila, tolkala in godala, posebej še harfa, ki ji je skladatelj namenil dokaj važno mesto. Za celotni stavek je karakteristično, da se ponekod pojavlja tudi svobodna imitacija, kar sicer ni bila tipičnost skladateljeve tehnike. V tej zvezi je vredno omeniti, da je nakazana tudi ekspozicija fuge, ki pa je Lajovic ni nadaljeval, po Škerjančevi razlagi zato ne, ker bi bila fuga ob obsežno zajeti temi preširoka, če naj bi bila izpeljana do konca. Melodika je v »Psalmu« široko razpletena, harmonski stavek bogato kromatiziran. Ritmika se ravna po tekstu in je zato ponekod tudi petdelna, inštrumentacija je učinkovita, Škerjanc jo je imel kar za »opojno«.

Skladatelja »Psalma« je Škerjanc nazval »prvaka slovenske moderne«, s tem pa spet ponovil kategorizacijo, o kateri bo še tekla beseda. V slovenski glasbeni literaturi je bil »Psalm« redko delo, po številu tako rekoč izjemno, po kvaliteti pa še bolj, če ga primerjamo s prej nastalimi kantatami (Gerbič, Ipavec, Sattner). Bil je z vidika kompozicijske tehnike neprimerno zahtevnejši, po umetniški vrednosti skorajda neprimerljiv, po stilni zasnovi pa bistveno naprednejši, čeravno je bila tudi zanj značilna še romantična nota, vendar drugačna kot pri prej omenjenih avtorjih.

Kritika je bila »Psalmu« naklonjena. Rečeno je bilo, da Lajovic »ustvarja umetniško svobodno, zasledujoč pri tem mestoma realno, mestoma idealno logiko, kakor v vokalnem, tako tudi v instrumentalnem smislu« (Ljubljanski zvon XLIII, 1923, 381). Pisec, ki je poročal o tem, je to delo označil kot lirično simfonično pesnitev, kar »Psalm« kot kantata seveda ni bil. Ta trditev bi utegnila veljati le v primeru, če bi bil zasnovan zgolj orkestralno. Za to skladbo je dejal kritik, da je Lajovic »umetniška potenca«, s katero jo je bil sposoben komponirati, in da je zmožen »ustvariti velike, pomembne umetnine«. Pristavil je mnenje, ki je zvenelo nekoliko nenavadno, to namreč, da bi bilo spričo njegove velike kreativnosti najbolje, »da bi dr-

žava«, ki bi s tem kulturnemu razvoju mnogo koristila, »sodnika Lajovica na pameten in pravičen način obsodila na — dosmrtno komponiranje«. Ta sugestija je bila sicer duhovita, seveda pa neizvedljiva. Prihodnost je pokazala, da je bila tudi nerealna. Pisec je še dodal, da s »Psalmom« »pričenja doba novega, zelo resnega stremljenja, ki dvigne slovensko glasbo visoko nad njen dosedanji nivo«.

»Psalmu«, ki je bil vokalno-inštrumentalen, je sledil »Caprice«, ki je tudi nastal tega, 1922. leta, izšel pa je v založbi Glasbene matice šele leta 1942. Bil je za orkester v običajni zasedbi (2 flavti, pikolo, 2 oboi, angleški rog, 2 klarineta, basklarinet, 2 fagota, 4 rogovi, 3 trobente, tuba, pavke, tolkala, harfa, klavir, godala). Kar se tiče kompozicijske tehnike, se od drugih Lajovčevih orkestralnih skladb bistveno ne razlikuje, le ritmično in delno inštrumentacijsko je nekaj drugačen. Je v trodelni pesemski obliki in vseskozi v petdelnem taktu, ki naj bi ga skladatelj uporabil pod vplivom slovenske ljudske pesmi. Orkester je zelo gost, melodika široka, harmonsko je stavek te skladbe bogato zvočen in precej kromatiziran, njegovo tonalno pripadnost določa in poudarja raba celotonske skale. Kdaj pa kdaj je zaznaven odsev impresionično zasnovanega ali vsaj pogojenega grajenja, kar pa je po vsej priliki le bolj slučaj — kot v »Begunki pri zibeli«. Tega, od časa do časa se pojavljajočega načina oblikovanja se je skladatelj gotovo poslužil zato, da bi dosegel večjo barvitost zvoka in potrdil svojo samobitno izrazno individualnost.

»Caprice« spada med avtorjeva ne samo najobsežnejša, ampak tudi najboljša dela. Škerjanc ga je ovrednotil za »dognano in svojstveno umetnino, ki je kot simfonična pesnitev brez določenega programa, pa tudi brez točnega naslona na katerokoli stilno usmeritev ter se lahko uvrsti med dovršena dela tovrstne glasbene literature«. Ta povzdignjena sodba ima seveda realna tla, posebno kar se tiče njene splošne oznake in umetniške vrednosti, ne pa tudi, kadar gre za vprašanje stilne orientacije te skladbe. Po tej strani bi zanjo lahko rekli, da je v postromantiko se nagibajoča pozna romantika z nakazanim impresionističnim zvenom. Skladba torej, ki ji gre vse priznanje in je rafini-

rano zgrajena, iskriva in duhovita. Podobnega primera v slovenski orkestralni glasbi dotlej res še ni bilo. »Caprice« je bil v njej prvi žlahten primer, vreden tudi zunaj slovenskih meja, v širokem svetu.

Za »Caprice« je M. Lipovšek domneval, da je nastal v času, ko je Lajovic začel uporabljati celotonske postope, se pravi nekje okrog leta 1918 ali kmalu zatem. Označil ga je za prvo modernejšo reprezentančno slovensko simfonično skladbo. V zvezi z njo je razmišljal o značilnostih, ki so tipične za Lajovčev kompozicijski stavek. Tudi o tem, zakaj se je skladatelj tako redko loteval večjih form. Vsekakor jih je obvladal, to je dokazal, še posebno s skladbo, o kateri je govor in za katero je bil Lipovšek mnenja, da »lahko tekmuje z vsakim tovrstnim tujim delom pred katerimkoli sodnikom« (Ljubljanski zvon LIX, 1939, 43). Zanimivo pa je, da je na prvo mesto vendarle postavil »Psalm«, za katerega je menil, da je bil višek Lajovčevega ustvarjanja, verjetno zato, ker ga je impresionirala vsebinska, izrazna globina te skladbe bolj kot vitalni, razigrani »Caprice«.

V tem svojem razpravljanju je Lipovšek nakazal vrsto vprašanj, ki so zanimiva ne samo za Lajovčevo ustvarjanje, temveč tudi za slovensko glasbeno problematiko tedanje dobe, to je 20-ih in 30-ih let nasploh. Zlasti kaže na to njegova ugotovitev, da je Lajovic »živa priča zaostalosti reakcije in pomena borbenih struj«. Takrat je bila reakcija konservativnih krogov na nova javljanja v slovenski glasbi zelo agresivna. Ni doumela pomena, ki ga je razvojno v sebi nosilo novo. Lajovic ga je ne le doumel, ampak v mejah svojega umetnostnega in svetovnega nazora tudi podpiral.

Zadnje Lajovčevo glasbeno delo je spet veljalo orkestru. Bilo je simfonična pesnitev »Pesem jeseni«, ki jo je avtor komponiral leta 1938. Oblikovno je ta skladba trdno, jasno grajena. V osnovi je trodelno pesemska, tematično je dokaj svobodno obdelana. Orkestralna zasedba je v bistvu ista kot v »Caprice«, označuje jo violinski solo, ki ga je Škerjanc pojmoval kot »nosilca individualne izpovedi avtorja«. Ritmično je »Pesem jeseni« preprosta, melodično

je sicer zelo spevna, toda ne izrazita, kromatika je razmeroma redka. Po izrazu, iz katerega slutimo, da je bil blizu čustvenim tenčinam Čajkovskega, je melanholično, elegično navdahnjena, izpovedno resignirana. Kot bi Lajovic slutil ali vedel, da je zelo blizu ali na koncu svojega ustvarjanja. Škerjanc je domneval, da mu je bila glede na čvrsto tematično gradivo za zgled Wagnerjeva »večna melodija«. Kolikor je po tej strani čutiti isti ali soroden prijem, to še ne potrjuje, da bi Lajovic zavestno sledil oblikovanju omenjenega nemškega mojstra.

KRITIK

Ko se je Lajovic že uveljavil kot skladatelj — bilo je kmalu po vstopu v novo stoletje —, se je z vsem svojim mladostnim žarom in na različnih ravneh srečeval z glasbenim delom. Srečeval se je z umetniki, seveda tudi z glasbeniki, s katerimi si je tudi dopisoval in ki so očitno pri njem v posameznih primerih iskali tudi nasvete. Tako na primer z novomeškim orglavcem in skladateljem Ignacijem Hladnikom, o čemer priča tudi pismo, ki mu ga je Hladnik pisal 23. februarja 1912 in ga v njem nazval »predragi prijatelj«, kar pove, da so bile njune zveze iskrene. V tem pismu je najprej omenil Lajovčevo dopisnico, ki da ga je prisrčno razveselila. Z njo mu je Lajovic po vsem sodeč nekaj svetoval, kajti v nadaljevanju mu je Hladnik sporočil, da se z njegovimi principi popolnoma strinja. Kaže, da je šlo za tedaj moderno harmonijo, ki ji je bil avtor Louis Thuille. Hladniku se je zdela imenitna. V tej zvezi se je obregnil ob Sattnerja, ki mu je očitno očital skrite kvinte in oktave ter kvartsekstakorde. Lajovcu je omenil, da ga nekateri skladatelji, mislil je na Sattnerja, ne marajo. Pa tudi Premrla je imel v misli, za katerega je prej mislil, da bo drugačen, »pa je šel za Sattnerjem«. Zatem je obžaloval, da Novi akordi niso prinesli ocene o neki njegovi skladbi, in vprašal Lajovca, če bi napisal za Ljubljanski zvon »kako malo oceno«. Seveda če mu ne bi bilo zoprno. Z njo bi mu »kot priznan najboljši skladatelj pa najstrožji kritik« storil veliko »dobroto«. Želel je, da bi Lajovic bil nameščen v Novem mestu kot sodni svetnik, to bi mu tudi strokovno pomenilo veliko. Najavil mu je svoj obisk v počitnicah in dejal, da bo s seboj prinesel nekaj svojih skladb, za katere je potreboval njegove nasvete.

Hladnik je imel namen pokazati Lajovcu tudi svoje »Meditacije« za orgle ali harmonij. Verjetno mu jih je, objavljene so bile v Novih akordih XII, 1913, 50—52, bržkone na Lajovčevo priporočilo. Krek jih je pozitivno ocenil. O njih je zapisal, da »nas odvaja« Hladnik »v tihe, sanjave prostore«. »Obleka je sicer resna, primerna resnosti svetišča«, vendar ne meniška. »Lirično začenjajoča se povzpne skladba do šumečega sijaja polnih orgel, da izzveni končno spet v nežnih zvokih — simbol vznemirjene duše, ki je v svetem hramu našla, kar je iskala — mir in ravnodušje!«

Pisnih stikov med Lajovcem in Hladnikom je bilo gotovo še več, vendar, vsaj za zdaj, gradivo ni na voljo. Posredno pa govorijo za to, da je Lajovic imel podobne zveze še z raznimi drugimi slovenskimi skladatelji.

V svoji vitalnosti Lajovic ni hotel biti omejen samo na skladateljsko delo. Začel je segati tudi v glasbeno kritiko, s katero se je gotovo srečal že v svojih dunajskih letih in tudi pozneje. Znano mu je bilo, kaj se je o kompozicijah pisalo v tujem in domačem tisku, dnevnem in revialnem. Ostro je opazoval posebno to, kar se je dogajalo na domačih tleh, in to ga je napotilo k prvemu kritično zastavljenemu zapisu v letu 1907. Doma pa je za širšo in poglobljeno kritiko imel relativno le malo možnosti, ki so se razširile šele s knjižno prilogo Novih akordov (1910). V tej naj bi izhajala poročila, ki bi po Krekovi zamisli seznanjala slovenskega glasbenika s tem, kar je nastajalo doma, pa tudi v širokem svetu. K takemu sodelovanju je urednik Krek povabil ljudi, za katere je domneval, da bodo sposobni pisati strokovno razgledane prispevke. Sam jih je že pisal, potreboval pa je še nadaljnje sodelavce. Med prvimi, ki jih je povabil, je bil skladatelj Lajovic.

Prvo Lajovčevo poročilo je veljalo Savinovi operi »Lepa Vida« (Novi akordi IX, 9—10). V njem je že nakazal, kako si zamišlja kritiko. Omenil je, da je minilo dobrih deset let, kar se je Savin prvič predstavil slovenski glasbeni javnosti, že tedaj torej, ko so bili po njegovem mnenju v slovenski glasbeni ustvarjalnosti »zelo suhi časi«, ko so nastajali večidel le »zborčki«, a tudi ti največkrat še »tako ža-

lostno diletantski«. Nadaljeval je, da so v tistem »pustem času« le vzklili novi poganjki. Zgodilo se je namreč, »da so zazveneli pri nas povsem novi akordi, oglasila se je krepka, mladostno brezobzirna glasba, ubirajoča predrzne moderne harmonije«. Izšle so Savinove balade, ki so bile »prave znanilke novih časov«.

Kar se tiče »Lepe Vide«, je Lajovic ugotovil, da je bil Savin »med našimi opernimi skladatelji oni, ki je tudi v našo operno produkcijo uvedel moderna načela muzikalne drame in moderno glasbo«, kar pomeni »historično vrednost«. Ta Lajovčeva ugotovitev je priznala Savinovi storitvi poseben pomen, ki ga ni mogoče prezreti, ko pregledujemo slovensko glasbo izza konca 19. in začetka 20. stoletja. Še zlasti ne, ker je bil njen avtor brezkompromisni Lajovic.

Le-ta je podrobno primerjal obe dotedanji Savinovi deli s področja slovenske odrske glasbe, »Lepo Vido« in »Poslednjo stražo« (1898), in za prvo zabeležil viden napredek. Natančno jo je analiziral in jo kot celoto pohvalil, čeravno mu v »Lepi Vidi« vse ni ugajalo. Motilo ga je na primer, da je vsako »občutje mahoma pretrgano, prekratko«, češ, poslušalec nima časa, da bi »svoj duševni pogled vstavil v primerno razpoloženje, kar je vedno najnujnejša premisa estetičnega sprejemanja«, še posebno »pri glasbeni drami, za katero je potrebna širina«. Ko je tako podrobno obravnaval vsako dejanje, je Lajovic zaključil, da je v tej operi »naenkrat toliko zanimivosti na kupu, da do danes ne vem, kakšna je glasba v teh scenah in ali je je sploh kaj«. To je bilo seveda pretirano in povrhu še dvoumno izrečeno. Kritik se skratka po verjetno enkratnem poslušanju še ni mogel orientirati, prodreti v bistvu tega dela, kateremu pa v splošnem vendarle ni odrekel neke, celo precejšnje vrednosti.

Kakšna naj bi bila po njegovem glasbena kritika, je Lajovic povedal tudi takrat, ko je poročal o koncertu Glasbene matice 1910. Predvsem se je izrekel za razliko med poročanjem za dnevnik in za revijo, kot je bila, na primer, Krekova (Novi akordi). Smatral je, da mora biti vrednotenje v vsakem primeru drugačno. To je utemeljil s tem, da »šir-

šega občinstva, kateremu je poročilo v dnevniku namenjeno, prav nič ne brigajo slabosti in napake umetnin«. Umetnine naj vplivajo vzgojno in če hočemo, »da odnese publika od njih vsaj nekaj duševnega profita, treba je, da se občinstvo navadi pri umetninah najti njihove pozitivne strani, njihove vrline in lepoto. Zakaj edino to je smer, v kateri umetnine brezdvomno vzgojevalno učinkujejo. Vzgoja ob umetninah je pretežno vzgoja k občutevanju lepote«.

To pojmovanje je bilo že predmet pogovarjanja med Župančičem in Lajovcem. Za slednjega je bilo tipično izhodišče, ki se je v splošnem ujemalo tudi s Krekovimi stališči o kritiki. Za Lajovca je bilo tipično tudi v njegovem poznejšem kritičnem prizadevanju.

Lajovic se je v nadaljevanju dotaknil kritik, ki so rade opozarjale na vse mogoče pomanjkljivosti in slabosti umetnin in s tem »publiko le podkrepile v njenih slabih instinktih«. Kleno je zavrnil tak način. Sodil je, da je te vrste kritika privedla tako daleč, da na primer »v koncertu nobenemu človeku ne pride na misel, gledati in poslušati to, kaj je pianist ali violinist igral, kaj je pevec pel in kje je manj dobro izpeljal. Za živo bitje umetnine se publika ne zmeni, lovi se za povsem stranskimi stvarmi«. Smatral je, da je to treba spremeniti. Po njegovem je »edino sredstvo izmed mnogih v dosego pravega cilja, namreč intimnega stika publike z umetninami samimi«, »korenit preobrat v načinu vseh onih kritik, ki so namenjene širšemu občinstvu«. Na koga je konkretno mislil, ni povedal. Primerov bi najbrž imel dovolj, če upoštevamo, kaj je tedaj s področja glasbenega življenja pisano v slovenskem tisku. In kako. Posebno poročevalci v dnevnikih so bili strokovno največkrat popolnoma neverzirani v glasbi, svoje zapise so formulirali v novinarskem stilu. Dostikrat so jih vodile simpatije ali antipatije do izvajalcev. Vsekakor njihove »kritike« niso bile take, kot sta si zamišljala Lajovic in Krek, ki po vsej pravici veljata za prva znanilca prave, strokovno fundirane slovenske glasbene kritike.

Kritika naj bi bila, tako sta oba zahtevala, v Novih akordih drugačna. Ta revija je bila namenjena ožjemu krogu raz-

gledanih bralcev, tem, »ki se bliže pečajo s posamezno umetnostjo, in katerih gotov del celo sam v dotični umetnosti producira«. Tu je »na mestu govoriti o nedostatkih, a ne v smislu očitka, temveč zato, da to pomaga k višjemu, novemu napredku«. V tem sta si bila Lajovic in Krek edina. Tudi ustvarjalce je treba vzgajati, jim kazati nove in boljše poti, jih uvajati v tiste skrivnosti kompozicijske tehnike, ki jih še ne poznajo, ostriti čut za estetsko orientacijo. Ne sme pa se jih pritiskati ob tla, s katerih se ne bodo znali ali mogli več dvigniti, njihovo voljo do napredka in ustvarjanja je treba skrbno utrjevati in ji dati spodbudo.

Kritika naj bi imela vzgojni značaj za ustvarjalca, pa ravno tako za izvajalca in poslušalca. Lajovic se je po tem načelu tudi ravnal. Bil je strpen, toda strog kritik, včasih kar preveč neusmiljen. Vseskozi pa si je prizadeval, da bi bil navzlic ostrosti kar se le dà pravičen. To mu je že na samem začetku njegovega kritičnega dela priznal tudi Emil Adamič. Lajovca je imel za ocenjevalca, ki stvar razume in da poročilu nekaj svojega, izvirnega. Suvereno obvlada kompozicijsko tehniko in formo in zna vrednotenje izraziti na samo njemu lasten način.

V tem poročilu je Adamič omenil še Lajovčeve samospeve, ki so bili objavljeni v Novih akordih IX, št. 1—3. V misli mu je bil verjetno samospev »Cveti, cveti rožica«, pa tudi zbor »Z daljnega je morja«. Dejal je, da se skladatelju nihče ni približal, »mu pogledal pogumno v komplicirane akorde, pretehtal njegove vrednosti, ker je njegov klavirski part silno težak«. Po njegovem mnenju bo minilo še nekaj časa, preden bo Lajovic kot skladatelj dosegel zasluženo upoštevanje. Pri vsej tej pohvali pa je Adamič mislil, da Lajovcu »manjka širina razpoloženja«, kajti posamezni vtisi se »ne morejo uglobiti v poslušalca«, zato ne, »ker gre vse tako hitro mimo nas«. »Končna vsota« ne zadovolji, »čutiš, kakor da ti je ostal Lajovic nekaj dolžan, kakor bi bil poskusil nekaj pikantnega, a samo poskusil«. Ta Adamičev očitek je imel nekaj podobnosti s tem, kar je Lajovic omenil v zvezi s Savinovo »Lepo Vido«.

V svojih ocenah je Lajovic odprto navajal šibkosti neke

kompozicije, pa tudi izvedbe, in hvalil to, kar se mu je zdelo dobro in še zlasti napredno. Največ svoje naklonjenosti je namenil Glasbeni matici, Slovenski filharmoniji in Talichu. V poročilu o komornem večeru, ki je bil 1. decembra 1909, je poudaril pomen osnovanja Filharmonije, ki »nam je prinesla v deželo mlado, svežo, optimistične energije polno moč, Talicha«. Le-ta je zbral okrog sebe nekaj »najzmožnejših sil iz Slov. Filharmonije« in dosegel uspeh, ki je bil »v umetniškem in moralnem oziru nepričakovano sijajen«. Bilo je to leta 1908. Ko je bil leta 1909 napovedan komorni večer, »bilo nam je, kot da je član že zdavnaj vpeljane uredbe, čegar uvaževanje je ob sebi umevno iz stare, častite tradicije«. Zatem je poročevalec, podpisan kot »-a-«, po vsej verjetnosti Lajovic, posebej poudaril, da je na tem koncertu Talich predstavil same ruske avtorje, Borodina, Glazunova in Grečaninova. To ga je navdušilo, impresionirala ga je tudi izvedba. Svoj zapis je sklenil z mislijo, da gre »tu naša jasna in najvišjega zaupanja vredna in polna pot«.

Taisti pisec je ocenil tudi komorni koncert 1. aprila 1910. Naglasil je, da so tudi tokrat »zablestele Talichove vrline, nenavadna njegova muzikalnost, mladostno svež temperament in navdušena trudiljubivost«. Ugotovil je, da so komorni koncerti postali potreba in pozval je Matico, naj to upošteva in čimprej »pripravi kar treba za komorno-glasbeno sezono prihodnjega leta«. To poročilo je bilo tudi sporočilo, da je ta koncert Talich zadnjič pripravil. Vendar temu ni bilo tako. Talich je res odhajal, vendar le na izpopolnjevanje v Leipzig. Je morda pisec domneval, da se v Ljubljano ne bo več vrnil? Kaže, da je bil, kar se tega tiče, pesimist.

Talichovo osebnost je Lajovic večkrat obravnaval. Ko je pisal o operi v ljubljanskem slovenskem gledališču, je na primer omenil, da je imela Opera srečo, »dobiti v Talichu mladega, ognjevitega in za umetniškimi cilji stremečega dirigenta«. Spomnil je na Verdijevega »Rigoletta«, Smetanovo »Prodano nevesto«, Wolf-Ferrarijevo »Suzanino tajnost«, Parmovo »Ksenijo« in Bizetovo »Carmen«. Te opere je dirigiral Talich in naredil »s svojim malim orke-

strom« skoraj čudež. Vodil je tudi izvedbo Dvořákove »Rusalke«, ki je bila v orkestralnem partu »najskrbneje pripravljena«. Tokrat se je Lajovic ustavil tudi pri nekaterih izvajalcih, tako ob J. Križaju in Niku Štritofu, ki je »v drugi polovici sezone prevzel vodstvo operete«, v kar se je »zelo spretno in sigurno uvedel«. Zanj je bil s tem narejen začetek, da dobijo Slovenci sčasoma nekaj svojih dirigentov, za kar se »dosedaj celo niti s strani Glasb. Matice, ki bi bila v prvi vrsti v to poklicana, tekom lepe vrste let, kar živimo živahnejše kulturno življenje, ni storil niti najmanjši poskus«.

Kadar je bilo potrebno, je Lajovic Talicha, ki ga je zelo cenil, vzel v zaščito. Tako mu na primer ni bilo po volji, da je bil v programski knjižici za koncert Matice 14. januarja 1912 in na lepakih omenjen Talich le pri prvi navedbi, češ da Lajovčev »Capriccio« in »Andante« »svira orkester ‚Slov. Filhar.' pod vodstvom kap. g. V. Talicha«, medtem ko v reklamni notici v Slovenskem narodu sploh ni bil omenjen. Bil je »degradiran pod Lovšetovo, pod orkester in pod pevski zbor, ni imenovan med sodelujočimi, temveč je dobesedno potisnjen v kot«. Lajovic se je vprašal, ali je to samo slučaj, »ali pa je namen«, in odgovoril: »Jaz, ki sem, žal, pesimistične natore, slutim namen«. Dejal je, da je o tem skoraj prepričan, »in žal mi je, da se pri tako resnem institutu vporabljajo tako malenkostna in tako nizkotna sredstva«.

Ko je Lajovic pisal o koncertu Slovenske filharmonije 31. marca 1912, je obsodil slab obisk kljub temu, da »se je ta večer poslavljal Talich, kateremu se ima naša publika navzlic kratkemu času njegovega bivanja med nami zahvaliti za toliko lepih užitkov. Ž njim je odšel brezdvomno največji reproduktivni talent, kar smo jih doslej Slovenci imeli med seboj, edini, ki bi bil mogel, začenjajoč tam, kjer je nehala Hubadova delavna roka, voditi dalje koncertno delo Gl. M. v starem blesku in v nezmanjšani slavi do vedno višjih ciljev«. Zanimalo ga je, ali je »kdo poskusil držati to za nas tako dragoceno moč? Lahkomiselno smo ga pustili iti … In nevesel mi je pogled v našo muzikalno bodočnost« (Novi akordi XI, 1912, 20).

den spomnil, da ujetljiva mi kraj za dov. univerz.
Ker mi rabimo inteligence in ne pa samo vradnikov.
In če še visoka šola pride v malomestne razmere
se naša ahad. mladeč nikdar več ne iznebi malo-
meščanskosti omejenosti. Mislil sem si včasih in
upal, da bi Lj. vsled univerze & se le nekako
prelevila v duševnem oziru. Ja kraj pa!
Nikdo ni tako potreben močnih in odlo-
čilnih vtisov kakor akademiki! Ne pa
narobe, da bi akademiki vplivali!
I Sproden sem šel obiskat dr. Benjamina Ipavca.
Ga T: še kedaj pravil o nje? To T: je že
starina! 76 let. Pa krasna svečost, telesno in
duševno! Sprejel me je zelo ljubo in me
peljal najprej skozi svoj stan, pote
smo pa sedla k klaviriju. Pokazal mi
je več svoje stvari od zadnjega časa. In
kar čudil sem se, kaj še zmore ta stara.
Vsaj dela izvečini samo pesmi, ali za zbor
ali pa za solo s klavirjem in nekatere izmed
teh so kakor on, starinske, milozvne in
mirne. Druge zopet pa, da sem kar gledal.

Iz Lajovčevega pisma Župančiču, skladateljev rokopis

Talichov odhod je Lajovic hudo občutil. Z njim je izgubil prijatelja in v nekem smislu sodelavca, človeka, ki mu je bil blizu in s katerim se je pogovarjal o situaciji glasbe na Slovenskem in v širšem svetu. Za Talicha v Ljubljani ni videl enakovrednega namestnika, vznevoljen je bil, ko je pomislil na to, kar bo sledilo. Kmalu za tem se je srečal z novim kapelnikom Teplym, ki ga je sicer tudi pohvalil, a še daleč ni imel Talichovih kvalitet, ne umetniških in ne tehničnih.

Kljub temu, da so se kot poročevalci v Novih akordih udejstvovali še drugi glasbeniki, med njimi na primer Adamič, Premrl in P. Kozina, je bil Lajovic, verjetno na Krekovo željo, v tej reviji kritično precej aktiven. Pisal je o koncertih, o izvedbah, o natiskih, o svojih pogledih na slovensko glasbeno življenje. Vselej tako, kot je mislil in doživljal, kot si je o nečem ustvaril sodbo, naj je bila ugodna ali negativna. Ni se oziral na to, kdo je kdo, s kom je povezan, kakšno vlogo ima v javnem življenju ta ali oni skladatelj ali izvajalec. Kritično se je lotil celo Kreka, čeprav je bil urednik Novih akordov in njegov tesni sodelavec. Za njegov moški zbor »Bratje, v kolo se vstopimo« je na primer zapisal, da je »kot čisto vokalen zbor preveč kompliciran v harmoniki« in da nanj ob izvedbi ni naredil »nobenega vtiska«, »če se ne motim, tudi pri publiki vtisk ni bil kdove kakšen«. Že pri branju skladbe se mu je zdelo, da ta skladba »ni iz srca svojih kali pognala, marveč da je le prigodnica, ki jo je rodil program urednikov«. To svoje mnenje je še podkrepil s cinično zvenečo pripombo, da »če bi ta skladba imela toliko muzikalnega izraza in moči, kolikšna je trudoljubnost, delavnost in zaslužnost skladateljeva za povzdigo naše domače muzikalne produkcije s pomočjo ‚N.A.', potem bi bila ta skladba brezdvomno na prvem mestu v naši muzikalni literaturi in neprekosljiva še za daljno vrsto let«. Bolj mu je bila všeč Krekova »Barčica«, iz katere »veje gorka čuvstvenost«, kakor je tako izrazite menda še pri nobeni Krekovi skladbi ni opazil. Krek je to oceno korektno objavil, vesel pa je slej ko prej ni bil, saj je Lajovic njegovemu uredniškemu delu v resnici dal prednost pred skladateljskim. Vsekakor Krek v ničemer ni

pokazal svojega nezadovoljstva ali nestrinjanja, niti pod črto ne, kakor je sicer bila njegova pogosta navada.

Za Lajovca je pač treba priznati, da je bil nepristranski, kolikor je to mogoče in realno izvedljivo. Ko je na primer pisal o Parmovi baladi »Povodni mož«, ga je interesiralo, ali ustrezata glasbeni izraz in ubranost Prešernovi baladi, pa tudi, ali je izražanje individualno in zanimivo. Priznal je, da se je Parma »očitno trudil, držati se na dostojnem nivoju«. Vendar je imel »vtisk, da je bil premalo kritičen« in da je zmožen, ustvariti kaj boljšega, kaj muzikalno tehtnejšega kot je »Povodni mož«. Dejal je, da so v tem delu nekatera mesta, ki srečno zadenejo trenutna razpoloženja, toda so »močno sporadična«. Očital je skladatelju, da je »preveč prijazen in domač z vsakim muzikalnim znancem, ki ga srečajo njegove misli«. S tem je seveda imel v misli eklektičnost in epigonstvo. To je prišlo na dan že pri prvem motivu, kjer se je pokazalo, da je njegova »modulatorična sila, njegova sila harmonike ... minimalna«. Lajovic je opozoril, da je treba študirati moderne stvari in se v harmoniki ter melodiki modernizirati. Modernizem je po njegovem napredek in razvoj. Svoje vrednotenje »Povodnega moža« je kritik sklenil z ugotovitvijo, da se v tem Parmovem delu glasbeno razpoloženje ne krije z vsebino teksta, glasba se mu je zdela »nekako premehkobna, neepična«. Neprijetno so ga prizadele tudi »Opombe k Povodnemu možu«, ki jih je ob tem koncertu izdala Matica. K temu je Krek pod črto pripomnil v imenu uredništva, da so Novi akordi »svobodna tribuna vseh resno mislečih glasbenikov«, zavoljo česar »ni treba posebej povdarjati, da se uredništvo ne identikuje z vsemi v listovih predalih izraženimi nazori«. Lajovcu v teh »Opombah« očitno niso ugajale nekatere stilizacije, ki so se nanašale na ilustriranje posameznih mest, tako o vznesenosti ob tekstu »že sonce zahaja«, »blesteč ton trompete v višini« in še kaj. Ocenjevalec se je temu uprl, ker da sicer pridemo do tega, da se nam še znajde kak kritik, »jednak Kuhaču-Kochu«, ki je v neki kritiki neusmiljeno raztrgal in za slabo proglasil neko Zajčevo pesem, ker se v njej ob besedilu, kjer je bil govor o padanju ali zahajanju, ni tudi odgovarjajoča melodija

»promptno prekopicavala proti spodnjim pomožnim črtam«.

Lajovic je bil v svojih kritikah nepopustljiv, kadar neko delo ali reprodukcija, to in ono ni bilo po njegovem okusu oziroma se ni skladalo z njegovim pojmovanjem o kompozicijski tehniki, formi in stilu ter ni odgovarjalo njegovim estetskim principom. Tudi vznemirljivo jedek je znal biti, vendar ravno tako prijazen, kadar ga je nekaj prijetno impresioniralo.

Ko je pisal o koncertu češkega tenorista Karla Buriana, se je o njem pohvalno izrazil, ugodno pa tudi o orkestru Slovenske filharmonije, ki je spremljal pevca pod Talichovim vodstvom. Takrat je ta orkester izvedel tudi Lajovčev »Adagio«, toda njegov avtor s predstavitvijo ni bil čisto zadovoljen; Talich si ga je zamislil v preširokem tempu.

Lajovic je poročal tudi o komornem koncertu Ševčikovega kvarteta 22. novembra 1912. Navdušila ga je izvedba Dvořákovega »Kvarteta v H-duru«, op. 106, razočaran pa je bil nad Beethovnovim »Kvartetom v F-duru«, op. 135, za katerega je dejal, da je nanj naredil »izvzemši malo mest naravnost dolgočasen vtisk«. Beethoven zanj ni bil to, kar za druge. To je že v tej oceni očitno pokazal.

Kar se tiče reprodukcijske prakse, je bil Lajovic oster. To je bilo že kmalu razvidno. Na primer, ko je poročal o večeru Benjamina in Gustava Ipavca v realizaciji »Ljubljanskega zvona«, ki ga je vodil Zorko Prelovec. Komponista je pohvalil, posebno Benjamina, čigar skladbe da so »naši javnosti neznane, navzlic svoji nežnosti in mladostni svežosti«. Sodil je, da so glede na melodično mehkobo in intimno občutje kakor ustvarjene za to, da bi postale »popularne v najlepšem pomenu besede«. S solisti in zboristi pa ni bil zadovoljen. Še zlasti so ga motili oddihi in pavze za vsako besedo, kar po njegovem ni bilo nobeno petje, je pa manira Glasbene matice, »kjer se izvršuje kruta vivisekcija melodij in besednih stavkov leto za letom hujše, tako da se publiki, mesto da bi dobila pred oči vitko, zdravo raščeno melodijo, godi kot tistemu, ki je šel strahu iskat«. »Tako se brezobzirno seka, ne glede na cezure melodičnih in besednih stavkov, ne glede na to, ali je na zadevnih mestih

sploh najmanjši oddih dopusten, da, celo na takih mestih, kjer je, recimo ločitev dveh besed nedopustna«. To je obsojal in bil mnenja, da je »že res čas, da začnemo kultivirati lepo rast melodije in nehamo z negovanjem — pavz«.

Na ta način je Lajovic negativno ocenil tudi dirigentovo izvajalno prakso, po kateri se je zgledoval tudi Prelovec. S Hubadom sta si sicer bila prijatelja, a ga to ni motilo, ko je vrednotil njegovo zborovodsko delo.

K problemu interpretacije se je Lajovic znova in znova vračal. Zanimalo ga je »prednašanje« in v tej zvezi zlasti to, kje so presledki na mestu. Primerjal je besedo in glasbo in menil, da dobi ta in ona »svojo obliko in postavo s piko, s presledkom, s cezuro«. Samo tako postane dojemljiva in sprejemljiva za poslušalca. Stavek je tem umljivejši, čim krajši je, medtem ko je perioda, čim daljša je, toliko težje dostopna. Podobno je tudi razmerje poslušalca nasproti glasbenemu stavku. Lajovic je bil prepričan, da je v tem pojavu deloma rešitev vprašanja, zakaj so naši »neizobraženi publiki všeč in umljivi plesi in slične skladbe in zakaj ista publika ne mara za simfonično glasbo, ki je razsežnejša in kompliciranejša v svojih periodah«. »Prednašanje« naj vzbudi v poslušalcu občutek, da je glasbeni stavek enota, presledki — cezure pa naj bodo le tam, kjer jih ima muzikalni stavek, kajti na nepravem mestu »le-ta izpremeni muzikalne misli«. Lajovcu ni bilo všeč, da je pri nas prišlo v navado, delati presledke tam, kjer ni cezur ne v besednem ne v muzikalnem stavku, češ, tako »sekanje trga misel in ji popači lice«. Odločil se je, da »zoper to barbarstvo ne bomo nehali nastopati«.

S pripombami na račun neupravičenih presledkov je imel Lajovic prav, v svojih skladbah je bil glede tega dosleden. O tem pričajo njegovi samospevi in zbori, ki jim tudi po tej strani ne gre oporekati. Njihove melodije so smiselno oblikovane in lepo zaokrožene, logičen je tudi njihov harmonski stavek. Z obeh strani je razločna praksa, ki jo je sprejel Lajovic kot pravilo.

Seveda je moral Lajovic dopustiti reakcijo zaradi te ali one pripombe. To se mu je zgodilo sicer razmeroma redko, to-

da tu in tam vendarle. Najbolj provokativna je bila najbrž takrat, ko je ocenjeval Sattnerjev oratorij »Vnebovzetje Marije Device« (Novi akordi XI, 41—43), o katerem je nekaj prej pisal tudi Krek.

S svojim kritičnim zapisom o omenjeni skladbi je Lajovic zadel v živo. Sprva je mimogrede omenil, da se je prejšnjim Sattnerjevim skladbam že poznalo, da jih je pisal mož, »ki mu je dan dar melodične mehkobe«, vendar se je zdelo, da »ga drže ne spone, vezala ga je nesigurnost, kakoršno ima v posledici pomanjkljivo tehnično znanje«. Zatem je poudaril čar melodičnega motiva »Preljubi je moj in njegova sem jaz«. Zanj je dejal, da je »pristno in tako gorko občuteni samospev«, za katerega dá »brez premisleka ves ostali oratorij«. S tem, tako je dejal, pa noče reči, da je ves ostali oratorij slab. Kot celota pomeni to delo velik Sattnerjev razvoj naprej in je važen tudi za slovenski glasbeni razvoj. Ko gre za posameznosti, pa kaže ta skladba še marsikatero neokretnost in slabost. V nadaljevanju je Lajovic o tem podrobno pisal. Z ene strani je naglasil skladateljevo spretnost v ravnanju z vokalom, z druge pa je kritiziral orkester, ki je po njegovem mnenju »nesiguren, postaja gostobeseden in blebetav«. To je pripisal skladateljevemu neznanju. Že v uvodu oratorija nastopajo »stavčki« drug za drugim »kakor v kakem potpourriju«, na podoben način pa tudi potem in v medigrah, ki bi naj sicer pripravile nov stavek in ustvarjale napetost za nekaj važnega. Po Lajovcu je rešitev tega problema v »principu kontrasta, ki je življenjskega pomena za vsako večjo glasbeno obliko«. Ta v Sattnerjevem oratoriju manjka. Svojo trditev je Lajovic utemeljil s primeri iz tega dela. Šel je v potankosti, analiziral je posamezne pasuse, jasno predočil njihove šibke, pa tudi dobre strani, te v vokalu in one v orkestru. Ob vseh pomanjkljivostih pa je Saṭtnerju priznal »melodično tvorno silo«, ki da je v tej kompoziciji »prvič stopila na dan vsa mlada in sveža, in ko se bogato kaže zlasti v solospevih tega dela«. Ob koncu svojega poročila je izrazil misel, da se spričo dosedanjega »silnega« skladateljevega napredka odkrito veseli prihodnjega dela.

Tako Krekova kot Lajovčeva ocena »Vnebovzetja« sta bili

sicer relativno ostri in strokovno upravičeni, v bistvu pa gotovo konstruktivni. Skladatelja sta opozorili na pomanjkljivosti, hkrati pa mu dali nasvete in spodbudo za nadaljnje delo.

Vendar se Sattner ne s to ne z ono kritiko očitno ni strinjal. Reagiral je, češ, »urednik sam je napisal obširen članek in sedaj je podal Lajovic še strokovno oceno«. Ob tej stilizaciji je pod črto pristavil Krek, da »kvitira«, da je za Sattnerja njegov članek obširen, Lajovčev pa strokoven. Poudaril je, da sta oba članka strokovna, le da se bavi njegov bolj s celoto kot tako, tako rekoč »z notranjo, psihološko stranjo umetnikovega dela, medtem ko se Lajovčeva ocena ukvarja bolj s posameznostmi, z materialno stranjo oratorija. Na ta način se oba članka dopolnjujeta, tako je bilo tudi nameravano«.

V svojem sestavku je Sattner dejal, da je za oba članka hvaležen, prepričan, da ju je narekovala dobrohotnost in da ga »pravična kritika ne more žaliti«, temveč mu »močno koristi«. Sprva je svoj blago zveneči ton usmeril v priznavalno, kmalu pa ga je naravnal v ostro smer, ki se je nanašala na merila, kakršna bi naj bila po njegovem veljavna za umetniško ustvarjanje. Zapisal je, da je Lajovic »oster v svojih izrazih in neusmiljen v raztelesenju vsakega dela, nad katero se spravi. Vendar, kdor ga pozna osebno, njega, muzikalnega radikalca in modernista, ta se ga ne vstraši, dobro vedoč, da ima kritik najboljše namene: opozarjati skladatelje na nedostatke in pomoči slovenski glasbi do višine«. Menil je, da bi se dalo o nekaterih njegovih trditvah »prerekavati«, vendar on tega ne bo storil. Pač pa hoče opravičiti strujo, ki jo zasleduje s svojimi skromnimi deli.

Nato se je Sattner spustil v idejna vprašanja, ki niso bila namen Lajovčeve kritike, vsaj ne neposredno. Sattner je namreč v nadaljevanju trdil, da »slovensko ljudstvo ljubi zdravo melodiko, jasno harmonijo, blagoglasje; glasbena matematika, strastna disonanca mu ne prija«. Sattner se je postavil na stališče, da hoče skladatelj z ljudstvom ljudsko govoriti tudi v glasbi. Da bi imela oba navedena kritika

tak namen, Sattner ni verjel. Svojo misel je karikiral, češ, izvajala se je Krekova »Bratje v kolo« popolnoma korektno, kritika pa je postavila vprašanje, ali je to sploh še glasba. Dodal je: »In vendar je ta pesem ugledna glasba z neizprosno logiko«.

Ko je ne kdove kaj ljubeznivo opravil s Krekom, se je obrnil k Lajovcu: »Koliko Lajovičevih skladb se poje po naših glasbenih društvih?« Sattner je očitno skladbe vrednotil po njihovi ljudskosti in številu izvedb, ne pa po njihovi kvaliteti, umetniški vrednosti. Dopustil je domnevo, da se bo »naš narod v tridesetih, petdesetih letih dvignil do one glasbene višine, da bo razumel te in enake skladbe«. Za »moderniste«, kakor jih je on razumel, je bil prepričan, da »ne premorejo melodij, ki bi bile narodova last«, in zato »sezajo po izrednih kromatičnih sredstvih«. Kakšna naivnost! V tem smislu je skladatelj »Vnebovzetja« še naprej razmišljal in sklenil: »Ne g. Lajovicu, ampak nepoklicanim kritikom« — nemara je mislil Kreka? — »bi zaklical: lahko je kritikovati, težje bolje narediti«.

Sattnerjevo razglabljanje je potemtakem v glavnem veljalo nazorom o umetniškem ustvarjanju, ki sta jih zastopala Lajovic in Krek, ta in oni s skladbami in z besedo. Sattner, ki je bil, kar se tega tiče, skrajno konservativen, jima je nasprotoval. Čeravno sta bila oba pozna romantika, Krek še zmernejši od Lajovca, je imel Sattner to, kar sta komponirala, za »ultramoderno« glasbo. Kaže, da ni bil na tekočem s tem, kaj je »moderno« in kaj se je takrat dogajalo v zahodnoevropski glasbi, kjer je ekspresionizem že pogumno nastopal in kjer se je že uveljavljala atonalnost in najavljala dodekafonska sistematika. Nemara je o tem kaj slišal in enačil s tem, kar sta zagovarjala Lajovic in Krek, in vse to odklanjal, ne da bi imel o »novem« jasnejšo predstavo. Kakor koli je že bilo, temu, kar je nastajalo ali že bilo aktualno, se je upiral. Smatral je, da z »ultramoderno« glasbo »narodu ne bomo dosti koristili«. Več da mu bo koristil oni, ki se mu bo prilagodil in ga počasi vodil kvišku.

Zdi se pa, da je v tem trenutku tudi Sattner že vsaj slutil,

da se nekaj spreminja. Morda je zato ob koncu svoje replike zatrdil Lajovcu, da bo »dobre njegove nasvete« poslušal, predelal svoj oratorij in ga pomlajenega spet izdal. Krek se je ob tej Sattnerjevi izjavi pod črto vprašal, čemu »potem cela polemika zoper Lajovica? Težko umljivo«.

Naprej stremečega, revolucionarnega Sattner pač ni imel v sebi nič, ne kot človek ne kot glasbenik. Bil je zagovornik — in to celo zelo zadržan — evolucijsko pogojenega spreminjanja, ki ne bi povzročalo nekega nemira. Slovenskemu ljudstvu je pripisoval lastnost, ki naj bi bila tako rekoč prirojena in nespremenljiva. Tudi če bi bila karakterno pogojena, kar pa se zdi sporno, bi imela izvor v zunanjih pogojih, v katerih je skozi stoletja živelo ljudstvo, ki naj bi bilo njen nosilec. V neki, vendar zelo reducirani meri je bilo temu res tako. Tudi posledice to potrjujejo. Razsvetljevanje širokih plasti je bilo upočasnjeno na vseh ravneh. Vendar je o glasbeni zaostalosti v primeri z evropskim Zahodom mogoče eksaktneje govoriti šele v času nacionalnega prebujanja v 19. stoletju, medtem ko so po tem, kar vemo, na začetku 20. stoletja zaznavni že razločni premiki. Torej v času, ko se je spreminjanje situacije zdelo Sattnerju, ki si je preteklost in sedanjost predstavljal zelo preprosto, čisto preuranjeno.

S Sattnerjevim pojmovanjem se Krek kajpada ni strinjal in ravno tako ne Lajovic. Le da ga slednjemu ni bilo več mar, Krek pa je nanj reagiral v »Postludiju« (Novi akordi XII, 6—7). Zavrnil je Sattnerjevo mnenje o ustvarjanju. Še posebno je ugovarjal tezi, po kateri naj bi se skladatelj narodu prilagodil, potemtakem negiral razvojna načela in šel korak nazaj ter navzdol. Zavzel se je za geslo Novih akordov o svobodnem ustvarjanju, ki mora zmagovati. Spotaknil se je ob Sattnerjevo trditev, kaj je slovenskemu ljudstvu »svojstvo«, češ, »masa je povsod enaka«. Misel, da ljubi slovenski narod to, kar je navedel Sattner, ni nikako njegovo svojstvo, ampak »svojstvo manj kulturnih slojev vseh narodov«. Ravno tako je odklonil Sattnerjevo trditev, da bi bil podatek, koliko Lajovčevih zborov je na programu slovenskih glasbenih društev, kriterij za umetniško vrednost njegovih del. V tej zvezi je Krek še razmišljal o

odnosu med kritikom in skladateljem, sklenil pa svoj zapis z opozorilom na »naše popolnoma gnile razmere«, ki so »polne laži, zavisti in hudobnosti, polne cinizma, neolikanosti in umetniške neizobraženosti«. Seveda je to v prvi vrsti veljalo Sattnerju in njemu podobnim, vendar najbolj njemu, »ki je to baje-kritiko uporabil preradovoljno v svoje namene«. Glede na prej omenjeno Sattnerjevo stilizacijo je imel Krek svoj prav.

Po tej razburljivi polemiki se Lajovic v Novih akordih kot kritik ni več oglasil. Ne da bi si ne upal, hotel ni. S Sattnerjem ne on ne Krek nista več želela pogovora na nestrokovni, osebno pogojeni ravni. Zato noben od njiju ni pisal o »Oljki«. To sta prepustila Emilu Hochreiterju, ki jo je analiziral, in Pavlu Kozini, ki jo je recenziral. Kritika sta se v tem primeru torej menjala, saj tudi o »Oljki« ne bi mogla napisati kaj bistveno drugačnega kot sta o »Vnebovzetju«. Ti dve deli se ne z vidika kompozicijske tehnike ne po umetniški vrednosti nista bistveno razlikovali med seboj.

Lajovčevo odsotnost v Novih akordih bi nemara utegnili pojasniti še z drugimi razlogi. Lajovic je namreč imel vtis, da njegovo kritično delo ne rezultira tako, kot si ga je bil zamislil. O tem posredno govori njegovo poročilo o glasbenem življenju v Ljubljani, v katerem je obžaloval, da pevski zbor Matice v prvi tretjini sezone (1911/12) še ni dal nobenega koncerta. Ob tej priliki se je lotil pevskih zborov nasploh, češ, postajajo »očividna coklja« živahnejšemu koncertnemu življenju. To je toliko zanimivejša trditev zavoljo tega, ker po letu 1902 Lajovic ni komponiral nič, kar sodi na orkestralno ali vokalno-inštrumentalno področje, pač pa se posvetil le samospevu in zboru, za kar so bili pevski zbori — in pevci sploh — še kako dobrodošli. Vendar je ne glede na to sodil, da je prevladal predsodek, da brez pevskega zbora in vokalnih solistov ni mogoče napraviti koncertnega sporeda. Vprašal je: »Čemu pa imamo, sicer po številu majhen, po svoji zmožnosti pa jako dober in poraben orkester Slov. Filharmonije«, ki »skoro nič več ne nastopa v resnejših koncertih samostojno«. Kaže, da je ostal kljub temu, da je bil zvest sodelavec Glasbe-

ne matice, dosleden v svojem konceptu, v katerem je imela prednost inštrumentalna glasba. Bil je mnenja, da »mora priti pri naravnem koncertnem in muzikalno-kulturnem razvoju do tega, da bo težišče tudi naših koncertnih proizvajanj prešlo iz zbora na orkester«. Tudi so ga motili prešteviln pevci v pevskih zborih, pa tudi to mu ni bilo po volji, da slovensko koncertno življenje stagnira. S svoje strani se je zavzel za radikalno zmanjšanje in kvaliteten dvig pevskih zborov, češ, »majhnim, a dobrim koncertnim zborom bo kaj lahko mogoče živahnejše koncertno delovanje in pomnožitev koncertnih prizadevanj, ki je nujno potrebno«. Mislil je na številčno močan pevski zbor Matice. Le-ta je štel tudi do 150 pevcev, kar je po Lajovčevi sodbi povzročilo okornost koncertnega delovanja. Trdil je, da s takim ansamblom ne bo slovenska literatura sproti slišala niti tega, kar bo najboljšega rodila slovenska muzikalna »literaturica«, iz kake druge literature pa še celo »ne bo nikdar slišala ničesar«. Ni se motil. Dominanca pevskih zborov je občutno zavirala razvoj inštrumentalne, posebno orkestralne reprodukcije, tako pa tudi produkcije.

Lajovčevo načrtovanje je bilo jasno. Razvijati in ohraniti je treba to, kar je že obstajalo — vokal, pa razviti, česar še skoraj ni bilo — inštrumental. S situacijo slovenske glasbe drugega desetletja 20. stoletja ni bil zadovoljen, ne z njeno kolikostjo ne z njeno kakovostjo. Brž kone je bil tudi v tem razlog za način, kako sta s Krekom zasnovala svoji poročili o Sattnerjevem »Vnebovzetju«.

Kateri so bili razlogi, da se je Lajovic zadnji čas izogibal kritiki v Novih akordih, ne vemo natanko. Najbrž ne samo Sattner in tudi ne slovenske glasbene razmere. Kaj bi še lahko bilo, kar je odvračalo vitalnega Lajovca od te vrste udejstvovanja? Morda kako nesoglasje s Krekom? To so kajpak le hipoteze, za katere obstajajo možnosti, ne pa tudi odgovor.

Vendar se Lajovic kritiki povsem le ni odpovedal. Kot ocenjevalca ga zasledimo leta 1914 v reviji Slovan, kjer je objavil poročilo o koncertih Glasbene matice 21. oktobra in 8. novembra 1913. leta, medtem ko je za Nove akorde

Spet mu pem pismil di bode dan.
gačen ga je sel za Labhnerjem.
Za vsedvema ne vzamem in pe
bom ni jih to za jeks. Za dolg.
tega. Upal sem da bodo kov.
dkordi kakšno ugodno oceno pri.
nesli, za oment ga gley, za pri.
loge mi. Ali bi Ti napisal pa
lijub. Zvon kako malo oceno?
Rosim če Ti mi kopcno par ostic
stem če Ti kol pripnan najbolji
shladalej, za najstrojši kritik.
oper spisanalnih stavkov papiš
mi stori velko dobroto.

Če bi Bog dal da pridel kedaj
spet ovento za sodpostnika, to
bi bile pametnega, za upam
da ceg leto ho boino starejši,
pridel. Za glucl ker smo se

Iz pisma Ignacija Hladnika Lajovcu v letu 1912, glasbenikov rokopis

napisal oceno o koncertu 21. oktobra 1913 P. Kozina, ki je zelo pohvalil Kocianovo izvedbo Čajkovskega »Koncerta v D-duru«, Bachovo »Sonato III v a-molu« in vse ostale skladbe, katerih avtorji so bili Dvořák, Smetana-Ondříček, Paganini, Kocian. Koncertni spored je bil pester. Poleg Kociana je nastopila še P. Lovšetova, ki je pela Krekovo »Ali veš«, Lajovčeva samospeva »Kaj bi le gledal« ter »Pesem o tkalcu« in Pavčiča »Padale so cvetne sanje«. Spremljevalec je bil pianist Anton Trost, ki ga je Kozina zelo pohvalil in menil, da bi lahko nastopil tudi s samostojnimi točkami namesto pianista M. Eisnerja.

Zlasti je zanimiva Lajovčeva kritika drugega koncerta, ohranjen je tudi njen, na mnogih mestih korigirani koncept. Na tem drugem koncertu sta nastopila baritonist Marko Vušković in pianistka Jelena Djokić-Djurković. Njun program Lajovca ni zadovoljil. On je bil Hrvat, ona Srbkinja, toda nič srbskega ali hrvaškega nista imela na sporedu, čeravno bi »nas to zanimalo, bolj kot vse drugo«. Djokićeva, ki je prišla iz Beograda, je predstavila Beethovna, kdove zakaj se je želela pri Slovencih uvesti s tem skladateljem. »Glasom naznanil« je študirala na Dunaju — »da če vstopiš v hram muzike, pripogni kolena najprej pred nemškim bogom Beethovnom«. Lajovic je k temu pripomnil v oklepaju »Toda kaj nam mari Beethoven« in spet nakazal svojo averzijo proti temu mojstru. In nadaljeval: »Če bi bila Djokićeva prinesla kaj izmed modernih nemških del, no magari, to bi nas bilo kolikor toliko zanimalo. Ne zanima pa nas prav nič 100 let stara Beethovnova nemška muzika. Zakaj ne čutimo nikake potrebe, niti nimamo časa, da bi tej muziki na ljubo postali zgodovinarji, delali zgodovinske poskuse in študije«. Za Lajovca je bil Beethoven, tako bi sklepali iz njegovega mnenja, le dokument preteklosti, medtem ko si je on želel sodobnost. V tem bi lahko bil eden od razlogov, zakaj je tako ostro nasprotoval Beethovnu. Vendar se bo še pokazalo, da je bil njegov odpor do tega skladatelja še drugačne narave in zunaj muzikalnega horizonta.

V tem, idejno za Lajovca gotovo značilnem zapisu, še beremo, da »nimamo časa in ne volje živeti svoje duševno

življenje vedno le nazaj v preteklost, temveč hočemo še enkrat naprej, do svoje lastne narodne kulture, naprej, naprej«. »Zato hočemo slišati, kako okoli nas orgla in poje vihar brzoletnega sodobnega življenja«. Vedeti hočemo, je dejal, »kake harmonije ubira zlasti najnovejša slovanska glasba, kje stoje najmodernejši Čehi, kje nam še celo po imenih skoro nepoznani Rusi, ali so že vzbrsteli poganjki na drevesu slovanske kulture, hrvaška, srbska, bolgarska glasba?« Izrazil je vero, da prav nič ne dvomi, da »naš sodobni čas vstvarja mogočna dela na vseh poljih umetnosti«. Smešno se mu je zdelo misliti, »da je katerikoli prejšnji čas vstvarjal kaj boljšega, in da bi bil nivo moderne produkcije nižji kot povprečni nivo produkcije katere koli si bodi pretekle dobe«.

To je bil piker očitek obema omenjenima koncertantoma, toda vsebinsko poln in zahtevajoč spremembo v slovenski reproduktivni programski politiki.

Djokićeva pa Lajovca ni razočarala samo zaradi sporeda svojega koncerta, temveč tudi z izvajanjem izbranih del. Tako je Lajovic označil njen nastop: »Kakor bi jih postavil pred konveksno zrcalo, tako spačen in skremžen obraz so kazale po večini vse stvari, ki jih je ona igrala, komaj jih je bilo spoznati.« Svojo sodbo je še komentirano karikiral, drugače pa menil o pevcu: »Toda kakor je senca nujen korelat svetlobe, tako je Djokićeve dolgočasnost bila izborna kontrastna folija za umetnost Vuškovićevo.«

O tem pevcu je Lajovic mislil boljše kot o pianistki. Zameril mu je sicer, da »ni prinesel v svojem programu nič modernih, za nas zlasti zanimivih hrvaških, srbskih, bolgarskih del, toda to, kar je prinesel, s kako krasno umetniško silo je vse oživil«. Zanj je bil ta izvajalec »umetniška potenca, kakršnih je sila malo med pevci, katerih večina so sami muzikalni gimpeljni. Znanja s to krepko umetniško individualnostjo smo Slovenci lahko odkritosrčno veseli«.

Kolikor je Lajovic pisal o izvajalcih prvega koncerta, je dejal, da nam je bilo »srčno ljubo« svidenje z Jaroslavom Kocianom. »Milina in moč njegovega tona« ga je »pretresla zlasti v prekrasno igranem vijolinskem koncertu Čaj-

kovskega«. V njem je »ona moč osebnosti, ona globokost in viharna divjost občutevanja, ki vsak ton prežme in do prekipevanja napolni in napne z onim skrivnostnim vzburjenjem, da v poslušalcu vse zatrepeta in ga premoč čustva vrže na kolena«.

Ta stilizacija je bila kar poetična, skoraj nenavadna za Lajovca. In vendar prepričujoča. Lajovic je lahko bil tudi v kritiki lirik, tudi v njej se je znal občuteno izpovedovati, če ga je neka kompozicija ali izvedba čustveno prevzela. Zmogel pa je tudi nevaren odpor, če je v tem ali onem nekaj pogrešal, tehnično ali interpretacijsko ali oboje. Prednost pa je dal izrazu, ki ni smel manjkati ne tu ne tam, saj mu je bil važnejši od vsega drugega.

V zvezi s koncertom, o katerem je bila ravnokar beseda, naj bo še omenjeno, da je Lajovic menil, da je pianista Eisnerja v primerjavi s Kocianom ali z Vuškovićem mogoče imenovati le v primerni distanci, čeprav ni bil slab. Malone zlobno je pripomnil, da »s starinsko Mendelssohnovo fugo s koralom ni napravil vtisa«, češ, »kaj izbira take reči«. Zadovoljen pa je bil, da je občinstvo seznanil z nekaj najnovejšimi deli Vitězslava Nováka in Josefa Suka. To mu je štel v zaslugo.

Še večjo distanco je Lajovic pripisal Pavli Lovšetovi, ki da je sicer s priznanja vredno požrtvovalnostjo zapela skoraj same novejše domače pesmi. Njenega načina petja sicer ni imel v posebni časti, toda priznal je, »da mu je dostikrat ljubše njo poslušati kot kako Djokićevo«. Kot Kozina pa je tudi on pohvalil »našega ljubega Trosta«, čigar spremljava je bila polna »gorkega muzikalnega čustva«, ki je bilo značilno za reprodukcijo tega pianista.

Leta 1914 je Lajovic v Slovanu poročal še o proslavi Benjamina in Gustava Ipavca ter o koncertu Valborge Svärdströmove.

V obdobju prve svetovne vojne je bilo Lajovčevo glasbeno delo skromno, tedaj je verjetno koval načrte za prihodnost. To mu je bilo toliko lažje, ker je bil zdaj že zrel glasbenik, skladatelj in kritik, čas, ki bo sledil, si je lahko zamislil.

Po prvi vojni je Lajovic spet segel na področje glasbene kritike, vendar le od časa do časa, pa tudi to le tedaj, kadar je smatral za potrebno, da pove svoje mnenje o nekem glasbenem dogodku ali o problemu, ki se mu je zdel aktualen.

Tako se na primer ni sprijaznil s pojmovanjem, po katerem naj bi bila glasba le nakit ali zabava. Zanj je »ena najodličnejših funkcij duševnega življenja narodovega«. Bil je mnenja, da je potrebno kritično presojati program in osebnost izvajalca. Zastopal je stališče, da umetnost »ne obstoji zgolj v občestvu umetnikov-tvorcev«. Bistvo umetnine je videl v tem, da »dela tvorcev najdejo intenzivno resonanco med lastnim narodom«. Zato se je, ko je razpravljal o smereh glasbene kritike, postavil proti internacionalizmu, ki je »napačno umevan« in je »zapreka za politično dozoritev naroda«. Zato je kulturna in narodnostna politika še toliko bolj potrebna in tako tudi aktualna.

Svoj nazor o glasbeni kritiki je še bolj precizno formuliral, ko je polemiziral s Stankom Vurnikom, ki je sledil zgledom novejše umetnostnozgodovinske orientacije srednje Evrope in bil pod vplivom Iz. Cankarja, po filozofskem mišljenju pa tudi F. Vebra. Ko je razmišljal o umetnostni kritiki kot družbeni vrednoti (Dom in svet XXXIX, 1926, 89—93), je obrazložil kritiko v raznih smereh. Zamislil si jo je zelo racionalno, po konstrukciji dokaj komplicirano. Tako je poznal pravilno in nepravilno kritiko. Prva naj bi bila ta, po kateri se vsebina sklada z resničnim stvarnim stanjem v objektivnem svetu, druga pa ona, ki ne ravna tako. Nepravilna sodba ne predstavlja socialne funkcije, je »pregrešek ali laž«. Nadalje je lahko bila po Vurniku dokazna ali nedokazna kritika. Dokazna kritika naj bi bila neprimerno višja družbena vrednota kot nedokazna, ki je lastna samo individuu in torej ne more biti last vse družbe. Sodba, ki jo daje, predpostavlja, da je vse jasno, kar izključuje potrebo po dokazu. Kritika je bila lahko po Vurnikovi sodbi tudi absolutna ali relativna oziroma merska ali nemerska. Merski naj bi šla splošna veljavnost, ne pa tudi nemerski, ki se izraža le individualno. Relativna kritika je bila za avtorja tako zastavljene teorije višja vrednota

od absolutne, ki se ne more izraziti v merah, je le fraza, ki v resnici ne pove nič. Vurnik je omenil tudi adekvatno in inadekvatno kritiko, od katere ni mogoče pričakovati tega, kar od prve, ki dosega pravilno sodbo z odgovarjajočimi adekvatnimi merili. Razlikuje tudi med individualno in neindividualno, subjektivno in objektivno kritiko. Za edino dokazljivo lastnost umetnine je smatral njeno formo. Vse drugo je subjektivno fundirano in sodi le v lastno subjektivno projekcijo, ne pa tudi v projekcijo umetnine. Končno je Vurnik razlikoval še med aktivno in pasivno kritiko: prvi gre širši vpliv, drugi pa samo registrativna funkcija.

V tej, kar precej zapleteni kategorizaciji se je Vurnik izrekel proti individualnemu in subjektivnemu ter se odločil za presojanje, ki mora biti objektivno, s čimer mu pripada veljavnost družbene vrednote. V tem je imel načelno prav, le da je prezrl, da velja tudi objektivnemu samo in zgolj relativna vrednost.

Lajovic je seveda drugače mislil o kritiki (Slovenec LII, 1924, št. 69; Dom in svet XXXIX, 152—154). Z Vurnikom se ni strinjal, toda priznal mu je zaslugo, da se je »poskusil« v tem težavnem vprašanju. Njegovo pojmovanje pa je imel za zmotno »tako v temelju kot v posameznostih«. V čem naj bi bila ta zmota?

Lajovic jo je videl v raznih smereh. Predvsem se ni navdušil za Vurnikovo prizadevanje, da bi vprašanje kritike bilo reducirano na čim preprostejšo formulo. Menil je, da to ni mogoče, ker sredstva človekovega duha niso sposobna zajeti valujočega sveta v »eno samo kratko logično formulo«. Tudi je nasprotoval Vurnikovemu mnenju, da se dá vprašanje dobre kritike rešiti le z znanostjo oziroma z znanstveno metodo mišljenja, ki je, tako je presojal, največja ovira subjektivizmu. Kritiziral je Vurnikovo pojmovanje o pomembnosti racionalizma, ki da je pretirana. Drugače je Lajovic sodil tudi o pravilnosti in nepravilnosti kritike. Po njegovem nepravilna kritika »socialno ni prav nič manj pomembna kot pravilna«. Zavrnil je tudi Vurnikovo členitev v absolutno in relativno, dokazno in nedokazno, individualno in neindividualno, subjektivno in objektivno

kritiko. Izrazil je domnevo, da si Vurnik pravzaprav ni na jasnem, v kakšnem medsebojnem razmerju sta družba in individuum. Za Vurnika naj bi bil individuum nasprotje družbe, kar pa je bila po Lajovcu »težka zmota«.

Lajovic se je uprl tudi Vurnikovemu pojmovanju objektivizma in subjektivizma. Temu nasproti je postavil hierarhijo: vodstvo, ki pripada duševno »krepkejšemu«, in »vodene«, ki se podrejajo voditeljevi vlogi, supremaciji. Za sodbo je mislil, da je last posameznika in zato individualna, kar pa še ne pomeni, da je objektivna.

Svoje pomisleke nasproti Vurnikovim razlagam je Lajovic poskusil tudi podpreti. Bil je proti objektivni kritiki, ki da je neindividualna. Enako se ni strinjal s tezo, po kateri naj bi bila edina objektivnost umetnine njena forma, vse drugo pa bi bilo umišljeno. Zahteval je poudarek individuu, kajti »le močne osebnosti so tiste, ki gibljejo vse življenje, in le oni kritik, ki je močna osebnost, bo pustil trajen sled v našem umetnostnem življenju«.

Vurnikovo in Lajovčevo gledanje na bistvo in funkcijo umetnostne kritike se je torej znatno razlikovalo. Razumljivo. Vsak od njiju je zastopal svoj vidik, Lajovic kot umetnik, Vurnik kot teoretik prej omenjene orientacije, ki jo je v načelu sicer res mogoče uporabiti tudi za glasbeno umetnost, ne pa v vsem, zlasti pa je ni mogoče mehanično prenesti tudi v prakso.

Kaj je bila za Lajovca kritika, je razvidno tudi iz ankete v Slovenskem narodu (LIX, 1926, št. 292), v kateri je tudi on sodeloval. V njej se je zavzel za objektivno kritiko — kajpada ne v Vurnikovem smislu —, za kritiko, ki si jo želijo vsi, ustvarjalci, izvajalci in občinstvo. Vendar je pripomnil, da je objektivnost za kritika nekaj drugega kot to, kar si želi publika. Izrazil je mnenje, da ni v umetnostih, enako kot v nobenih drugih življenjskih »dejih«, nič absolutnega, da absolutnih meril sploh ni, so le časovno in individualno menjajoča se merila. Zanimalo ga je, kaj naj bi bila kritiku »zapoved«, nekak zakon. Menil je, da je njegova najvišja dolžnost simpatija do duševnih tvorb, to je umetnin, pa tudi do ustvarjalcev. Še več. »Zahteval bi od

njega celo aktivno ljubezen, ki pomenja pozitivno sodelovanje«. To pa je mogoče le tedaj, »če se kritikovo prizadevanje strne z umetnikovim v isti smeri, ki je pogoj vsega duševnega pogona narodovega«.

To je v svoji praksi zagovarjal tudi Lajovic. Zanj sta obstajala dva tipa glasbenega kritika. Prvi tolmači vse z vidika stila, njegov cilj je kategorizacija, sredstvo pa pretežno razum. Drugi tip pa je čustveni. Ta išče kvaliteto in z njo zvezane vrednote. Lajovic je bil prepričan, da je le po tej poti mogoča perspektiva umetnostno-kulturne politike. Prvi tip namreč teži k zgolj razumsko pogojenemu spoznavanju, drugi pa je drugačen. Ta ustvarja vrednote in apelira na čustvo in spodbuja akcijo, s katero so šele možne perspektive. S kategorizacijo po stilih, ki jo je v glasbeno kritiko uvedel Vurnik, je bil Lajovic skregan. Za umetnostno zgodovino oziroma za likovno umetnost se mu je ta metoda zdela umljiva, kajti brez nje bi se ogromna množica umetnin znašla v popolnem kaosu. Zato je za strokovnjaka, ki se ukvarja s to umetniško vejo, neogibno, da »v raznih dobah najde neke skupne lastnosti sodobnih tvorcev in njihovih del, katerih skupne lastnosti združi končno v skupni pojem določenega stila«. Stil je po Lajovcu nekaj čisto abstraktnega, razumskega in takšna je tudi pot do njega. S stilno opredelitvijo še ni nič rečeno o vrednosti in kvaliteti nekega umetniškega dela.

V tem se Lajovic gotovo ni motil. Stil in umetniška kvaliteta nista eno in isto. Če bi tako mislili, bi bilo zgrešeno. Kakor hitro pa preidemo k vrednotenju, smo zunaj stila, v območju čustva. Vsako vrednotenje je bilo Lajovcu »po svoji glavni vsebini odvisno samo od čustev«, čustvo pa je edino, kar »določa večjo ali manjšo kvaliteto umetnine«. V tem pa je Lajovic po vsej verjetnosti pretiraval. Res je v presojanju umetnine prvo čustvo, vendar razum le ni izločen. Vrednotenje je v resnici emotivno-racionalni akt z akcentom na čustveni komponenti.

Iz vsega, kar je bilo rečeno, smemo sklepati ali vsaj domnevati, da sta bila oba, Lajovic in Vurnik, enostranska, ozka. Prvi je priznaval le čustveno poanto, drugi zgolj ra-

cionalno. Ne v teoriji ne v praksi ni v celoti mogoče pritrditi nobenemu. Pri tem naj bo poudarjena misel, ki ni brez pomena, namreč da je tudi objektivna vrednost samo relativna. Absolutno v čistem pomenu besede ne obstaja. To potrjujejo tudi same Lajovčeve kritike, ki so pri vsej težnji za absolutnostjo ter hkratno individualnostjo imele le relativno težo. Zdi se, da jih je le tako treba in mogoče razumeti.

Še bolj izrazito kot v Novih akordih je ta značilnost razvidna iz Lajovčevih kritik iz 20-ih in 30-ih let. Idejno je bila vseskozi navzoča in ravno zaradi tega gre tem njegovim zapisom nek oseben pečat. Gotovo je zanimivo, da Lajovca v njih ni vodila samo njegova čustvenost in da le-ta ni bila edino merilo za njegovo presojanje. Svojo pozornost je namreč v veliki meri posvečal tudi analitičnemu obravnavanju, naj je bilo v vprašanju umetniško delo ali izvedba. Temu je še treba dodati, da je v svojih kritičnih sestavkih pogosto uveljavljal tudi svoj svetovni nazor, ki večkrat ni bil identičen z njegovim umetnostnim pojmovanjem.

Zanimalo ga je na primer vprašanje, kakšni naj bodo glasbeni sporedi. V tej zvezi je rad poudaril, da je slovenski narod v svoji miselnosti še vedno pod močnim vplivom nemškega pojmovanja o umetniškem oblikovanju. Temu je nasprotoval. Odločno je odklonil premoč neke kulture in dajanje prednosti nemški kulturi pod parolo internacionalnosti, »ker imamo do danes njenega vpliva preveč«. Enakopravno mesto ji bo mogoče dati šele, ko bo doseženo ravnotežje. S tem je Lajovic hotel reči, naj koncertne sporede sestavljajo skladbe avtorjev različnih narodnosti sorazmerno, da ne bo vodilna ena sama, v tem primeru nemška tvornost. Zahteval je, da je treba »vse kulturne vrednote tako na glasbenem kot na drugih umetnostnih poljih vztrajno in nenehoma narodu prezentirati, če hočemo ono, za čemer gre napor vseh tvorcev, namreč: ustvariti narodu kulturo in po njej njegovo samozavest«. V misli je imel množitev in kvalitativno rast slovenske glasbene produkcije. Hkrati je segel še dalje. Menil je, da je legitimna zahteva, naj »naši koncertni programi informirajo tudi o sodobni produkciji« nasploh, ali z drugačnega zor-

nega kota gledano, »o produkciji najbližje preteklosti«. To je na koncertih pogrešal. Obenem pove ta misel nekaj o njegovi umetnostni orientaciji. Le-ta se še dolgo ni omejevala le na preteklost, ki jo je seveda priznavala, še zlasti bližnjo. Prednostno pa je bila naravnana na sodobnost, na to, kar se je v glasbenem prostoru, kajpak evropskem in ne samo slovenskem, dogajalo v tem trenutku. Za skladatelja, ki je bil ustvarjalno pretežno v pozni romantiki, je bilo tako pojmovanje vsekakor značilno.

Značilen pa je bil tudi Lajovčev odnos do generacijskega problema. Vprašal se je, kdo je kriv, da mladina na splošno ne obiskuje koncertov. Razlog za to je videl najprej v vzgojiteljih, ne samo glasbene smeri, temveč tudi tistih, ki so mlademu rodu posredovali znanje jezikov in zgodovine. Drugo krivdo je pripisal kritikom. Konkretno je v tej zvezi omenil radikalno usmerjenega F. Šturma, ki je ostro kritiziral koncert Glasbene matice 16. novembra 1937. Način, ki ga je uporabil, nikakor ni bil v skladu z Lajovčevim naziranjem o pisanju kritik. Tako je Lajovic menil, da taka kritika ne more za koncert navdušiti nikogar, »najmanj pa je sposobna vzbuditi zanimanje za koncerte pri mladini«. Kritikova dolžnost je po njegovem mnenju »voditi poslušalce in izvajalce tako, da bodo koncertne dvorane oživele in se napolnile z mladino«. Bralcem — Šturm je objavil svojo kritiko v Slovenskem narodu! — mora biti kritik »dober vodnik in pravi svetovalec pri vrednotenju v koncertnih dvoranah, izvajalcu pa veščč kažipot za njegova stremljenja v bodočem delu«. Tretji vzrok za prej omenjeno odsotnost mladine pa je videl Lajovic v pomanjkanju sredstev za obiskovanje koncertov. Pozval je oblasti, naj v tem pomagajo.

Ni pa Lajovic videl razloga za abstinenco mladine pri kulturnih prireditvah v tem, da bi le-ta bila generacijsko kaj drugačna od starejših poslušalcev. Po tej strani ni bila važna razlika v letih, ki nikakor ni mogla vplivati na vprašanje zanimanja za glasbo in njeno predstavljanje. To je tudi res, še zlasti velja za Lajovčev primer. Lajovic se je do poznih let čutil mladega, novo nastajajoče je navkljub nekaterim načelnim pomislekom smatral za nekaj samo po sebi ume-

vnega. Razen tega je vedel, da se s starostjo svet spreminja in z njim tudi estetski okus. Če kje, potem je bilo generacijsko vprašanje aktualno v tem in še to je bilo vprašljivo, kajti starejše generacije so se vselej v marsičem prilagajale mlajšim. To velja v določeni meri tudi v obratni smeri in za vse dejavnosti, tudi za glasbeno. Tako je bilo nekoč, je zdaj in bo tudi v prihodnosti.

Lajovic je bil zelo zainteresitan za orkestralne koncerte. O njih, vkolikor je šlo za ljubljanske, je menil, da bi moral dati inštrumentaliste na voljo gledališki konzorcij, Glasbena matica pa bi morala prevzeti finančni riziko. V Matici je bil, očitno na Lajovčevo spodbudo, osnovan poseben odsek, ki so ga poleg njega sestavljali še F. Kimovec, Z. Prelovec in Ivan Karlin. Ta naj bi skrbel za realizacijo Lajovčeve zamisli, za oživitev orkestralnega dela. Gledališki konzorcij je bil voljan dati svoj orkester in tudi prevzeti izvedbo simfoničnih koncertov s tem, da bi v orkestru sodelovali še učitelji in člani Matice. Ti so se res začeli, zamisel je bila potemtakem plodna in se je uresničila.

Kot stalni glasbeni kritik se Lajovic v povojnem obdobju nikjer ni angažiral, ne v dnevnem in ne v revialnem tisku. Njegove kritike so se nanašale le na to, kar ga je posebej pritegnilo in se mu je zdelo problemsko zanimivo. Tako je na primer vzbudil njegovo pozornost slovenski glasbeni festival leta 1932. Ko je pisal o njem, je po dolgem uvodu, ki je bil namenjen vlogi države v razvoju umetnosti, izrazil priznanje Glasbeni matici. Ta je po njegovi presoji »strnila srca vsega naroda v eno srce«. Konsolidirala je »notranje duhovne vezi našega naroda, okrepila njegovo duhovno moč in manifestirala s svojim, dolga desetletja vzdržanim vztrajnim moralnim delom duhovno silo in zdravje našega naroda«. Ta festival je bil glasbeni dogodek prve vrste, dogodek širokih dimenzij, spodbuda za nadaljnja prizadevanja vseh reproduktivnih faktorjev in ustvarjalcev ne glede na njihova umetnostna naziranja in stilne smeri, ki so se ravno na začetku 30-let zelo, deloma tudi napadalno uveljavljale v slovenski glasbi.

S tem svojim širokosrčnim, perspektivno usmerjenim stali-

ščem je Lajovic nemalo pripomogel k utrditvi novosti, ki so se čedalje bolj kazale na Slovenskem.

S svojimi kritičnimi zapisi je Lajovic posegal tudi v glasbeno življenje zunaj slovenskega glasbenega prostora. Pisal je na primer o koncertu v Zagrebu, ki je bil 24. marca 1924 in je predstavil nove kvartete A. Dobronića, Škerjanca in Kazimira Krenedića. Za Škerjanca je sodil, da je njegov, verjetno II. godalni kvartet, »prav lepo prezentiral, občinstvo ga je prisrčno sprejelo«. Bil je mnenja, da je Škerjanc s tem delom »stopil kot vreden tovariš v krog obeh isti večer izvajanih hrvaških skladateljev«. Za Dobronića je dejal, da je njegovo delo »polno pritajenega čustva in lirične miline«, Krenedićevo pa se odlikuje po zvočnem stavku in zanimivem motivičnem materialu. Ob tem svojem »glasbenem obisku« je v Zagrebu poslušal še »Petruško« I. Stravinskega in »Tamaro« M. A. Balakireva. Najbolj ga je prevzel »Petruška«, ki ga je označil za »eno najmogočnejših ruskih del«. Stravinski je po njegovem v tej glasbi »zajel duševne gibe, kateri so se do sedaj zdeli, da se ne dajo izraziti v muziki«. V tem zapisu se je Lajovic priznavalno izrazil še o repertoarju zagrebške Opere, še zlasti zato, ker daje razločno vlogo slovanski literaturi, za kar je v prvi vrsti zaslužen njen ravnatelj Petar Konjović.

Lajovic pa se ni omejil na področje svoje države, temveč je obiskoval glasbene prireditve tudi zunaj nje.

Tako je na primer obiskal mednarodni glasbeni festival v Pragi leta 1924. Njegov program je izčrpno analiziral. Na splošno ga je ocenil ugodno. Posebno ga je zanimal tisti njegov del, ki je bil zajel češke skladatelje, med katerimi mu je bil posebno všeč Josef Suk. Precej prostora je namenil Aloisu Hábi in njegovemu četrttonskemu klavirju. Za ta inštrument je sodil, da bi utegnil imeti zanimivo vlogo za izziv novih orkestralnih barv. Orkestru bi pri modernih kompozicijah lahko »pomogel do sedaj nepoznanih čarobnih barvnih oscilacij in mu dal naravnost izzivajoče in fluorestentne barve«. Razen tega je domneval, da bi mogel biti ta klavir uporaben kot »melodičen instrument, zlasti v melodijah, ki izvirajo iz orijentalske muzike«. Za Hábovo

četrttonsko klavirsko suito pa se ni kdove kaj navdušil. Sodil je, da jo je njen avtor napisal zato, da bi dokazal obstoj četrttonskih harmonskih zvez, hkrati pa predstavil uporabnost Försterjevega klavirja, ki si ga je bil on zamislil. Ta suita ga ni prepričala, »da je izrasla iz izrazne potrebe komponistove«.

Kar se je porajalo novega in je večina njegovih vrstnikov odklanjala, je Lajovic, tako vse kaže, sprejemal naklonjeno. Dokaz temu je med drugim tudi njegovo stališče do četrttonskega klavirja, ki je sicer naletel na negativne sodbe. Tega o Lajovcu ni mogoče reči. Kolikor je imela njegova sodba negativen zven, je ta veljal skladatelju, ne pa inštrumentu.

V istem poročilu pa je imel Lajovic tudi pripombe z negativnimi prizvoki. Značilno se mu je zdelo, »ne samo za praško nemštvo, temveč še bolj za nemško glasbo sploh«, da so bili vsi avtorji skladb (Mahler, Zemlinski, Schönberg, Ravel), ki so jih praški Nemci predstavili internacionalni publiki, sami Židje. Ton stilizacije, kakor jo je formuliral, gotovo ni bil navdušujoč in tudi se ni pojavil iznenada, prvič. Vendar se je Lajovic ogradil. Zapisal je, da poudarja židovstvo »ne iz kakega političnega ali semito-fobskega vidika«, ampak zato, ker misli, da se židovsko poreklo na izrazit način pozna v delih samih in da je merodajno zlasti v smeri, v kateri se giblje nemška glasba oziroma glasba nemških Židov. To da se mu je zdelo potrebno naglasiti tudi zaradi tega, ker »se smatra zlasti Schönberga za pokretača glasbenih smeri, ki naj bi bile merodajne tudi za druge narode«.

Tendenca Lajovčevega pisanja je bila potemtakem le dovolj razločna. Pisec tega zapisa se ni mogel in tudi ni hotel sprijazniti s prognozo, da bi ustvarjanje židovskih avtorjev obvladalo evropski glasbeni prostor in odločalo o njegovi razvojni usmeritvi.

V podobnem smislu je treba razumeti, tako se vsaj zdi, vsebino Lajovčevega poročila o festivalu za komorno glasbo v Benetkah leta 1925, ki se ga je tudi udeležil. Ob tej priliki so bile izvedene skladbe priznanih avtorjev, tako

Stravinskega, Szymanowskega, Janáčka, Schönberga, Stravinskega, Szymanowskega, Janáčka, Schönberga, Hindemitha, pa seveda še številnih drugih ustvarjalcev. Lajovca je presenetilo, da je bilo med njimi kar devet Židov (Schönberg, Korngold, Schulhoff, Eisner, Grosz, Schnabl, Feinberg, Ravel). To je bilo zanj vsekakor značilno. Okarakteriziral je njihovo glasbo in zapisal, da ima ta »neko čisto svojo židovsko fiziognomijo, katere ne morejo zabrisati še tako močni vplivi onega naroda, med katerim dotični Židje ravno živijo«. V tem je imel samo deloma prav. Če bi mu pritrdili v celem, bi obenem priznali realno aktualnost rasnega vprašanja, ki bi naj označevalo in bilo pomembno tudi v glasbi. To pa bi ne bilo ne pravilno ne pravično, kajti dejstva, storitve govorijo drugače. Tako Lajovic najbrž tudi ni mislil. Za Schönberga je dejal, da ga ima »za najbolj znamenitega med Židi zaradi revolucionarnih prijemov, ki jih je podvzel nasproti preteklosti«. Zanimivo bi bilo, »katere rasno-psihološke posebnosti so vir tej tako posebni umetniški orientaciji Židov, ki je absolutno negativna, razdorna, in katere razvojna črta je tako zelo temna in, kot se zdi, celo brezupna«.

V tej zadnji formulaciji je bil Lajovic že bolj konkreten. Židovstvo v glasbi ga je očitno motilo, spominjalo ga je na anarhijo. Pri tem pa je prezrl, kako je skozi stoletja tekel glasbeni razvoj. Spremljale so ga prave revolucije, ki jih niso uravnavali Židje, revolucije, ki so lomile preteklost in odpirale nova razvojna obdobja ter vodila v novo. Na svojem začetku so bile enako brezizhodne in temačne, v nadaljevanju pa so se pokazale kot pozitivne. Lajovic tega ni upošteval in odtod tudi njegova prej omenjena skrb. Glasba židovskih skladateljev je bila zanj negativen fenomen, ki je povzročal dezorientacijo in razkrajanje vsega, kar je v glasbi nastalo dotlej. Njegovo pojmovanje je bilo nesprejemljivo in, kot je dokazal čas, tudi nerealno. Zanikalo je sleherno vrednost vsega pozitivnega, kar je razvojno prinesla Schönbergova sistematika. Prihodnost je Lajovčevo zmoto potrdila.

Lajovca v 20-ih letih in še pozneje nikakor niso motili postromantični prijemi. Vznemirjali pa sta ga atonalnost in

najavljajoča se dvanajsttonska sistematika. Njegovo orientacijo dobro pojasnjuje tudi njegov zapis o II. mednarodnem glasbenem festivalu v Pragi leta 1925. V njem je kar najbolj priznavalno poudaril usmeritev v slovanstvo, prijateljstvo nasproti francoski glasbi in naklonjenost do sodobnih tokov, ki seveda niso bili Schönbergovega tipa. Še posebno pohvalno se je izrazil o češki glasbi, ki ji je napovedoval eno najodličnejših mest v evropskem kulturnem okviru. Podrobno se je ukvarjal s strukturo programov tega festivala in se skliceval na predsednika Mednarodnega društva za sodobno glasbo (International Society for Contemporary Music) E. J. Denta, ki je izjavil, da je namen in cilj tega festivala predstaviti najboljše, kar producira moderna glasba. Od nečeških komponistov se je Lajovic navdušil zlasti za B. Bartóka, ki da je s svojo tematiko globoko zasidran v madžarski ljudski glasbi. Iz istega razloga, zavoljo naslonitve na folkloro, je posvetil naklonjeno pozornost tudi R. Vaugham Williamsu. Pri vsem tem pa ga je najbolj mikala češka glasba. Zanjo je dejal, da reagira z izredno občutljivostjo na vsako sodobno gibanje, ne da bi pri tem prekinila stik z rodno zemljo in s svojo zdravo, trdno glasbeno tradicijo. V tej zvezi je navedel V. Nováka, R. Karla, L. Vycpalka, B. Martinůja in Janáčka. Po stilni orientaciji štejejo vsi omenjeni skladatelji med pozne romantike, ki so bolj ali manj že segali tudi v postromantično ustvarjalno sfero.

Temeljna Lajovčeva misel je slonela na nacionalnem v glasbi. To mu je bilo nenehno v zavesti, to izhodišče je čutiti v vsem njegovem razmišljanju, tudi v kritiki. Tudi ko je pisal o festivalu v Pragi leta 1927. V tem svojem zapisu se je med drugim dotaknil vprašanja nacionalnega in kozmopolitskega v glasbi. V tej zvezi je uporabil mnenja I. Paderewskega, K. Szymanowskega, Stravinskega in celo Škerjanca, le-tega v nenavadni zvezi, ki pa je vendar imela nekaj skupnega z nacionalnim vprašanjem. Navedel je namreč, da je Škerjanc izrekel nekaj manj spoštljivih besed o Beethovnu, nad čemer da so se zgražali »mnogi naši kultiviranci«, ki so smatrali, da smo se Slovenci s tem blamirali pred celim svetom. Lajovic je menil, da so simptomi naro-

dno individualizacijskega procesa vse ideje, ki so v nasprotju z nemško glasbeno kulturo nastale iz potrebe, da ustvarijo svojemu narodu samolastne in zanj značilne ter samo njemu primerne umetnine. Popolno prednost je dal glasbi, ki je pognala korenine iz naroda. Potrebo za »narodno« glasbo in njeno absolutno vrednost je imel za čustveno vrednoto, za dogmo, za motorično socialno idejo.

Koliko je imel prav, se bo še pokazalo. Nekaj gotovo, ne pa v vsem. Po tej strani je pretiraval; njegov lastni opus taki idejni, absolutno pogojeni privrženosti ne pritrjuje.

Lajovčeva kritika je v prvi vrsti veljala koncertom, deloma pa tudi repertoarju in izvajalni praksi ljubljanske Opere. Svoje ocene o domačih delih te vrste je ostro koncipiral, tako na primer o Parmovem »Zlatorogu«. Na splošno je repertoar jedko vrednotil.

S pozicijo in problemi ljubljanske Opere se ja Lajovic precej ukvarjal. Nasprotoval je mnenju, ki je bilo spočetka v navadi, da je »podjetje«, ki mu je namen dobiček, češ, »naša opera je državni institut« in ne to, kar kaže repertoar, za katerega je mogoče reči, da ima »brezizrazno lice navadnega podjetja«. Razlog za tako situacijo pa je videl v tem, da se operno vodstvo »prav nič ne zaveda težke odgovornosti in visokih nalog, katere mu je naložilo podržavljenje našega gledališča«. Dokler je bila Opera v rokah gledališkega konzorcija, »dobičkarskega vidika« ni bilo zameriti, kajti ta ustanova je morala živeti iz svojih sredstev in temu odgovarjajoče formirati program predstav. Zdaj pa se je to spremenilo, s tem pa bi se morala spremeniti tudi »duševna smer repertoarja«. Vodstvo naj se torej končno zave, da ima v rokah kulturni inštitut. Koncept sezone 1920/21 je bil po Lajovčevem mnenju zmoten, repertoar je ocenil negativno, češ da ne odgovarja »niti najskromnejšim željam« ter kaže »absolutno pomanjkanje vsakega čuta za kulturno pomembnost našega opernega instituta«. Tudi raven reprodukcije se mu je zdela povprečna, le malokrat je »nad mero«, dostikrat pa celo pod njo. Kritik je nazadnje izrazil upanje, da se bo stanje v vsem izboljšalo, če pa se ne bo, »bo treba izvesti energične reme-

dure in capite et in membris« (Ljubljanski zvon XLI, 191).

Na začetku 20-ih let je bila Opera res v krizi, ki je izzvala Lajovca, da se je lotil vprašanja kulturne pozicije slovenskega gledališča. Zastavil si je vprašanje, kaj je in v čem obstaja duševna kultura. Internacionalnost kulture je zanikal. Po njegovem je vsaka kultura narodna, med njenimi najvažnejšimi nalogami pa je »narodova umetnost«. Le-to je v največji meri pripisal literaturi, se pravi jeziku. Postavil je tezo, da je vse mišljenje nekega naroda drugačno od mišljenja drugega, kar velja tudi za čustvovanje. Narod ima kot socialna skupina svoje, lastno duševno življenje in »duševno fiziognomijo«, kot jo imajo tudi posamezniki. Prepričan je bil, da vsak umetnik ustvarja stvari, ki nosijo v sebi pečat njegove narodnosti, katere se ne more znebiti, tudi če bi hotel. Lajovčeva logična konsekvenca je bila, da ni vseeno, kake narodnosti umetnino damo publiki na voljo. Intenziteta duševne reakcije nasproti delu, ki »nosi izrazito duševno lice naroda, h kojemu pripada občinstvo«, je po njegovem popolnoma drugačna in brez primere večja, kakor nasproti umetnini kakega naroda, »čegar čustvovanje je občinstvu tuje«. Pripisal mu je, da ima ob takem poslušanju množico asociacij iz lastnega narodovega življenja in »nezavedno« čustvuje soustvarjajoče. Te možnosti so pri umetninah tujega naroda eliminirane.

Ta Lajovčeva misel je imela svoj smisel in pomen, čeravno se z njo v celem ni mogoče strinjati. V praksi se ni realizirala in še danes ni rešena ne v slovenskem ne v kakem tujem okviru. Za slovenskega smo seveda še toliko bolj občutljivi, ker vemo, da je slovenska publika do domačih del še vedno vidno zadržana, do tujih pa brez predsodkov in bolj odprta. Kajpak to v ničemer ne zmanjšuje teže Lajovčevega pojmovanja, ki ostaja aktualno še naprej.

Tega se je Lajovic zavedal v polni meri. Hotel je, da bi se njegova ideja uresničila. Mislil je, da bi se to dalo doseči s tem, da bi se dotok tuje kulture reguliral in vskladil s smotrno umetnostno politiko, ki je bila v 20-ih letih in še potem brez pravega in jasnega koncepta.

Izhajajoč iz tega razmišljanja je Lajovic prešel na problem

gledališča, ki zanj upravičeno ni bilo nekakšno zabavišče, ampak kulturni zavod. Ta naj bi duševno oplajal narod in ga vzgajal za dojemanje umetnosti, zlasti mladino, ki je duševno še nedotaknjena. Svojo zamisel je sklenil z zahtevo, da mora gledališče svojemu narodu prinašati predvsem rezultate lastnega naroda in kultur, ki so narodu najbolj sorodne, ter najnovejša dela domače in tujih kultur. Upošteval je seveda tudi dela iz preteklosti, postavil pa jih je ne v prednostno, temveč v drugo vrsto. S tem je spet izkazal svojo v sodobnost, pa tudi v prihodnost naravnano misel.

Zatem se je Lajovic znova vrnil k vprašanju, ki mu je bilo temeljno, k oblikovanju opernega repertoarja. Ta mu v realizaciji opernega ravnatelja in dirigenta F. Rukavine ni odgovarjal. Po tem, kakor je Lajovic mislil, Rukavina »nima ne čuta, ne smisla za kulturno misijo naše opere« — mnenje, ki so ga imeli o vodji Opere še mnogi drugi glasbeniki in kulturni delavci nasploh. Lajovic je Rukavini razen slabega vodstva opernega gledališča očital tudi površne izvedbe, »šele srditi napadi iz zadnjega časa so ga spravili do tega, da je naštudiral ‚Carmen' tako, da jo človek lahko z relativnim zadovoljstvom posluša«. Oporekal pa mu ni le tega, da ni nič naredil za umetniški dvig Opere, celo sabotažo ob raznih prilikah mu je prisodil. Bil je nepopustljiv v mnenju, da zadržanje Rukavine kot vodje Opere vede »do spoznanja in kategorične zahteve, da v takih rokah nikakor ne sme ostati »upravljanje« enega izmed naših najbolj važnih kulturnih zavodov — naše opere«.

Z vodenjem ljubljanske Opere pod Rukavino se Lajovic nikakor ni mogel pomiriti. Za njenega novega ravnatelja je predlagal zagrebškega kapelnika Oskarja Smodka, ki da je »sijajno kvalificiran«. Ta pa je imel na svojem tedanjem mestu preveč ugodno pozicijo, da bi jo opustil in se odločil za Ljubljano.

Za situacijo v Operi slovenskega glavnega mesta se je Lajovic takorekoč stalno zanimal. Spremlja jo je vseskozi, tudi tedaj, ko se je vodstvo menjalo in je postal ravnatelj Mirko Polič, ki je uspešno prebrodil krizo te ustanove, kar

je Lajovic kajpak vedel in videl. To je tudi priznal, vendar je še leta 1927 smatral, da je slovensko kulturno in duševno življenje nasploh v krizi. Zanj je bila rešitev le v »temeljitem preobraževanju nas samih«.

Nadvse pa ga je vznemirila misel, ki se je pojavila nekje okrog leta 1929. Njeno jedro je bilo v načrtu, naj bi se osnovala ena sama Opera za vso državo, seveda v Beogradu. S tem bi se zmanjšali stroški za to dejavnost v državnem merilu. Ta misel je bila blizu ideji o centralizaciji in unitarizmu in je imela svoje zagovornike. Lajovic jo je odločno odklonil. Imel jo je za nesprejemljivo, saj je bila v nasprotju z najglobljim bistvom kulturnega življenja naroda. Utemeljeval je pomembnost kulture s tem, da »prave važnosti vse duhovne kulture, zlasti tudi umetnostne in zato tudi muzikalne in operne, ni mogoče prav razumeti drugače kot če razumemo pomembnost kulturnega prizadevanja s sociološkega vidika, ki je individualističnemu popolnoma nasproten«. Šele sociološko gledanje pokaže, kako »primitiven in naiven je nazor«, ki ustvarja »antitezo med mestom in vasjo in ki ne vidi korelativne važnosti v narodno-življenjski funkciji obeh, ki ne vidi, da so mesta po naravnem razvoju stvari zrasla v kulturna žarišča, ki mečejo svoj blagodejni svit na ves narod, ga oplajajo in so zopet oplojena od njega«. S takim pojmovanjem je torej segel v široke, ne samo nacionalne, temveč tudi sociološke dimenzije in obenem zavrnil misel o luksuznosti kulture in posebno umetnosti. Umetnost je za Lajovca življenjska potreba za »vsak narod, ki je odrasel najprimitivnejšim prilikam«. V njegovem primeru se je to še zlasti nanašalo na Opero, ki narodu ne more in ne sme manjkati, pa tudi na vse druge kulturne aktivnosti.

Sociološko komponento je Lajovic v obravnavanju glasbenih problemov čedalje bolj upošteval, tako tudi, ko je razpravljal o krizi ljubljanskega gledališča. Le-to je uporabil tudi v anketi, ki jo je organiziralo Združenje gledaliških igralcev ter se je tikala krize na začetku 30-ih let. Tedaj je izjavil, da je obisk gledališkega občinstva v veliki meri odvisen od fiziognomije in kvalitete repertoarja. Pri tem je poudaril nujnost, ki je bila aktualna že v njegovi zamisli o

Adagio.

Ant. Lajovic
1900 –

2 Fl.
2 Ob.
2 Clar. in A
2 Fag.
4 Hörner in F
Trombe in F
3 Clar. a. Tuba
Timpani
I. Violinen
II. Violinen
Viole
Celli
C. Bässe
Tuba

Fragment iz Lajovčevega »Adagia«, skladateljev rokopis.

koncertnih sporedih, namreč to, da morata tako Drama kot Opera v svoje programe vključiti sodobno produkcijo. Zavzel se je za duhovno okolje, ki naj bi ga napolnjeval širok, na gledališko življenje vezan krog inteligence. Po njegovem mnenju se temu ne bi mogel upreti »katerikoli naš politični človek, ne da bi čutil, da mnogo tvega z nasprotnim zadržanjem«. S tem je seveda mislil na materialno podporo oblasti in oblastnikov, ki kulturni dejavnosti niso bili vsi naklonjeni.

Ob vseh teh problemih, ki so se po vrsti nizali v njegovih mislih, je Lajovca nenehno spremljalo tudi vprašanje tujstva. Vedno večja in čedalje prisotnejša aktualnost internacionalizacije ga je opominjala na vprašanje pomembnosti nacionalnega. Ko je poročal o operi »Grabancijaš« B. Širole, je dejal, da se pod geslom »umetnost je mednarodna« skriva kulturni imperializem vladajočega naroda, ki da mu je pod tako krinko uspelo vršiti kulturno penetracijo in tako ustvarjati svoj »Kulturboden« — mislil je na nemštvo —, ki ga bo pozneje potreboval za utemeljitev političnega imperializma. Če bi bila umetnost res mednarodna, potem »Slovanom, ki so zaostali v kulturi, ne kaže, da se še upirajo pronicanju tuje kulture, zlasti nemške, ker drugače Slovan ne smeš aspirirati na naziv kulturnega človeka«. Zdi se, da je misel o mednarodnostnem značaju kulture oziroma umetnost nasploh napačno razumljena, čeravno je v nekem smislu upravičena. Lajovic ji je nasprotoval in se zavzel za »narodno umetnost« ter jo naravnost zahteval.

Lajovic je kritično posegal v vse plasti glasbenega življenja. Ko je začela izhajati Nova muzika (1928) z urednikom Emilom Adamičem na čelu, se ji je posvetil z vso pozornostjo. Nakazal je pot, po kateri naj bi šla. Primerjal jo je z Novimi akordi. Zanje je mislil, da so pomenili in imeli izrazito zahodno orientacijo. Že naziv Nova muzika mu je pomenil nekaj drugega. Prej, v Novih akordih, je bil poudarek na tehniki. V Novi muziki pa naj bi bil na stvari, na vsebini, na jedru. Če bo poudarek na vsebini, pa ga je zanimalo, kje so viri, ki pomagajo okrepiti lastno muzikalno energijo v njenem tipičnem slovenskem jedru. Predvideval je, da »pridemo tem bližje v slovenskem glasbenem

občutevanju samim sebi, čim globlje prodiramo vase». S tem se »nujno približamo krvno in duhovno sorodnim glasbenim vrelcem slovenskih bratskih narodov in naravno seveda najbližjim: hrvaškim, srbskim, bolgarskim in končno ruskim«. S tem, nekako panslavistično usmerjenim gledanjem pomeni ime Nova muzika novo orientacijo, diametralno nasprotno prejšnji orientaciji Novih akordov, pomeni »preorijentacijo od zapada na vzhod, od zunanjosti na notranjost, od formalnosti na stvarnost, od tehnike na vsebino, od civilizacije na kulturo. ‚Nova muzika' naj pomeni torej izrazito orijentacijo proti vzhodu«.

Mislim, da je bil v tem eden glavnih razlogov, da se je Lajovic odvrnil od Kreka, ko je bilo v 20-ih letih aktualno vprašanje Novih akordov. Krek bi nadaljeval njihovo nekdanjo linijo, medtem ko je bil Lajovic drugačnega mnenja. Zato se je odločil za Adamiča, misleč, da bo sledil orientaciji, kakor si jo je za Novo muziko zamislil on.

Lajovčeva predvidevanja pa se v praksi niso čisto tako realizirala, kakor je želel. V notalni in literarni prilogi Nove muzike so se res pojavila pretežno slovanska imena avtorjev objavljenih skladb in člankov. Njihovo poreklo je bilo zares tako, kakor si ga je bil zamislil Lajovic. Idejna usmeritev pa se je od prvotne zamisli zelo razlikovala. Uredništvo in sodelavci nove revije so očitno videli njen osnovni namen v tem, da se premakne ne toliko nacionalna kot stilna orientacija. Seveda najprej počasi, nato vedno bolj razločno, s ciljem, da se ustvarjanje približa in potem dokončno vskladi s sodobnostjo zahodnoevropske glasbe.

Poleg starejše generacije slovenskih skladateljev so se v novi reviji začeli predstavljati mlajši in mladi avtorji, med njimi M. Kogoj, S. Osterc, M. Bravničar, S. Koporc, P. Šivic, V. Ukmar. Analogno velja tudi za skladatelje drugih slovanskih narodov, med katerimi se je pojavil tudi A. Hába z začetkom svoje »Fantazije št. 6« za četrttonski klavir.

Nova muzika je potemtakem upoštevala predvsem novo, toda ni obšla polpreteklosti. Lajovic gotovo temu tudi ni nasprotoval, saj je novo zagovarjal. Bister kot je bil, je v »novem« Nove muzike moral videti kaj več kot v preus-

meritvi na vzhod, odkoder novega v kdove kakem obsegu ni mogel pričakovati. Vendar je poleg prvenstveno slovanske orientacije poskušal v novi reviji družiti polpreteklost s sodobnostjo. O tem priča dejstvo, da je v njej tudi sam sodeloval in da je uredniku stal ob strani artistični odsek, na katerega sestavo je gotovo vplival in v katerem so bili prevratno navdahnjeni Osterc, zmerni, toda v napredno usmerjeni J. Ravnik in pozno-postromantični, rahlo impresionistično inspirirani Škerjanc. Torej predstavniki treh med seboj razlikujočih se stilnih orientacij, čeravno se je še vseh, z Adamičem vred, razločno držal romantični nadih, ne odločilno, toda še dovolj vplivno. Najmanj ga lahko pripišemo Ostercu, medtem ko ostalim v izdatnejši meri, čeravno pri vsakem drugače.

Nova muzika je navzlic kratkemu življenju — izšla sta le dva letnika — pomembno segla v razvoj slovenske glasbe ob koncu 20-ih let. Lajovic, ki je slej ko prej slutil njen, v primeri z njegovim širše zastavljeni cilj, ji je krepko pomagal in pospešil njeno realizacijo.

MISLEC

Že v kritikah se je Lajovic predstavil kot človek, ki se ne misli ukvarjati samo s strokovnimi analizami in se v njih omejiti zgolj na oris obravnavanega dela v vseh njegovih podrobnostih. Ni tako rekoč kritičnega zapisa, v katerem ne bi načel ali se vsaj mimogrede dotaknil vprašanja, ki je seglo globlje in prešlo mejo običajne ocene. Načenjal je probleme, ki v dotedanji slovenski kritični praksi, kolikor je o njej sploh mogoče govoriti, niso bili v navadi.

Iz teh, malone vselej široko zasnovanih razmišljanj je dobró razvidna njegova idejna usmeritev, ki se ni vezala na nobeno obstoječo stranko, po svojem bistvu pa je bila, gledano z vidika svetovnega nazora, liberalna. Toda ne v nekem političnem smislu, temveč tako, kot jo je on razumel. Se pravi svobodno razprta, dopuščajoča široke možnosti razpravljanja o enem in istem predmetu. Vendar v vsej tej prostranosti nikoli anarhična. Ostajala je v dimenzijah realnosti, ki je bila v raznih primerih lahko različna, ne da bi krenil s svojega koncepta, ki se ga je dosledno držal. V tem je bil premočrten, naravnost trmasto predan načelom, za katera se je po tehtnem premisleku odločil.

Idejno se je Lajovic ravnal po videnjih, ki niso bila pogojena samo po nekih svetovnonazorskih, temveč hkrati po umetnostnih principih, za katere je domneval, ali še točneje bil prepričan, da so pravilni in predvsem njegovi. Pri tem pa seveda ni mogel obiti zunanjih vplivov, naj se je tega zavedal ali ne. Deloma se jih je vsekakor. O tem nekaj pove pogovor, ki se je tikal prav tega vprašanja (prim. Jutro, 1931, 31.1.; B. Borko, Anton Lajovic kot kulturni ideolog, Lajovčeva čitanka, 1938, XXIX). Naj ga vsaj v glavnem obnovim.

Po prvi vojni se je v Ljubljani osnoval kulturni svet, v katerem je bil tudi Lajovic, ki je dejal, da je šlo »za to, kako bomo sami uredili svoje zadeve«. Ko je ugotovil razmere in potrebe, ki so nastale z nacionalno osamosvojitvijo in bile v novi državi nadvse aktualne, je prišel na misel, da bi bilo nujno sestaviti delovni načrt. Vprašal se je, kako in kaj naj bi ta načrt obsegal. Kot je pripovedoval, je prišel do spoznanja, da bi bilo treba opustiti dotedanje individualistično vrednotenje kulture in se odločiti za kulturno politiko, ki se ne bi usmerila le na eno strujo. Ko je razmišljal, kaj sodi v kategorijo umetnostne kulture, mu je postalo jasno, da so pomembni tudi manj važni faktorji. Vse namreč potrebuje neko uravnoteženje. V tem razmišljanju je prišel do neke vrste demokratičnega nazora o kulturi in do spoznanja, da je funkcionalno potrebno sodelovanje vsakogar, velikih in malih duhov, teh, ki ustvarjajo, in onih, ki sprejemajo. Kar se tiče njega samega, je menil, da se je njegovo prej individualistično, »dejal bi celo ‚aristokratsko' vrednotenje kvalitete« zdaj razširilo v socialno. Vprašal se je, kakšno vrednost ima za družbo celotno umetnostno prizadevanje. Vse to, predvsem razglabljanje o umetnostni politiki, ga je zbližalo s splošnimi vprašanji naroda in s tem družbe.

To seveda ni bilo v nasprotju z njegovo prej omenjeno doslednostjo. Bilo je v skladu z razvojem, ki ga je doživljal v svojem zorenju in so ga oplajale nove razmere, v katerih se mu je marsikaj pokazalo v drugi luči kot prej. Zdaj je mogel misliti konkretno, potrebni pogoji so mu bili na voljo.

Tako je prišel do novih, še zlasti pa do jasnejših spoznanj. Preštudiral je vrsto francoskih del, na katera ga je razen Župančiča opozoril tudi Henrik Tuma, ki ga je Lajovic posebej omenil in ki je nanj, kolikor gre za njegovo idejno usmeritev, očitno tudi vplival. Agnostik M. J. Guyau, predvsem znan po delu »Esquisse d'une morale sans obligation et sanction« (1885), ga s knjigo »L'Art au point de vue sociologique« (1889) ni kdove kaj navdušil. Razen gledanja na umetnost mu ta pisec, čigar estetika je temeljila na pojmovanju, da umetnost pomaga našemu sodelovanju v univerzalnem življenju, ni dal odgovora na to, kar je

iskal in želel najti. Lajovic je glede na vplive, ki naj bi zapustili sled v njegovem naziranju, omenil tudi T. G. Masarykovo »Otazká sociální«. To delo ga je zainteresiralo za marksizem, za katerega pa se ni navdušil, češ, »Masaryk me je naučil kritičnega razglabljanja marksističnih teorij«. Od vseh piscev, katerih dela je preučeval, mu je bil Masaryk, tako kaže, najbližji. Nasprotoval je nemškemu idealizmu in se zavzel za angleški empirizem ter francoski pozitivizem. Pozneje se je usmeril v realizem, ki je bila nekaka kombinacija religije in razlikovanja med pravilnim in zmotnim. Domneval je, da lahko filozofija spremeni svet, zanimal se je za konkretna vprašanja socializma. Lajovic je Masarykova naziranja dobro poznal in je deloma tudi sprejel za svoja, kar je razvidno iz njegovih lastnih razmišljanj.

Guyau in Masaryk sta, kakor je sam povedal, Lajovca vodila v sociologijo in njene probleme. Impresioniral ga je tudi Giddings. Bral pa je tudi knjige drugih avtorjev te ali sorodne orientacije. Med njihovimi pisci so bili na primer A. Fouillé (La science sociale contemporaine, 1880), čigar ideja je bila, da lahko mišljenje vodi k akciji in za katerega je bil altruizem potreba, zaradi česar je zanikal obstojnost izolacije; nadalje E. Durkheim (Les Régles de la méthode sociologique, 1895), ki je zapustil razločen vpliv v Lajovčevem mišlenju in katerega centralna koncepcija je bila »kolektivna reprezentacija« z dvema aspektoma, intelektualnim in emocionalnim; H. Bergson, ki je mislil, da smo svobodni le, če nastopi naš akt spontano iz naše osebnosti kot celote; še posebno pa W.James, čigar dela (na primer Pragmatisme, Philosophie de l'expérience) je Lajovic bral z zadovoljstvom in zadoščenjem, češ, »mnogo tega, kar on piše«, je dobilo v njem že prej »svoj polni izraz«. Sam je dejal, da je v njegovi notranjosti vzbujalo branje del tega pragmatista »pravo blisketanje, občutje zadoščenja in zmage«.

V nadaljevanju je Lajovic dejal, da je po tem duhovnem razvoju »stala družba demistificirana pred menoj«. Naslanja se na individue, ki vodijo ali se dajo voditi. Vsa spoznavanja, vsi sistemi ali vrednote so v zadnji konsekvenci

vedno vezani na osebnost. Resnic, ki se vežejo na ljudi in življenje, je toliko, »kolikor je ljudi«.

Potemtakem smemo videti Lajovca kot relativista. Dokopal se je do sklepa, da je treba »delati ne po abstraktni metodi spoznanja, marveč po konkretni potrebi danih kulturnih razmer«. To spoznanje je bilo zanj pomembno. Dajalo je ton njegovemu načinu razmišljanja, v katerem so navzoči vplivi že omenjenih in verjetno še drugih teoretikov, filozofov, sociologov, še posebno Jamesa in Masaryka, toda na način, kakor jih je interpretiral Lajovic in so se ujeli z njegovim idejnim konceptom. Lajovic je bil preveč samosvoj, da bi nekritično sprejemal tuje nazore. V veliki meri je upošteval svoje izkušnje in presoje, ki so v oblikovanju njegovega miselnega sveta dominirale. Ta svet je bil rezultat zapletenega, precizno izdelanega in potekajočega procesa. Le-ta je bil lasten tudi Lajovcu, nikakor pa mu ni dajal prednosti. Še točneje: Lajovic je bil oster mislec, obenem pa umetnik. Ta komponenta ni pri njem nikoli zatajila, toda tudi intelektualna ne. Vsaka je imela svoje mesto, odvisno od tega, kaj je bilo takrat v središču Lajovčeve pozornosti.

Zanimivo je, da so Lajovca najbolj zanimali teoretiki iz polpreteklosti. To je bržkone treba pripisati temu, da je bil, ko se je ukvarjal z njimi, nekje v 20-ih letih in tudi pozneje še razmeroma mlad oziroma v srednji življenski dobi. V mlajših letih, ko se je šele oblikoval, je bil manj dovzeten za prevratniško, radikalno naravnana naziranja, čeravno mu tedaj niso bila tuja in tudi ne nevšečna. V misli mi je takratna evropska in ne slovenska situacija, v kateri je veljal za njenega pomembnega spreminjevalca. Z lokalnega, nacionalnega vidika je to tudi bil, četudi je njegova stilna orientacija zaostajala za evropsko.

Preseneča pa, da Lajovic ni omenil nikogar od teoretikov estetike, posebej glasbene, ki jih je skoraj zanesljivo moral poznati. Malone izključeno se zdi, da ne bi poznal Hanslickove razprave »Vom Musikalisch-Schönen«(1854, 1891, 1902), H. Reimanna »Die Elemente der musikalischen Aesthetik« (1900) ali F.Busonija »Entwurf einer neuen

Ästhetik der Tonkunst« (1907), da omenimo vsaj najvažnejše, ki so mu bili, če že ne v Ljubljani, dostopni vsaj na Dunaju ali v Gradcu. V študiju so mu bili zagotovo potrebni, saj se je z estetskimi vprašanji v določeni meri nedvomno seznanjal tudi v času konservatorijskega šolanja. Ravno ta disciplina, estetika, pa ima v njegovih zapisih samo obrobno, sekundarno vlogo, ki ni nikoli prišla do polnejšega izraza. Mar ni nobena osebnost s tega področja vplivala na njegov umetnostni nazor? To se zdi skoraj nemogoče, saj si Lajovic estetike, ki seva iz njegovih kompozicij, prav gotovo ni mogel formirati brez nekega, kakršnega koli že zunanjega vpliva.

Umetnostni nazor, v katerem je bila tudi estetska komponenta ne samo navzoča, temveč ravno tako pomembno učinkujoča, je Lajovic razlagal v številnih esejih in člankih, ki jih je objavljal v slovenskem dnevnem tisku in periodiki. Tu naj bodo omenjeni le v izboru glede na tehtnost problema, o katerem je razpravljal.

Še zlasti so se usmerile njegove misli v vprašanje umetnostne politike. Sprva ga je le previdno nakazoval, vendar z že razvidnim načelnim konceptom. Ko se je v novi državi pripravljal na primer zakon o avtorskem pravu, je Lajovic zastopal koristi umetnika, češ da je vsako umetniško delo, »projicirano v realnost, kamen v stavbi narodove duševne kulture, sila, ki pušča v duševnem narodovem življenju svoje kroge in katere narod v svojem duševnem razvoju ne more več pogrešati«. Zanj je vsako umetniško delo »narodova in zato javna zadeva, ki ne pripada posamezniku ali neki politični grupaciji«. Čeravno s pridržkom zaradi preostrega akcenta na narodu je bila to gotovo modra razlaga.

Lajovic je v tej zvezi poudaril, da so na slovenskem in jugoslovanskem prostoru pomen umetnosti doslej zanemarjali ali ga sploh niso poznali. Problem umetnosti z državnega vidika zanj ni bil problem posameznika. Poleg »vede in znanosti« je enako važna tudi umetnost. Iz tega razloga je nasprotoval načrtu ustave, po katerem naj bi bili v senatorski zbornici le predstavniki prvih dveh disciplin, ne pa tudi iz »kroga umetništva«. Umetniki naj si prizadevajo,

da se v novo ustavo vključi »principijelna norma«, da se država zaveda ogromnega pomena umetnosti in da bo spoznanju ustrezno vodila pozitivno umetnostno politiko.

To je bilo Lajovcu, skladno z njegovim pojmovanjem, izhodišče za obrazložitev tega, kar si je predstavljal o pomenu umetnosti in umetnika v »socialnem žitju«. Hotel je ugotoviti najznačilnejše poteze obeh. Ob tem ga je najprej interesiralo vprašanje, ki ga je spodbujalo k razmišljanju že svojčas in h kateremu se je vedno znova vračal: zakaj »tako dogmatično verjamemo v kulturno in umetniško vrednost narodne pesmi«. Zagotovil je, da je prišel do resnice o nastanku narodne, ljudske pesmi, ki jo je rodil anonimni ljudski pevec in si jo je narod prisvojil, če je ustrezala njegovemu čustvovanju. Po njegovem je bil ljudski pevec »izrazitelj narodnega čuvstvovanja«, nosilec narodove glasbene psihe, eksponent narodove umetniške duše.

Sodim, da to ni problem, ki bi bil vprašljiv. Lajovic ga je tolmačil pravilno, tako sodijo o njem mnogi, ki jih je zanimalo ali jih še zanima to vprašanje. Ljudska pesem ni produkt množice, šele v posledicah postane njegova last, ki ni spremenljiva v jedru, ampak le v podrobnostih, ko se prenaša od ust do ust in podlega raznim, ne samo osebnim, temveč tudi zunanjim faktorjem in vplivom.

Lajovic je umetnini, tudi ljudski pesmi, pripisal socialno funkcijo. Vendar je naglasil nekaj, kar je s takim pojmovanjem pravzaprav v nasprotju: da je za razmerje umetnika do porajajoče se umetnine značilen kategorični imperativ: l'art pour l'art. To pa je stališče, ki je samo deloma sprejemljivo. Ko umetnik, naj bo ljudski ali »umetni«, ustvarja, oblikuje sicer res zase, vendar vsaj v večini primerov z zavestjo, da bo rezultat njegovega dela tudi za druge. Njegove individualne biti to ne spreminja v ničemer. Prepričan je o svojem širšem poslanstvu, ki ga izraža njegovo čustvovanje, to pa je po Lajovcu umetniška biološka nujnost.

Umetnost je glede na to, kako jo interpretira Lajovic, socialni pojav, edini socialni nosilec kulture pa je narod. Leta pa ni identičen z državo. V državi namreč obstajata dve socialni tvorbi, ona sama in narod, ki biva v njej. vsaka

oziroma vsaki od njiju ima drugačne funkcije in s tem tudi drugačen delokrog. Tako, pravilno pojmovanje, Lajovcu ni bilo važno le zaradi načel umetnostne politike, ampak tudi zaradi državne politike kat eksohen. Prvo je nazval ustvarjajočo, drugo pa ohranjujočo.

Ustrezno tej zasnovi je Lajovic sodil, da sta v ustvarjalcu dve gonilni sili: nadarjenost, ki ji je odmeril prvo mesto, in zunanji vplivi, to je okolje, ki je s svojimi vplivi nedvomno važno, le da mu gre sekundarni pomen. Okolje je za Lajovca nosilec preteklosti, ki vpliva na fiziognomijo umetnikovega duha, talent pa predstavlja v prihodnost usmerjeno umetnikovo kreativno silo. Ustvarjalec pa je, kot je mislil avtor tega razmišljanja, tudi lahko dvojnega tipa. Prvi nadaljuje narodovo kulturno rast preteklosti, drugi pa nasprotuje tradiciji in jo negira. Ta je revolucionar, ki s svojim delom pospešuje tempo kulturnega življenja, začenja v razvoju nekaj novega in je navidez tragična figura, ker je v konfliktu s svojim okoljem in družbo.

Kam šteje sam, Lajovic ni povedal. Po tem, kar je delal kot skladatelj, bi sodil v kategorijo prvega tipa, čeravno je že tipal v prihodnost. Misli, ki so ga prevevale, pa ga uvrščajo v skupino drugega tipa. Vsekakor je bila v njem neka dvojnost: kot ustvarjalec ni bil identičen s seboj kot mislecem. Bil je nekako v sredini značilnega razvojnega procesa, v katerem je obstajalo in se bílo oboje, preteklost in sedanjost.

V svojem razmišljanju, ki ga ne označuje neka stroga sistematika, pač pa trdna vera v njegovo pravilnost, za katero sicer ni mogoče trditi, da bi bila v vsem sprejemljiva, je Lajovic naletel na kočljivo vprašanje razmerja naroda do tujih kultur. Kakor ga je razumel, njegova razlaga ni bila v polnem skladu z njegovim pojmovanjem internacionalnosti kulture. Menil je, da s svojimi duševnimi stvaritvami vsi bogatijo skupno last, »vsečloveški duševni fond«. Vrednote, ki naj jih prispeva posamezen narod, pa morajo »zlasti obstajati v onih duševnih potezah, ki so lastne samo dotičnemu narodu«. Zdelo se mu je, da je v tem analogija z vrednostjo posameznika v življenju naroda ali družbe. Po

tej strani je prišel do sklepa, da je ta tem bolj dragocen za družbo, čim izraziteje je individualen. V razlikah, ki so aktualne s tega vidika, so po Lajovčevi razlagi zajeti pogoji za življenje družbe, ki lahko samo tako zadovolji svoje duševne in tudi fizične potrebe.

To pojmovanje je privedlo Lajovca do sklepa, da socialni razvoj nujno vodi do vedno večje individualizacije in k višji kategoriji pomembnosti nekega naroda. Táko pojmovanje ga je vodilo tudi k problemu, ki se je nanašal na vprašanje razmerja med narodi, katerega bistvo je v križanju lastne s tujo kulturo. Pri tem je prišel do misli, ki so zaposlovale tudi mnoge druge mislece, ko so razmišljali o istem vprašanju. Predvsem do zaključka, da ni naroda, katerega »individualna rast bi bila identična ali slična oni drugega naroda«. Ko je primerjal razvojne značilnosti mladih in starih narodov, ni akceptiral absolutne vrednosti umetnine, izrekel se je za princip njene relativne vrednosti. To je pojasnil s tem, da ima neko delo lastnega naroda zanj drugačno vrednost kot za tuj narod, pomembno tudi, če je šibko. Vrednost umetnine je potemtakem odvisna od funkcije, ki jo je ta imela ali jo ima v razvoju svojega naroda.

Tako umevanje je lahko dvorezno in tudi sporno, v njem nastopajo kar tri nasprotujoče si komponente, občečloveška, nacionalna in individualna. Nakazalo pa je Lajovčevo osrednjo misel o umetnostni politiki, ki jo je v nadaljevanju precizneje obrazložil in omejil njeno bistvo. Dela, ki jih ustvarjamo, naj po Lajovcu kažejo narodno, v tem primeru slovensko individualnost in naj takšna prispevajo v »občečloveški fond« duševnih produktov. To pomeni, da je potrebno najti svoj, z narodnim oziroma ljudskim identičen izraz. Lajovic je bil prepričan, da bodo umetniška dela toliko bolj pomembna za človeštvo, kolikor bolj se bomo rešili tujih vplivov. V tem je imel v načelu prav, kajti jedro obče pomembnosti je v izvirnosti in ne v prevzemanju tujih značilnosti in razvojnih silnic.

Vendar Lajovic ni izključil potrebnosti tujih kultur in z njimi zvezanih civilizacij. Menil je, da so za mlade narode la-

hko koristne, toda lahko tudi škodujejo, če se ti narodi še niso zavedli svoje avtohtonosti. Dejal je, da v nekem smislu celo blagruje Srbe, ki jim je do danes ostalo toliko analfabetov, kajti to jim je preprečilo dotok tujih kultur in s tem ohranilo njihovo staro kulturno tradicijo. V tem se je nekoliko motil. Zahodni vplivi so v srbsko kulturo intenzivno prodirali že od sredine 19. stoletja dalje. Tudi v glasbo, ki je bila v času, ko je Lajovic to izjavil (1926), že globoko v zahodni glasbeni sferi, ki jo je z vidika kompozicijske tehnike in stila že krepko dohitevala. Visok odstotek analfabetstva tega in takega procesa ni preprečil, kvečjemu nekoliko zaviral. To je Lajovic očitno spregledal in zato obžaloval Slovence, ki da jih je »preplavila tuja kultura in civilizacija«, preden so v sebi dozoreli. Tudi to njegovo pojmovanje ni čisto točno. Hkrati je še pretirano, če upoštevamo duhovno prepletanje evropskih kulturnih tokov skozi stoletja in obenem ne negiramo dejstva, da je prav on, Lajovic, »vpeljal novega, predvsem tujega duha v našo glasbo«, »se odrekel lokalnemu obeležju«, »segel prav tja v področje severnega soseda in tam naletel na osnovna sredstva, ki si jih je upravičeno prisvojil« (L. M. Škerjanc, Anton Lajovic, 1958, 54). »Severni sosed« je bil avstrijsko-nemški, odkoder je Lajovic sprejemal tuje vplive, ki jih je v besedi smatral za škodljive in jim je nasprotoval, a so vendar vtisnili viden pečat njegovi glasbi, vsaj v tehnično-stilnem oziru.

Bistvo umetnostne politike je videl Lajovic v zadržanju ustvarjalno angažiranega umetnika, ki bo ostal zvest smeri, za katero se je izrekel, vendar ne bo odrekel svoje podpore umetniškemu udejstvovanju nasprotne smeri. To zato ne, da upošteva njeno »splošno narodnokulturno pomembnost«. Spet je dejal, da je umetniško ustvarjanje »del duševnega udejstvovanja narodovega«, ki se ga ne dá ločiti od drugih dejavnosti, spadajočih v okvir narodovega udejstvovanja. Po tej poti je prišel do zaključka, da je narodova umetnost do neke mere »državno-politična zadeva«, od tod pa do naziranja, da je umetnostno-politični imperativ v jugoslovanski državi razviti umetniško ustvarjanje pri vsakem narodu do najvišje stopnje ter »umetnostno ko-

munikacijo pospešiti tako, da se bo umetnostno življenje Zagreba, Beograda in Ljubljane in eventualno še drugih naših kulturnih središč enakomerno čutilo v vsakem teh kulturnih centrov«.

Kar se tiče odnosa tujih kultur nasproti lastni umetnosti, je Lajovic menil, da je kot načelo treba vzeti uravnovešeno vplivanje vseh internacionalnih kultur. Glede Slovencev je mislil, da »smo v vsem kulturnem življenju pod izrazito fascinacijo nemške kulture, ki naravnost preplavlja vse naše mišljenje«. Po tej logiki se mu je zdelo naravno, »da je treba zapreti novi dotok nemške kulture«, obenem pa »forsirati dotok inorodnih kultur, v prvi vrsti seveda slovanskih, dočim ostane jez napram nemški kulturi zaprt vse dotlej, dokler se ni vpliv nemške kulture najmanj izenačil z vplivom drugih kultur, oziroma dokler ga niso presegli že vplivi slovanskih kultur. Ko je to stanje doseženo, se jez napram nemški kulturi odpre in jo smatram odslej vpoštevno enako drugim kulturam, izvzemši slovanskim, katere preferiram«. Kot »vzorni vzgled« zgrešene umetnostne politike je Lajovic omenil gledališko in glasbeno življenje Maribora, kjer so uprizarjali nemške opere in operete tretjega in četrtega reda ter na koncertih predstavljali Schuberta, Mozarta, Beethovna.

Vpliv nemške kulture na slovensko je Lajovca stalno motil in tudi vznemirjal. Hotel je, »da bi se kar najbolj zmanjšal« vpliv te kulture na »naš narod«. Nadomestiti bi ga morali z vplivi sorodnejše kulture. Svoj odpor do nemštva je pokazal ob vsaki priložnosti. Bil je proti pravopisnemu potujčevanju slovenskih imen. Nasprotoval je Josipu Čerinu, čigar jedro koncertov, ki jih je ta dirigiral, naj bi bilo nemško, češ, v letih 1897—1900 je upošteval le Bacha, Schuberta in Mendelssohna. Čerin se je tega očitka branil in se skliceval na to, da je imel na svojih sporedih tudi številne slovanske skladatelje, tako Glinko, Dvořáka, Smetano, Fibicha, Foersterja, Hoffmeistra, Ipavca, Vilharja, Zajca in še druge. Lajovic je te trditve zavrnil in ugotovil, da so v razdobju 1920—1924 skladbe nemških avtorjev z deli narodnostno drugih skladateljev v nesorazmerju, vselej v korist Nemcev. Dejal je, naj za zdaj zadošča »samo ta

stvarna konstatacija« — podprl jo je s številkami —, medtem ko bo o ostalih mislih Čerinovih, »o zastrupljevalcu Talichu, o večnih krasotah Beethovnih, Bachovih in Wagnerjevih del« razpravljal prihodnjič.

Svoje nasprotovanje nemški glasbi je Lajovic izrazil tudi v zvezi s spremembo sporeda Češke filharmonije. Pisal je, da »če sta na izberi Beethoven in Dvořák, se rajši odločim za Dvořáka, to pa ne iz negativnega vzroka, ker Dvořák ni Nemec, temveč iz pozitivnega vzroka, ker je on Slovan in nam torej po krvi bližji. In ne samo zaradi tega, temveč mislim tudi zato, ker je Dvořák duhu našega časa bližji kot Beethoven«. To njegovo stališče je bilo reakcija na izvajanja Stanka Vurnika, ki se ni strinjal s tem, da je bila prvotno za koncert omenjene filharmonije 10. maja 1926 določena Beethovnova VII. simfonija izločena iz sporeda. Na končno redakcijo naj bi vplival Lajovic, ki tega ni zanikal. Ta naj bi zahteval od Talicha, naj Beethovna nadomesti Dvořákova »Simfonija v E-duru«, kar se je tudi zgodilo. Vurnik se je uprl Lajovčevi »individualistično-avtokratsko nastopajoči politiki«, ki da je »našemu glasbenemu življenju v kvar«. To je po njegovem »isti g. Lajovic, ki je znan po svojem delu ‚Beethoven—Bachov strup' in znan po zagovarjanju analfabetizma«. Vurnik je menil, da tega »ne smemo še naprej trpeti«.

S tem, kar je dejal, se je Vurnik spotaknil ob Lajovčev članek »O večnih krasotah in o strupu Beethovnovih, Bachovih in Wagnerjevih del« (Slovenec LII, št. 80), ki predstavlja Lajovčevo najostrejše stališče do vpliva nemške glasbe na Slovensko. V svojem zapisu je avtor najprej govoril o pomembnosti jezika in o tujih kulturnih vplivih, ki da se jih bo močan ustvarjalec lahko otresel. Vprašal se je, ali je Čehom kaj škodovalo, ker so se učili pri Nemcih, ali je Smetana kaj manj češki, ali pa iz istega razloga Dvořák, Bendl, Fibich, Foerster. Odgovoril je z »da«. Spomnil je na to, da sta Smetana in Dvořák uporabljala nemško kompozicijsko tehniko, da so bili Smetanovi tehnični in harmonski ideali isti kot ideali Lisztove, Wagnerjeve šole, da se je Dvořák učil simfonične tehnike skoraj izključno pri Beethovnu, češ, »nekatera njegova dela so tako po đanem

modelu Beethovna narejena, da niso samo po obliki popolna kopija, temveč celo nalikujejo po profilu svojih motivov Beethovnu«. Lajovic je bil mnenja, da se ne Smetana ne Dvořák nista povsem otresla nemških vplivov. Če bi bila hkrati še pod vplivom ruske nacionalne glasbe, bi menda bilo izključeno, da bi »dogmatično sprejela nemški kulturni ideal«, temveč bi bila »v očigled dvema povsem nasprotnima kulturnima idealoma, nemškemu in ruskemu, našla z lahkoto tudi v tehničnem pogledu popolnoma svoj izraz«. Tako Lajovčevo pojmovanje gotovo ne bi privedlo do rezultata, ki ga je bil napovedal. Seveda pa je bil trdno prepričan — in v tem je imel prav —, da pomeni »premočan vpliv kake tuje kulture naravnost strup za mlado stebelce komaj porajajoče se kulture mladega in zlasti pa malega naroda«, čeravno je po drugi strani res, da se le-ta brez tujih vplivov ne bi mogla formirati ali vsaj ne v hitrejšem tempu. Lajovic je nadaljeval, da je ta strup »virulenten zlasti takrat, kadar se tujerodni kulturni ideal predstavlja kot absolutno merilo, kot dogma in kot večnalepota«.

Pod »strupom« je Lajovic mislil v prvi vrsti na nemško kulturo in to tudi jasno ter večkrat povedal. Po njegovem se je motil, kdor je mislil, da se Slovencem ni treba zavarovati pred nemško glasbeno kulturo. Smatral je, da bi se tudi druge slovenske sorodne stroke morale zapreti pred nemškimi strokami svoje vrste. Žal mu je bilo, da se vse do danes »še nismo otresli peze nemških kulturnih dogem«. Bil je proti dogmatizmu in zastopal mnenje, da nemška kultura ne sme pomeniti več kot vsaka druga kultura. Celo manj naj bi pomenila, ker je v našem interesu, da »forsiramo v prvi vrsti slovanske kulture«. Njegovo stališče je bilo, da je treba v isti ali v še večji meri pobijati nemški kulturni vpliv, »v kolikoršni meri je ta vpliv med našim narodom v preteklosti in pa še sedaj nadmočen v primeri z drugimi evropskimi, zlasti slovanskimi kulturami«. To bo Slovencem samo v korist. Domneval je, da med »dogme, katere je treba radikalno izpodbijati, spada tudi dogma o večni krasoti Beethovnovih, Bachovih in Wagnerjevih del«. Za Nemce, je dejal, je prav, če tako mislijo. Toda za Slovence »so ta dela le reprezentativni vrho-

vi tujerodne kulture. Lahko jih spoštujemo, toda njihova lepota ni identična z našo, njihov tvorni ideal ni identičen z našim, njihova tehnika in vsebina ni naš vzor«.

Ta Lajovčeve misli, ki so bile, kolikor gre za kompozicijsko tehniko in stil, v nasprotju celo z njegovo lastno ustvarjalno prakso, so omejevale kreativni zorni kot. Če že niso bile dogmatične, so bile zelo ozke tudi v situaciji, v kateri je bil slovenski ustvarjalni duh 20-ih let našega stoletja. Ne le Vurnik, tudi številni drugi slovenski kulturni delavci so jih odklonili, saj so bile povrh vsega še enostranske. Bacha in Beethovna gotovo ni mogoče identificirati z nemštvom, saj sta štela v krog z individualnostjo prepreženega univerzalizma evropskega tipa. To ne velja samo za kompozicijsko tehniko, temveč tudi za izraz, čeravno ne v enaki meri. Izraz, ki ga izžareva vsebina umetnine, je sad skladateljeve osebne sile in sveta, v katerem živi umetnik in srka njegovo duhovno vzdušje.

Tuje kulture so bile za Lajovca veliko vprašanje. Zlasti za nemško je menil, da je »konstantno pereča«, neprestano navzoča na koncertih in v teatru.

Navzlic temu pa je bil po drugi strani Lajovic tudi širok. Menil je, da tujim kulturam ne v načelu ne v praksi ne bi kazalo preprečiti vstopa v slovenski glasbeni prostor, vanj jih je treba le čimbolj enakomerno uvajati, da ne bi nastala kakršna koli dominanca. Prioriteto pa je pri tem le dajal slovanski tvornosti. Razen tega je poudaril, in to je še značilnejše, da se narod, seveda slovenski in pravzaprav vsak, mora seznanjati z najnovejšim glasbenim delom drugih narodov. To razločno potrjuje njegov pozitivni pogled na sodobnost, čeravno s pripombo, da je za novo starejša publika nepomembna, kar gotovo ne velja, vsaj ne v vsem. Z vizijo prihodnosti se je obrnil na mladi rod, ki da bo edini voljan in sposoben sprejeti aktualna umetniška gibanja in ki naj ne živi v preteklosti, temveč »iz sedanjosti v bodočnost«.

O tej tematiki je Lajovic večkrat sporočal, toda ne vselej enako. Včasih so bila njegova razmišljanja vidno utesnjena, potem spet tolerantnejša, odprta v široki svet in v skla-

du z Masarykovim mišljenjem, po katerem morajo imeti, kajpada Čehi in Slovaki, po Lajovčevi dodatni razlagi pa ravno tako Slovenci, politično in kulturno evropsko merilo. Zavedal se je, da so v poprevratni dobi z novo državo postali internacionalni problemi, »do katerih nas prejšnje jerobstvo ni puščalo«, tudi za nas važni, kar bi v zadnji konsekvenci pomenilo tudi enakovredno tretiranje nemške glasbe. Prej se je duhovni napor Slovencev koncentriral v duhovno-kulturno izživljanje, nova situacija pa kaže potrebo po internacionalizaciji našega človeka, ki jo je Lajovic, kot vemo, pojmoval po svoje.

Lajovčeva razmišljanja so bila dostikrat svojevrstna, lahko tudi pristranska. Tu in tam so privedla do ostrih polemik. Tako na primer s Kogojem, ki je pisal, da je Lajovic zadnje čase priobčil več člankov o »umetni« in »narodni« umetnosti, o umetnostni politiki in podobno, kjer je propagiral izločevanje evropskih kultur, posebno nemške, in to ne le pri ustvarjanju, kakor je prav, nego tudi v koncertnih programih, češ, to je za nas škodljivo. Kogoj je bil prizadet, ker se je Lajovic pri tem protivil »misli iz mojega poročila o smereh moderne muzike v Evropi« (Ljubljanski zvon XLIII, 1923, 321—326). Nanj je seveda reagiral.

V svojem zapisu (Smer glasbe v zadnjem desetletju) je Kogoj izrazil misel, da je za ustvarjalca, ki nastaja, prva nujnost, da zmaga »sugestivno premoč umetnika«, ki je s tem, da se je uveljavil tik pred njim, »z magično silo vplival na razvoj umetnosti«; tako se »za ustvarjanje poklicani, tega vpliva niso mogli ubraniti«. V novejšo glasbo je uvrstil predvsem dva, »ki sta se v svetu uveljavila z močjo, da se je novonastajajoči človek moral dobro oborožiti proti njima: Wagnerja in Debussyja«. Wagnerja zato, da so se ga skladatelji osvobodili idejno in kar se tiče izraza. Po Kogoju je Wagner potenciral muzikalni izraz Beethovna, Debussy pa korenini po stilu v Musorgskem. Za Wagnerja je sodil, da je glasbo poglobil in odtegnil posvetnemu, za Debussyja, da so z njim stopile v muziki kolikor toliko v ospredje lastnosti »posvetnega značaja, stvari, ki se jih mora muzika izogibati«, stvari, ki jih Musorgski ne pozna. Borba proti Wagnerju, za odpravo epigonstva — je šla si-

cer počasi in je ta zavest danes splošna. Prvi je pot Wagnerju zajezil Debussy, ki se mu je postavil ob bok. Njegov vpliv pa je kljub številnim epigonom ostal omejen. Počasneje, toda temeljiteje se je uveljavljala »novodunajska šola« (Mahler, Schreker, Schönberg). Medtem ko je Debussy postavil svoj samostojen slog z manjšo silo kot Wagner, je Schönberg »dal svojemu slogu toliko sile, da za Wagnerjem ne zaostaja«. Mahler in Schönberg sta bila za Kogoja »potenci doslednega in neizprosnega značaja«, oba »gojita vero v človeka«. Debussy je ostal salonski človek, ki izraža notranjost človeka v doživljanju vsakdanjosti. Schreker gre »zlato srednjo pot v življenju in v muziki«. Še zlasti je Kogoj povzdignil Schönberga, ki da je med vsemi dunajskimi komponisti najmočnejša osebnost. Izmed živečih je največji duh v hramu glasbene umetnosti. Po njegovi zaslugi istoveti (tako Kogoj) vsa novejša glasba »estetično vrednost disonančnih akordov s konsonančnimi, uporablja oboje kot glavne in pa kot stranske«. Za Schrekerja je dejal Kogoj, da je nekaj časa šel ekstremno pot, pozneje pa je začel upoštevati glas zabave željne množice.

Med napredno usmerjene ideologe je Kogoj uvrstil Ravela, Bartóka, Kodályja, Stravinskega, Szymanowskega. V jugoslovanskem okviru je od starejših samo Dobronić poskušal biti nekoliko brezobzirneje samosvoj. C. Scotta, Janáčka, Nováka, Försterja Kogoj ni štel v vrsto naprednih avtorjev. Za »najmarkantnejši pojav v iskanju izraznih sredstev in novih možnosti izražanja« je imel Busonijev »Entwurf«. Omenil je nekatere največje značilnosti te razprave, tiste, ki vodijo k spoznanju, da »se mora glasba razviti preko Beethovna, da je treba Beethovna in Bacha smatrati za začetek in ne za neprekosljive celote«. Pfitzner je sicer spodbijal Busonija, toda brez uspeha.

Zatem je Kogoj govoril o mlajši generaciji, o učencih Schönberga, ki so privrženci ekstremne glasbe (Webern, Berg), in o manj naprednih Schrekerjevih učencih, o francoski najmlajši generaciji (Milhaud, Honegger, Durey, Poulenc, Taillefere). Kot je on pojmoval, je šla najmlajša generacija za tem, da »se popolnoma osvobodi vsakega

vpliva komponistov, ki so se bili uveljavili pred njo«. O njenih nalogah je imel precej poenostavljeno mnenje, češ da želi ustvariti »objektivne vrednote, ki bi bile vedno zmožne delovati na notranjost človeka«. Zahteval je, da je treba narediti »enkrat za vselej konec impresionizmu in romanticizmu«, »izgnati iz muzike vsako sentimentalnost in dobiti zdrav, močan izraz zdravemu, močnemu čustvu«. Postavil se je proti eklekticizmu, pri čemer se je skliceval na Jeana Cocteauja. Komponist naj se osvobodi Wagnerja, Debussyja, Musorgskega in drugih.

Boj proti reakcionarnim tradicijam je tudi na Slovenskem sprožil »evolucijonarno-revolucijonarno« gibanje (Kogoj). Za povprečno ekstremnejšega naj bi po Kogoju veljal Josip Slavenski (Stolzer), pri Čehih pa Hába.

Kakor je Kogoj razlagal, je nastajal nov rod, duh novega časa, kar je vedno reakcija »proti vladajočemu duhu časa«. Ideje, ki so jih najmlajši reprezentanti novih umetnosti vedno bolj jasno poudarjali, so dosegle višek v spoznanju, da bodi delovanje vsakogar, ki se ukvarja z umetnostjo, »umetniško čisto in popolno, zraslo iz korenin njega samega, novo«. Za Kogoja je bila vsaka umetnost futuristična, usmerjena v prihodnost. Če ni, je brez pravega smisla.

Kogojeva naziranja o smereh v glasbi v drugem desetletju 20. stoletja in predvsem v času, ko jih je razglašal (1923), so bila ne glede na nekatere svojevoljne razlage gotovo zelo napredna, lahko bi rekli, za slovenski prostor kar revolucionarna ali vsaj prevratništvu blizu. Na tradicijo še vezan slovenski skladatelj se seveda z njimi ni sprijaznil. Tudi Lajovic ne, ki je sicer podpiral novo v glasbi, vendar ne v celoti. Zanj je šel Kogoj čez mejo, ki jo je on toleriral. Zanikal ali drugače je ocenil marsikaj tega, kar je imel Lajovic za pravilno.

V zapisu, ki ga je namenil Lajovcu (Vzajemnost evropskih kultur, Jutro 1924, št. 98), je Kogoj spet naglasil »bratstvo evropskih kultur, ki ga tvorijo posamezni narodi kljub svoji samostojnosti«. Po njegovem mnenju je njihova naloga nuditi človeku »del popolnitvenega akta, ki se vrši v njem«. Delo raznih narodov je seveda različno, vendar se

koncentrira »vse njihovo kulturno delovanje v eni sami misli, v misli človečanstva«. Sploh vse kulture tvorijo enoto, evropska pa poleg tega še drugo. Spet je opozoril, da se je Debussy razvil iz Musorgskega — misel, ki nima pritrditve —, opomnil je tudi na Wagnerjev vpliv na Smetano. In na samega Lajovca: »Ali nima največje sorodnosti v koncepciji in izdelavi z nemškimi romantiki?« Kogoj si je — pravilno — predstavljal, da se kulture evropskih nacij inicirajo druga z drugo in ugotovil, da je navkljub temu prepajanju nacionalni značaj posameznih kultur ostal živ. Razlikoval je med romansko, germansko, rusko, nordijsko glasbo in tako naprej. Enotnost Evrope je videl »v rabi tehničnih izrazil, tonskega sistema, harmonike, orkestra in podobno«, posebno očitna pa da je v tem, »da vstajajo na vseh koncih Evrope komponisti, ki hočejo isto«.

Tudi Kogoj se ni strinjal z Lajovčevim mnenjem o Bachu in Beethovnu. Zavedal pa se je, da vplivi obstajajo, toda hkrati mislil, da se ni treba zapirati pred tujimi kulturami, ampak je treba premagati njihove vplive. Kdo to zmore, je odvisno od ustvarjalne potence. Vprašal se je, ali »naj pobijemo vse nacionalnosti, da bo mladim lažje priti do cilja«. Potemtakem se tudi mladi ne bi smeli razviti v individualitete, ker bi le-te bile škodljive poznejšim. Ironični podton je spremljal njegove besede, da je Lajovcu »dana lepa prilika ustvariti našo nacijonalno muziko«, ki je »nikdo izmed nas drugih« bržkone ne bo mogel napraviti natančno enako »predstavi g. Lajovica kakor on sam kot nje glavni imejitelj«. Ob tem je pristavil, da je treba spoštovati Bacha in Beethovna »kot vrhove človeške kulture dosedaj«. Kar se njega, Kogoja tiče, je bil mnenja, da cilj umetniškega delovanja posameznih narodov še ni dosežen s popolno osvoboditvijo od kulture sosednjih. Odločno je poudaril, da je obsojanja vredno mišljenje, po katerem »naj častijo, hvalijo in občudujejo Slovani le slovanske, Romani le romanske in Germani le germanske stvari. To je »nacijonalistično naziranje«, »kakoršnemu se mora upreti vse, kar je v nas človeškega«. Vsakdo »naj komponira, kakor misli, da je prav. Ali naj bo narodna pesem izhodišče za našo muziko ali le človek sam, to mora ustvarjajoči zase

določiti sam«.

Misli, ki jim je treba priznati tehtnost. Lajovic jim je kajpak ni. V svoji repliki je uporabil psihološko fundirano razlago, po kateri naj bi obstajali dve vrsti psihologij, pasivna in aktivna. Prva naj bi se nanašala na vprašanje, kako se nasproti umetnini zadrži ta, ki sprejema, druga pa je razvidna pri umetniku, ki ustvarja svoje delo. Zanimalo ga je, ali je vzajemnost evropskih kultur podana na strani aktivne ali pasivne psihologije ali morda kar obeh. Za Kogoja je mislil, da se je v svojem članku oziral le na to, kako evropske kulture vplivajo na ustvarjalce v raznih narodih, ne pa tudi na vprašanje, kakšna je ta vzajemnost pri sprejemajočem občinstvu. Za primer je navedel neko nemško pianistko, ki je v Firencah izvajala Schönbergovo »Pierrot lunaire«. Publika je ob poslušanju menda ostala »ledeno hladna«, izvajalka pa je izgubila vero v pravilnost nemškega naziranja o epohalni pomembnosti Schönbergovega dela. Iz te zgodbe — verjetno je bila resnična — je Lajovic sklepal, da je glasba le malo internacionalna.

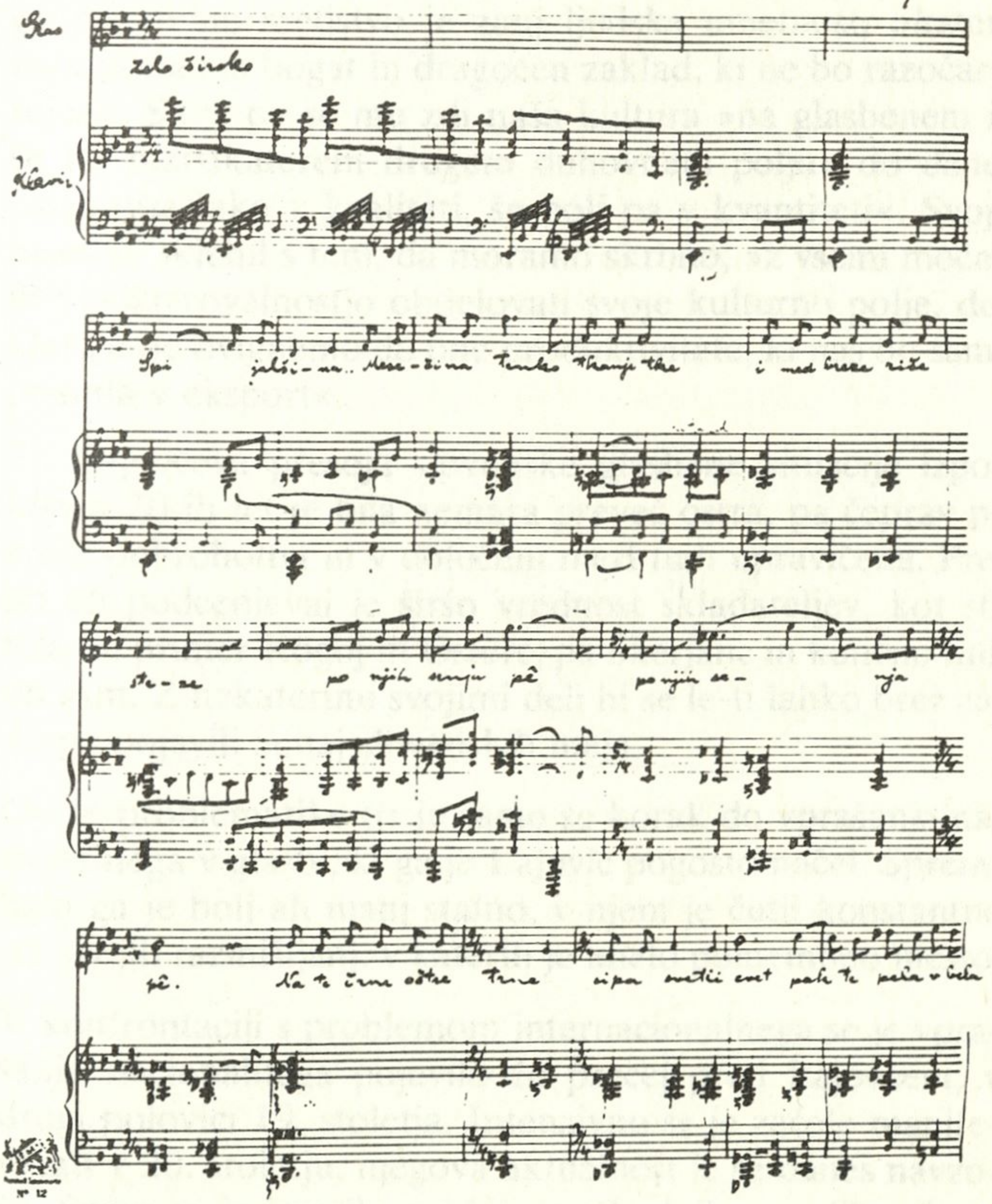
Z vidika »pasivne« psihologije za Lajovca vzajemnost evropskih kultur torej ni realna. Vzajemnosti pa ni našel niti s strani »aktivne« psihologije. Odklonil je Kogojevo misel o nalogi narodov, ki nudijo človeštvu del popolnitvenega akta. Tudi to je zanikal, da je vrh njihovega kulturnega dela v misli človečanstva. Ravno tako je imel za zmotno misel, da veže ideja človečanstva vse kulture v eno enoto, ki ji v načelu sicer ni nasprotovati. O njej je treba razmisliti v širokem loku še nedorečene prihodnosti. Tudi se ni navdušil za Kogojevo trditev, da je bil Debussy rezultat Musorgskega. Strinjal pa se je s Kogojevim mnenjem, da je medsebojno kulturno vplivanje v Evropi že doseglo izreden obseg, to pa zaradi »silnega razvoja tehnike in komunikacijskih sredstev«, kar pa še dolgo ne pomeni enotnosti Evrope v »duševnem« pogledu. Sledeč svoji tezi o »aktivni« psihologiji je Lajovic končno zavrnil Kogojevo trditev o evropski ustvarjalni homogenosti, ki da bi bila mogoča le v primeru, če bi bili vsi evropski narodi na enaki stopnji in po svojem značaju ter potrebah povsem enaki (Narodni dnevnik, 1924, št. 123).

Z ravnokar omenjenim vprašanjem je bil posredno povezan tudi nekoliko poznejši Lajovčev članek o eksportu kulture (Nova muzika I, 1928, 20—21). V njem se je spotaknil ob Škerjanca, ki je bil nezadovoljen, ker »se je list«, Nova muzika namreč, »omejil samo na slovenski kontingent odjemalcev, dočim bi bilo pričakovati, da ponese slovensko glasbo preko ožjih mej« ter »se samovoljno odteguje vsaki propagandi in se namenoma zavija v plašč ozkosrčne zavednosti«. V tej zvezi se Lajovic vprašuje, kdaj je eksport mogoč in koristen »za umetnika kot osebo in za narod kot kulturno edinico«. Škerjanc je, tako je omenil, očitno prepričan, da je življenjsko važno, če je skladatelj izvajan v inozemstvu. Da temu ni tako, je ponazoril s samim Škerjancem. Pripovedoval je, da je le-ta dobil stik z nekim dunajskim godalnim kvartetom, ki mu je izvedel več njegovih stvari. Toda dunajska kritika je »za našega skladatelja izpadla vseskozi neugodno«. Ta Lajovčeva navedba je zanimiva zlasti zato, ker je bil s Škerjancem vseskozi v dobrih, tesnih stikih. Omenil je ta podatek naravnost, povedal je, kar je vedel in kakor je o tem mislil. Zanimalo ga je, »komu je bil v korist takle prodor v inozemstvo«. Trdil je, da tujini »ne moremo dati iz svojega malega zaklada drugega kot le znatno šibkejše stvari, od katerih se je bati neuspeha«. Mislil je, da »če hoče kak narod eksportirati, je treba, da je v njem nastopilo neko preobilje in neko bogastvo vrednot«.

V nadaljnjem razmišljanju o tem vprašanju je Lajovic sodil, da »če hoče narod misliti na eksport svoje kulture, je treba, da se je njegovo življenje zapolnilo z umetnostnimi deli, ki nimajo samo relativnih vrednot, ampak so sposobne značilno in močno predstavljati ta narod in s tem biti ne samo trenutno zanimive za tuje narode«. Dokler ni te »zapolnjenosti«, pa se mu zdi »prezgodaj misliti na ekspanzijo«. Očitno ni bil prepričan, da je »pri nas taka zrelost in taka polnost naše glasbene produkcije podana«. Dvomil je o tem, vendar dopustil možnost diskusije in drugačnega nazora. Po njegovem smo Slovenci »kot mlad narod na stopnji, ko še ne moremo misliti na eksport«. »Smo torej zemlja, ki predstavlja za kulturno močne in zato k ekspor-

Mesečina
(Dragotin Domjanič)

Oskar Lajovic



Fragment iz samospeva »Mesečina«, Lajovčev rokopis

tu prisiljene narode le kolonijo«. Vprašuje, ali je v našem interesu, »da bi vabili, naj nas kolonizirajo«. Edino naše propagandno sredstvo je zanj ljudska umetnost, »katera nam pomenja bogat in dragocen zaklad, ki ne bo razočaral tujca«. Sicer pa se mu zdi naša kultura »na glasbenem in še na marsikaterem drugem duhovnem polju« do danes »slabotna tako v kvaliteti, še bolj pa v kvantiteti«. Svojo misel je sklenil s tem, da moramo skrbno, »z vsemi močmi in s požrtvovalnostjo obdelovati svoje kulturno polje, dokler ga ne dvignemo do one produktivitete, ki nas bo sama prisilila v eksport«.

Ta Lajovčeva presoja slovenske glasbene situacije izpod konca 20-ih let je bila nemara preveč ostra, pa čeprav po svoje dobrohotna in v določeni meri tudi upravičena. Prezrl ali podcenjeval je širšo vrednost skladateljev, kot sta bila na primer Kogoj in Osterc, pa Škerjanc in končno tudi on sam. Z nekaterimi svojimi deli bi se le-ti lahko brez zadrege pojavili zunaj slovenskih meja.

Od te problematike pa je samo še korak do vprašanja nacionalnega v glasbi, ki ga je Lajovic pogosto načel. Spremljalo ga je bolj ali manj stalno, v njem je čutil konstantno srž svojih razmišljanj, v katerih je imelo pomembno mesto.

V konfrontaciji s problemom internacionalnega se je vprašanje nacionalnega pojavilo že precej pred Lajovcem, v drugi polovici 19. stoletja. Intenzivno se je začelo manifestirati v 20. stoletju, njegova aktualnost je še danes navzoča. Sprva se je izrazilo pri še nesvobodnih narodih v času, ko so se postopoma osamosvajali s težnjo, da bi si formirali avtohtone nacionalne kulture. Srečamo ga celo pri svobodnih narodih, vendar iz drugačnih razlogov: zaradi eksoticizma, iskanja novega oblikovalnega gradiva in hotenja po regeneraciji, revitalizaciji umetnosti. Nacionalno je bilo na folkloro oprta in na novo odkrita identiteta, ki se je razodela na razne načine. Pri Wagnerju na primer z rabo legend in sag, pri drugih skladateljih s citiranjem, stiliziranjem in transformiranjem ljudskega tematičnega gradiva lastnega ali sorodnega naroda (na primer Musorgski, Debussy, Manuel de Falla, Bartók, Kodály, Stravinski, Mo-

kranjac). Nastajale so nove zvočne možnosti, nove tonalitete, ritmične kombinacije in podobno.

V slovenski skladateljski praksi se je upoštevala nacionalna komponenta transformirano, o njej so tudi teoretsko razmišljali. Spodbudilo jo je nacionalno gibanje, najbolj pa je prišla do izraza z nacionalno osamosvojitvijo po prvi svetovni vojni. Torej zapoznelo in še tedaj ne v večjem razmahu.

Ko je Lajovic posegel v to problematiko, se je uprl Kogojevemu mnenju, da se mora nacionalistično pogojenemu naziranju upreti vse, kar je v nas človeškega. Zanj je bila biološka nujnost, da »v narodu, kadar zanj nastopi doba kulturne osamosvojitve, nastanejo duševni tokovi, ki naravnost s sovražnostjo in s povdarjenim omalovaževanjem nastopajo proti onim tujim kulturam, ki s svojimi nadmočnimi vplivi ovirajo osamosvojitev«. Zanj je veljala dogma, »da so narodi one socijalne edinice, katere so edine nositeljice vsake kulture zlasti pa umetnostne kulture, ki pomenjajo za človeštvo pozitivno pridobitev le tedaj, če njihovi duševni proizvodi nosijo na sebi pečat posebne njihove narodne individualnosti«. Vrednost kulturnih »proizvodov« je videl v njihovi narodnostni posebnosti, to je v tem, v čemer se »ta narod razlikuje od vseh drugih narodov in ne v tem, v čemer si je on z drugimi narodi enak«. V skladu s tem pojmovanjem je sodil, da vrednost kulture ne obstaja v »obče-človeškosti«. Prav se mu je, zelo premišljeno, zdelo, da vsak narod v prvi vrsti spoštuje in hvali svojo lastno kulturo, medtem ko je lahko pravičen in sprejemljiv za vse druge kulture šele, ko doseže neki maksimum svojega duševnega razvoja.

K sorodnemu problemu se je Lajovic vrnil, ko se je spraševal, kakšno je razmerje ustvarjajočega posameznika nasproti družbeni skupini, kateri pripada. Interesiralo ga je, ali njemu pripadajoča skupina pozitivno participira v njegovem ustvarjalnem delu. Torej, ali je ustvarjanje čisto »samorodno« dejanje skladatelja kot posameznika, dejanje, ki je neodvisno od njegove narodnostno pripadajoče skupine, ali ne. V tej zvezi je diskutiral z M. Lipovškom,

ki je v Ljubljanskem zvonu leta 1935 razmišljal o sodobni slovenski glasbi in mislil, da je neka skladba tem bolj kozmopolitska, čim manj je njen avtor navezan na svoj narod. Lajovic se z njim ni strinjal. Zanikal je možnost »mednarodne glasbe«, češ, vsak glasbeni konsument je v svojem doživljanju in čustvovanju bistveno odvisen od družbe, v kateri živi in ki nanj vpliva v vsem vrednotenju. Tip kozmopolita po Lajovcu ni realen. Po njegovi presoji imajo cele družbene skupine v sebi imanenten oblikovalni čut oziroma oblikovalno energijo, ki se kaže v tem, da umetnik ustvarja svoje duhovne like po »čisto posebnem, samo tej skupini lastnem oblikovalnem idealu«. To naj bi veljalo tako za ljudskega pevca kot za ustvarjajočega umetnika, ki »svoje glasbe ne more oblikovati v nasprotju z oblikovalnim čutom svojega naroda«. Vlogo ustvarjalca po Lajovcu pogojuje stopnja fantazije in čustvene dinamike in še to, ali je skupnostna oblikovalna sila v njem razvita bolj ali manj. Od tega je najbolj odvisno, ali je dostopen tujim vplivom tako, da se vdaja posnemanju, ali pa je tako samobiten, da se ga tuji vplivi dotaknejo le malo ali nič. V tej obrazložitvi gotovo vse ne velja. Še zlasti ne, če upoštevamo, da je v določeni meri vsakdo podvržen zunanjim vplivom, najsi domačim ali tujim ali pa obojim.

Ti in podobni problemi so Lajovca kar naprej vznemirjali. Tako tudi vprašanje morebitne socialne škodljivosti narodne umetnosti (Ljubljanski zvon XLVI, 1926, 401—409), o čemer je polemiziral s S. Vurnikom in njegovimi mislimi (Ljubljanski zvon XLVI, 241—247) o »obstoječi družbi«, ki so imele videz znanstvenosti in sistematičnosti. Vurnikove sklepe je smatral za zmotne ali vsaj zelo enostranske. Spet se je postavil proti internacionalnosti, ki jo je Vurnik razlagal tako, da je umetnost »nujna socialna potreba vsega človeštva enako«. To Lajovca ni zadóvoljilo, češ, za ustvarjalca ne drži. Le-ta je toliko bolj pristen »izrazitelj duševnosti svojega naroda«, kolikor bolj je samonikel in samosvoj. Tudi konsument ni internacionalen, je »stalno daleč s svojimi potrebami«. Lajovic je nasprotoval tudi Vurnikovi misli, da je umetnost »urojena« vsem narodom enako. Po Lajovcu ni. Različna je glede na psihične značil-

nosti tal, iz katerih je zrasel umetnik. Enako se Lajovic ni sprijaznil z Vurnikovo trditvijo, da je socialno koristna samo ona umetniška ustvaritev, ki je zmožna internacionalnosti. Za Lajovca je umetnost socialno pogojeni in ne »individualistični« produkt. Zanj je le vprašanje, na katero socialno enoto je treba relacionirati. Po njegovem je to narod. Znova je poudaril, da veliki narodi ne potrebujejo eksporta. Ta misel da je vzklila pri Vurniku zato, ker smo Slovenci majhen narod. Ta zapis je Lajovic končal z mislijo, da socialni in kvalitetni značaj umetnosti ni v mednarodnostni funkciji.

V tej interpretaciji je marsikaj res. Ni pa sprejemljivo vztrajno Lajovčevo odklanjanje internacionalizma, ki ne izključuje nacionalizma, temveč ga predhodno ne le dopušča, temveč celo predpostavlja. Pri tem je treba omeniti, da je poudarjanje nacionalnega kot izključnega vidika v ustvarjanju umetnika lahko temeljito dvorezno. Ne zdi se pretirana misel, da je tako pojmovanje bilo izhodišče tudi za tako imenovani socrealizem in za trditev, da je vse, kar ne izvira iz ljudskega, »entartet«, izrojeno.

Potencirano zagovarjanje nacionalnega v glasbi je lahko zelo vprašljivo. Izvira sicer lahko iz pristnega individualnega doživljanja, lahko pa ima tudi izvenumetnostni razlog, ki po svojem namenu utegne vzbujati skrb. Lajovca je v njegovem umevanju očitno vodil vidik, ki je bil aktualen v poprevratni dobi, ko se je marsikateri slovenski razumnik in umetnik šele iskal. Prej namreč nacionalna komponenta še ni mogla priti do nedvoumnega koncepta, kar potrjuje dejstvo, da je imel v še vedno bolj ali manj univerzalistično usmerjeni evropski preteklosti slovenski element dokaj pomembno vlogo in je s svoje strani dovolj tehtno prispeval v razvoj evropske kulture.

Razmerje umetnik : narod, ki nikakor ni nevažno, je bilo tudi predmet Lajovčeve polemike z Ivanom Pregljem (Kritika, 1926/7, 33—36), ki je v Socialni misli (1926) objavil članek »Problematične misli o našem slovstvu«. To sicer ni bilo Lajovčevo področje, toda skladatelj je Pregljev zapis ne samo prebral, temveč o njem očitno tudi razmišljal.

Motilo ga je, da se je pisec postavil proti geslu l'art pour l'art, ki ga je sicer tudi sam upošteval bolj načelno kot v praksi. Menil je, da je v teku ustvarjalnega procesa umetnik sam sebi edini poslušalec, edini konsument, edini kritik, edini estet, ki sproti tehta to, kar nastaja, se poraja. O svoji stvari ne more soditi z okusom nekoga drugega. To lahko stori le sam, edino merilo, ki je za to res zanesljivo, je njegov »duševni in estetični nivo«. Temu bi bilo mogoče pritrditi samo v primeru, če bi bil umetnik rezultat samega sebe in se ga ne bi dotaknili nobeni drugi vplivi, zavoljo česar bi bil neodvisen, osamljen fenomen. Vemo pa, da je to le fikcija, ki lahko obstaja v teoriji, v praksi pa nikoli. Strinjal pa se je Lajovic z mislijo, da se je »današnja umetnost« kolikor toliko od širokih množic oddaljila, za kar je videl razlog v »izrednem dvigu onih slojev naroda, katere pasira današnji narodov umetnik«. Tu je prezrl resnico, da je temu bilo tako v vseh zgodovinskih obdobjih, čeravno v vsakem na specifičen, času odgovarjajoč način. Lajovic se je razhajal tudi s Pregljevo domnevo, da je umetnost dosegljiva z neko intelektualno formulo. Ne, po njegovem je to mogoče le z intuicijo. Tudi v tem ni imel prav, za umevanje umetnosti sta potrebna oba faktorja.

Kaže, da se je Lajovčeva misel koncentrirala v vprašanje odnosa umetnik : narod, nacionalno : internacionalno, intelektualno : emotivno. V kulturnih, posebno glasbenih krogih so ta in tem podobna Lajovčeva razglabljanja često odmevala. Ti so jim priznali vrednost, oni so jih odklanjali. Tudi Slavko Osterc je reagiral nanje. O folklori je ta imenitni, bistroumni predstavnik slovenske glasbene moderne menil, da njena raba v umetni glasbi pomeni eklekticizem, »da zmanjšuje umetniško vrednost, zlasti pa izvirnost tvorbe«. To sicer ni letelo neposredno na Lajovca, čeprav se ga je ravno tako dotikalo, temveč na hrvaškega skladatelja Antuna Dobronića. Ta je bil nadvse vnet zagovornik in propagator glasbenega nacionalizma. Mislil je, da bodo komponisti le v iskanju muzikalnega izraza svojega naroda rešili problem nacionalne umetniške tvornosti. Neke funkcije nacionalnega tudi Osterc ni zanikal, prepričan je bil celo, da imajo tudi njegove skladbe poleg evropske še na-

cionalno noto. Pri tem se je skliceval na češko kritiko o svojem »Koncertu za klavir in pihala«, ki so ga izvedli na festivalu sodobne glasbe v Pragi. Vendar je funkcijo ljudske glasbe v umetni razumel in razlagal po svoje. V vsakem primeru je bil proti prenašanju ljudskega gradiva v umetno glasbo, ker da to ni jamstvo za nacionalni značaj glasbe. Kako je pojmoval slednjo, je povedal v svojem predavanju o Lajovcu v ljubljanskem radiu (1931). Dejal je: »Po stilni usmerjenosti zavzema Anton Lajovic kot skladatelj (pri Slovencih) isto mesto kakor Debussy pri Francozih« — primerjava, ki ji ne gre pripisati adekvatnosti. In v nadaljevanju: »Ta pristna slovenska nota pa je posledica tega, ker komponist ni padel v folklor, ampak je črpal glasbene domisleke iz sebe, iz svoje notranjosti in ker je Slovenec, ni mogoče, da bi komponiral v kakem drugem tonu kakor v pristno slovenskem«. Tudi ta zadnja Osterčeva misel je sporna, čeravno ima neki svoj smisel. Je preprosto doumljena, bistvo nacionalnega s to razlago prav gotovo ni bilo pojasnjeno. Lajovcu pa je bilo to pojmovanje vsekakor blizu, saj se tudi on ni izrekel ne za citiranje ne za stiliziranje folklornega tematičnega gradiva v nobenem, ne slovenskem in enako ne v kakem širšem merilu.

Lajovčevo misel so od časa do časa vznemirjali še drugi problemi, ki so se nanašali na glasbo. Tako na primer odnos med vsebino in obliko, ki je bil aktualen za naziranja tedanje slovenske glasbene avantgarde. V tem primeru je šlo za usmeritev takrat obetavnega Ivana Pučnika »in mladega glasbenika nasploh«, ki si je predstavljal, da je v umetnosti skoraj brez pomena »kaj« ter da je poudarek na »kako«. Lajovic je bil tudi proti trditvi, da je vsaka glasba, ki je skladna s svojo dobo, dobra in da je glasba z novimi sredstvi danes nujnost ter pogoj umetniške vrednosti. Tako naziranje je pomenilo za Lajovca »skoraj izključno zaverovanost v tehniko in torej v obliko«. To kajpak ni čisto tako, kajti kompozicijska tehnika ni isto kar oblika. Lajovic je svoje razmišljanje sklenil tako, da izhaja torej tudi vrednotenje, po katerem naj bi bila tvorba dobra, če je tehnično zanimiva, iz njene tovrstne kvalitete. Imel je prav:

ne tehnika in ne oblika še ne zagotavljata umetniške kvalitete. Tako pojmovanje, kot je bil o njem govor, nasprotuje tradiciji, ki pa jo je Lajovic priznaval, čeravno ni šel po njeni poti. V tej zvezi je omenil tudi Osterčevo stališče, ki pa ga po Lajovcu ni jemati ne dobesedno in tudi ne tragično. Ko je karakteriziral Osterca kot fanatičnega nasprotnika tradicije, je dejal: »Ko berem tako Osterčevo trditev, mi pride na misel Marxov domislek o ‚idejni nadstavbi'«, s katerim se nikoli ni strinjal. In nadaljeval je: »Ko ima Osterc potrebo ustvarjati čisto nove stvari, si najti svoj povsem osebni izraz in stil, je naravno, da takemu nagonu in zanosu sledi tudi oblika njegove filozofije in da njegova borba za tak svoj novi izraz dosega višek v tako drastični formuli.« Nova oblika in nova tehnika naj bi po tej interpretaciji zahtevala tudi novo vsebino. Lajovic s tem novega ni zanikal. Nasprotno. Ne samo da ga je dopustil, smatral ga je za nekaj, kar je nujno moralo priti, slediti dotedanjemu. Seveda pa je novemu postavil nove zahteve in vsebinsko pogojene dimenzije, ki bi bile drugačne od prejšnjih.

To pa ni zmanjšalo njegovega odpora nasproti internacionalnemu, najsi duhovnemu, tehničnemu ali oblikovnemu. Toliko bolj mu je nasprotoval, ker je vedel, da je ta zorni kot značilen za 30-leta slovenske glasbe. Ta se je v tem času naglo spreminjala in si prizadevala, da bi kar najprej dohitela situacijo tedanje evropske moderne in se ji približala v celem, da bi se torej idejno z njo vzporedila. Za ta cilj se je angažiral predvsem Osterc s svojim krogom. To je bilo kajpak znano tudi Lajovcu, ki je idejno ubiral drugačne strune kot on, kljub temu pa ga je pozitivno ocenjeval. Vendar ga to ni motilo, da se ne bi distanciral od nove tehnike, češ, ravno kvaliteta je tista, »ki pomenja vrednost vsake umetnostne in kulturne tvorbe, ne pa oblika, v kateri je utelešena umetniška tvorba«. Očitno še vedno ni razlikoval med tehniko in obliko, pod kvaliteto pa je po vsej verjetnosti razumel vsebino in v njej zajet izraz.

Na prvem mestu so bila, kot je razvidno, interesantna za Lajovca idejna vprašanja, kar pa ga ni odvračalo od drugačne vrste problemov, ki so ga tudi privlačili in so se mu

zdeli žgoči. Bil je zelo vsestranski in mikale so ga celo stvari organizacijske narave. Ko so leta 1919 ustanavljali konservatorij ljubljanske Glasbene matice, je aktivno sodeloval pri njegovem konceptu in formiranju. Menil je, da morata imeti šola Matice in konservatorij docela kvalificirane in umetniško sposobne učne moči: »Na obeh zavodih se mora preiti iz nekako rokodelskega v pravi umetniški pouk. Vsem učiteljem je neobhodno potrebna popolna izobrazba, poznati pa morajo tudi prav natančno našo kulturo ter svoje delovanje usmeriti po njej in v njen prilog. Naši učenci morajo poznati kulturne prilike cele naše države, da se tako usposobijo za svoj praktični poklic kjerkoli. Ta stran se popolnoma zanemarja, dokaz temu je izbira del, ki se izvajajo na internih vajah, deloma tudi učni načrt sam.« Problematiko je Lajovic torej dodobra poznal in tudi nacionalnega značaja, ki bi ga naj imela taka institucija, ni zanemaril. Celo v ospredje ga je postavil, ker je predvideval njegov prihodnji pomen. Razen tega je bilo to v skladu z njegovim pojmovanjem o vrednosti nacionalnega v glasbi in glasbenem življenju nasploh.

Tudi ko se je dvajset let pozneje snovala glasbena akademija, Lajovic ni stal ob strani. Razmišljal je o njeni funkciji in delu. Docela mu je bilo jasno, da mora dajati primerno strokovno znanje; to se mu je zdelo samo po sebi umevno. Poudaril pa je, da mora imeti tudi svoj etični cilj, ki da ni le v skrajni poglobitvi tehničnega in strokovnega znanja, ampak tudi v tem, da »v dijaštvu vkreše v pravi plamen zavest o etičnem poslanstvu umetništva«. Od učiteljev je zahteval umetniški etos, in to z zavestjo, da je vse umetniško ustvarjanje in tudi umetniško reproduktivno udejstvovanje vzvišena služba za narod in za njegovo kulturo. Kot vselej, kadar je kaj načrtoval ali o čem razglabljal, mu je bil tudi tokrat pred očmi narod, ki mu je enako kot doslej odmeril pomembno vlogo.

Zasnovo in smisel akademije je torej vzel kot nekaj serioznega. Pri tem, kar nam je znano v tej zvezi, je gotovo imel v misli tudi konservatorij, na katerem se je nekoč šolal. Seveda le po njegovi notranji strukturi, medtem ko si je idejni okvir ljubljanske akademije zamislil z vidika svojega

Begunka pri zibeli.
Ob Župančiči

Lirska

Soprano

Je- ne- ič - ek med tr - te - mi Te - ne

Klavir

Lirska

Ich pod je - ka - mi, zibaj ga Mari -

zlata pala je skrita pacho polja ravnega,

de - te pojva, pojva k nji - ma.

Fragment iz »Begunke pri zibeli«, skladateljev rokopis

koncepta. Oboje je hotel realizirati in je to z vplivom, ki ga je konec 30-ih let še vedno imel, v izdatni meri tudi uveljavil.

Lajovic je večkrat posegel tudi v probleme, ki se neposredno niso tikali glasbe. Tako je na primer po svoje interpretiral izjavo slovenskih kulturnih delavcev, ki so zahtevali avtonomijo slovenskega ozemlja v takem obsegu, ki bi ne slabil države, ampak jo še krepil, saj bi dajal razmah individualnim silam enot (Slovenski narod LIV, 1921, št. 56). Lajovic se ni podredil strankarskim interesom v pojmovanju avtonomije. Zanimalo ga je, iz kakšnega idejnega temelja je lahko »izrasla« ta ideja, ki je bila, tako sodimo, gotovo upravičena in spričo avtonomiji nasprotujočih tendenc tudi aktualna. Lajovic je bil prepričan, da je za državo koristno, da se ohrani narodova individualnost, »ki je centripetalno dovedla do tega, da se je formirala naša narodna država«. Prepričan je bil, da bo nekoč prišlo do »mogočne jugoslovanske kulture«, ki bo imela nekaj obogatitve le, »če bomo mogli v to skupno kulturo donesti nekaj svojega, individualnega«. V tem bi se seveda motil, če ne bi pomislil na to, da narod, naj bo ta ali oni, ohranja svojo samobitnost samo, če jo skrbno neguje in ne dopušča spajanja svoje kulture s še tako sorodnimi kulturami drugih narodov, vedoč, da bi v posledicah negiral, razvrednotil samega sebe, če bi tako ravnal. Zdi se, da pod »skupno« kulturo ni mislil na neko »poenotenje« v eksaktnem pomenu besede, temveč na skupno nastopanje, v katerem individualnost katerega koli, v tem primeru slovenskega naroda v ničemer ne bi bila ogrožena. Ko je koncipiral zapis, ki se je nanašal na to važno vprašanje, kaže, da se ni dovolj jasno izrazil. Vse njegovo razmišljanje in ukrepanje govori za to, da mu je bilo »slovenstvo« jedro, iz katerega kali zavest pripadnosti svojemu narodu, ki je še vse kaj drugega kot formalna avtonomnost.

Narod je Lajovcu pomenil neizmerljiv pojem, nekaj, česar ni mogoče preseči. Za njegovo individualnost je bil neznansko občutljiv. Domneval je, da mu jo odvzemajo ali hočejo odvzemati »vsi oni, ki gledajo na ta problem iz materijalističnega« vidika, le-ti pa so »v vseh političnih stran-

kah«, ki se jim je on odrekal. Svetujejo, »naj kratkomalo prevzamemo srbohrvaščino kot književni jezik«, še s pripombo, da »jezik ni drugega kot navadno občilo«. Tem, mislil je na »materialiste«, je »narodnost poganstvo in posledica greha«. Prizadeto je svaril pred nastajanjem takih form v državi, »katere bi hotele napadati ali raniti nekaj, kar je neranljivega«. Posledica bi bila »le škoda za državo«. Narodnost je bila zanj nekaj »antimaterijalističnega, idealističnega«. Menil je, da je stvar politikov spoznati, ali je formiranje takih skupin pravilno ali ne, in izvedejo ustrezne konsekvence.

Politično gledano je bila Lajovčeva orientacija jugoslovanska. Razumel jo je praktično tako, da je pozival k sodelovanju, kjer bi bilo to upravičeno, zaželeno in nujno potrebno, bil pa je oster nasprotnik sleherne unifikacije, ki bi lahko prizadela notranje, duhovno bistvo narodove avtohtonosti, še zlasti duhovne in zato tudi glasbene. Z vso pravico smemo trditi, da je bil vnet, globoko prepričan privrženec slovenstva. Le-to je imel za eno od meril za presojanje pristnosti in kvalitativne vrednosti slovenske glasbe.

Miselni svet, ki je karakteriziral razgledanega, ostro mislečega, na zunaj preudarnega, na znotraj pa viharnega, duhovno večkrat razdvojenega Lajovca, se je kazal zdaj ožji, zdaj širši. Ožji, kolikor je omejeval realizacijo svojih načel na slovenski duhovni prostor, ki mu je bil najbližji in tudi najdražji. Širši, ko se je usmeril v prostrana razmerja zunaj meja svoje domovine in si prizadeval, da bi se slovenska kultura in z njo glasba enakovredno vključila v mednarodne razsežnosti, ne da bi s tem na svoji izrazni specifičnosti karkoli izgubila. Lajovic, v katerem se je subjektivno pogosto križalo z objektivnim, intelektualno pa z emotivno pogojenim bohemstvom, se je tega slej ko prej zavedal. Avtoritativnost, ki je bila rezultat njegove dediščine in z delom pridobljenega slovesa, mu je vlivala vero, da bo izvêdel, konkretiziral, kar si je bil zamislil. Ne vsega, pač pa marsikaj je res uspešno uveljavil.

RAZMERJA Z VRSTNIKI

V svojem življenju je stal Lajovic, posebno v prvih štirih desetletjih našega stoletja, sredi slovenskega glasbenega ter umetnostnega in kulturnega vrvenja nasploh. Zunaj glasbe se je z raznimi prizadevanji vezal le bolj ob strani, vendar jih je stalno spremljal in se tu in tam vanje občasno tudi aktivno vključil. Problemi, ki so bili večkrat glasbenim sorodni ali vsaj podobni, so ga pritegovali in precejkrat spodbudili tudi k dejavnosti, s katero je nemalokrat prispeval kako svojo misel.

To pomeni, da je imel bolj ali manj prijateljske zveze s številnimi nosilci slovenske kulture in umetnosti, pa tudi znanosti. Že izza svojih dunajskih let je bil v stikih z mnogimi likovnimi umetniki, pesniki ter pisci vseh vrst, ravno tako pa tudi z nekaterimi literarnimi zgodovinarji in esteti. Iz literarnih vrst najbolj s pesniki, katerih stvaritve je prelival v tone. In med njimi posebno z Župančičem, z njim vsaj v času, iz katerega datira njuna korespondenca; prav gotovo pa tudi pozneje. O njuni nadaljnji zvezi govori, na primer, fotografija iz leta 1915, ko je bil z Milanom Pugljem, Otonom Župančičem, Pavlom in Adolfom Golio, Avgustom Žigonom in seveda s svojo ženo Ano na prijateljskem srečanju. Vidmar je sicer dejal, da nanj nikoli ni naletel v Župančičevi družbi (J. Vidmar, op. cit., 113), kar pa seveda ne ovrača verjetnosti Lajovčevih zvez s tem pesnikom v 20-ih in 30-ih letih in še pozneje.

Tudi z Vidmarjem je bil Lajovic po vsem sodeč v dobrih odnosih. O tem pove nekaj Vidmar sam, ki se je nekoč z neko svojo znanko sešel z Lajovcem. Ta ju je povabil v Glasbeno matico, kjer jima je preigral dve knjigi Schuber-

tovih samospevov in ob klavirski spremljavi sam pel. Vidmar in njegova spremljevalka sta bila impresionirana, navdušila sta ju tako Schubert kot Lajovic. Povsem razumljivo še posebno slednji, ki jima je iz dobre volje in simpatije posvetil dve užitka polni uri ali še več. Razšli so se »kot prijatelji, ki so skupaj nepričakovano doživeli čar nečesa ljubeznivega in pretresljivo človeškega«. Vidmar je nekaj nakazal tudi o Lajovčevih stikih s pesnico Lili Novy, ki so utegnili biti precej tesni. Po tej strani je mogoče slutiti sledove v zadnjih ljubezenskih pesmih omenjene pesnice. Kako globoka je bila ta zveza, ne vemo. Vidmar o tem ni nikoli spregovoril ne z Lajovcem ne z Novyjevo (J. Vidmar, op. cit., 112). Tudi sam ni poskusil pojasniti tega razmerja, ki ga je prekril čas.

Žal ni dokumentacije, ki bi kaj več povedala o Lajovčevih stikih z umetniki, s katerimi se je družil in izmenjaval misli in naziranja, ne samo ustno, temveč tudi pismeno. Župančič je bil izjema, čeprav je tudi to gradivo časovno omejeno. So se ostala pisma, če so obstajala, izgubila? Jih je Lajovic namerno zavrgel? Je bil nemara sam malo komunikativen? Kdo bi vedel! Manjkanje tega gradiva pa povzroča vrzeli, ki bi izpolnjene verjetno lahko bolj osvetlile njegovo osebnost z njene osebne, človeške strani.

Več vemo o Lajovčevih zvezah z glasbeniki, čeravno tudi ti viri niso bogati. Skromni so, vendar pa nekaj le izvemo iz njih, predvsem o odnosih, ki jih je imel s posameznimi ustvarjalci in poustvarjalci, pa tudi o mnenju, ki ga je imel o slovenski glasbeni situaciji polpreteklega in svojega časa.

Izidor Cankar je, na primer, vprašal Lajovca, kaj sodi o slovenski glasbeni kulturi 20-ih let (ki so se takrat komaj začela). Razen tega je želel od njega slišati, kaj misli o možnostih prihodnjega razvoja, kaj o svojih vrstnikih in o nalogah, za katere so zdaj zadolženi glasbeniki in slovenski narod. Vprašanja so bila zahtevna, toda Cankar si jih je dovolil, ker je očitno imel Lajovca za zrelega intelektualca in umetnika, ki je kar poklican za korektne sodbe in primerne odgovore.

Lajovic je bil nasproti Cankarju zelo neposreden. O vseh

zastavljenih vprašanjih se je izčrpno razgovoril in se izpovedal vpraševalcu, kakor je mislil. Logično je razpletal pogovor, v stilu, ki ga je bil vajen. In brez zadržka, brez zadrege, brez ozira na to, kako je izzvenela ta in ona presoja (prim. Iz. Cankar, op. cit., 106 ss.).

Sprva je poudaril, da imamo Slovenci zdaj svoj konservatorij, ki talentom omogoča potrebno tehnično izobrazbo. Nujen korelat bi moralo biti zelo razvito koncertno življenje, ki mu je pripisoval velik pomen. Kar velja zanj, velja tudi za operno šolo, o kateri je menil, da lahko uspeva le z dobro, umetniško visoko razvito Opero, do katere pa je bil, to vemo iz drugega vira, zelo kritičen in je ni kdove kako pozitivno ocenjeval. Zatem je dejal, da raven in moč tradicije glasbenega življenja v največji meri odločilno vplivata na razvoj glasbenega dela.

S tem je Lajovic prešel na naslednje vprašanje, ki je bilo najvažnejše in tudi najbolj kočljivo. Nanašalo se je na glasbeno produkcijo, ki je bila po njegovi presoji tedaj v znamenju zbora in samospeva. Za prvih dvajset let našega stoletja to res velja še v veliki meri. Prevladoval je vokal, o čemer pričajo tudi Novi akordi. Večje forme so bile redke, a so se že pojavljale. To je ugotovil tudi Lajovic, ki je imel verjetno v misli lastne orkestralne skladbe, Savinovo in Parmovo odrsko glasbo, skoraj gotovo tudi Sattnerjeva vokalno-instrumentalna dela. Obsežnejša produkcija večjih ali velikih glasbenih oblik tedaj še ni bila aktualna. Manjkali so izvajalci, saj razen Slovenske filharmonije, ki je po nekaj plodnih letih zamrla, orkestrov na Slovenskem ni bilo. Na voljo je bila le godba v Ljubljani stacioniranega pešpolka, ki za podjetnejše načrte ni bila primeren izvajalec, razen tega je postala s slovenske strani čedalje manj zaželena. Vokal pa je bil na relativno visoki stopnji, čeravno je bil v primerjavi z zahodnoevropsko situacijo še v zastanku, še posebno, če ga poskušamo vrednotiti s stilnega vidika.

Že v teku drugega desetletja 20. stoletja pa so se začele razmere spreminjati. Sprva sicer še skromno, pozneje pa vedno razločneje. Zato je Lajovic v svojem pogovoru s

Cankarjem že lahko spregovoril o prihodnosti, vsaj o tem, kaj si od nje obeta. Omenil je Janka Ravnika, ki se je začel predstavljati že ob koncu Novih akordov, opozoril je tudi na Kogoja in Škerjanca. Ravnika je imel za nadarjenega in ga je cenil, njegovi skladbi »Vasovalec« in »Seguidille« sta bili zanj »kot žamet«. Seveda. Bili sta harmonsko bogati, melodično izraziti, izrazno prepričljivi, stilno še poznoromantični, toda že s pridihom impresionizma, zlasti zadnja. Napovedovali sta skladatelja, ki bi utegnil, če bi tako nadaljeval, tehtno prispevati v slovensko glasbo. Dotedanjo orientacijo je zapustil, prisvajal si je novo tehniko in nov izraz, stilno se je odmaknil od slovenske tradicije polpretekle dobe in se zazrl naprej. V novejše ga je verjetno usmeril študij v Pragi, kjer se je lahko seznanil tudi z novostmi tedanje evropske glasbe. Lajovic je cenil tudi Kogoja, ki ga je glede na njegovo kreativnost očitno imel za perspektivnega. Obžaloval pa je vpliv, ki ga je nanj imel Schönberg, o katerem je menil, da mu ni bil koristen, kar da se je čutilo tudi v njegovem komponiranju. Ta Lajovčeva presoja pa ni bila natanko taka, kot jo je formuliral. Kogoj namreč ni ne sprejel ne prevzel Schönbergove sistematike — kolikor jo je sploh poznal — in svojega kompozicijskega stavka ni oblikoval v smislu Schönbergovih načel. Ta glasbeni revolucionar, predstavnik nove dunajske šole, je vplival nanj le toliko, da je ob pozni romantiki v svoj stavek uvedel tudi temeljne elemente ekspresionizma in na ta način začel prvo fazo slovenske glasbene moderne. Lajovca je, tako kaže, s svojim pojmovanjem vznemirjal izza začetka 20-ih let. Lajovic je izjavil Cankarju, da je ta mladi, obetajoči skladatelj, od katerega je bilo mogoče mnogo pričakovati, pred študijem na Dunaju komponiral stvari, ki jih je bil človek vesel, njegov talent je bil v njih »prav očiten«. Zadnjih njegovih klavirskih skladb pa ni bil vesel, niso mu ugajale. Najbrž je mislil na kompozicije, ki so nastale okrog leta 1920, verjetno tudi na dve sonati, datirani z letom 1921. Utegnili sta nastati že nekoliko prej, izšli pa sta v izdaji »Piano«. Lajovic je menil, da bi Kogoj lahko ustvaril kaj boljšega. Izrazil je upanje, da bo ta skladatelj našel svojo pot, ki bo neodvisna od tujih vpli-

vov. Toda če že govorimo o njih, bi bili to prej vplivi Albana Berga kot Schönberga. Čeravno je ta misel hipotetične narave, se zdi možna. Osnova zanjo je glasbeno delo, ki ga je Kogoj kasneje realiziral.

Najbolj je Lajovic cenil Škerjanca, ki ga je ovrednotil kot »zvezdo naših prihodnjih dni«. Zanj je menil, da »bo to naša največja potenca, kar nam ji je do sedaj usoda naklonila«. Dotedanja Škerjančeva dela so ga prepričala, da bo prav ta skladatelj »našo glasbo uvedel in proslavil v svetu«.

Lajovčeve presoje, njegove želje in napovedi za omenjeno trojico se niso izkazale za upravičene. Lajovic je v svojem razvoju, ki se je stilno počasi in zadržano premikal, v mlajših vrstnikih napovedal več, kot se je zgodilo. Ravnik je sicer res napredoval, napisal nekaj odličnih klavirskih skladb, zborov in samospevov, stilno segel tudi v ekspresionizem, toda ni ustvaril mnogo, njegov opus je bil številčno skromen. Kogoj se navzlic Lajovčevim pripombam ni spremenil, šel je v smer, za katero se je v svoji notranjosti odločil in tako oblikoval pomembna dela. Škerjanc je bil sicer plodovit, napisal je nekaj izvrstnih samospevov, klavirskih, komornih in orkestralnih skladb, vendar svetovnega formata ni konkretiziral. Od vseh skladateljev svoje generacije je bil Lajovcu po načinu oblikovanja najbližji, edini, ki mu je sledil v nekem določenem, čeravno omejenem smislu. Tudi on je bil dokaj različen od Lajovca. Ne toliko po stilu kolikor po kompozicijski tehniki in izrazu ter še po tem, da je svoje ustvarjanje koncentriral v področja, za katera se Lajovic, vsaj v glavnem, ni zanimal ali so ga privlačila le v redkih primerih. Do nekje z Lajovcem sicer soroden je bil Škerjanc vendarle v marsičem drugačen.

V pogovoru je Cankarja zanimalo tudi to, v čem Lajovic vidi razlog, da Slovenci tako rekoč še nimamo opere, in kaj bi bilo potrebno storiti, da bi se razvilo naše, torej slovensko gledališče. Cankar očitno ni imel izčrpnejšega vpogleda v slovensko glasbo preteklosti in polpreteklosti. Bil je sicer zelo razgledan kulturni delavec, vendar v prvi vrsti umetnostni zgodovinar in literat. Zato ni čudno, da ni vedel ali upošteval tega, kar so za področje slovenske odrske

glasbe storili Benjamin Ipavec, Foerster, Savin, Gerbič in Parma. Z izjemo Savina, ki se je usmeril v novo romantiko in se tu in tam, najbrž naključno, rahlo dotaknil tudi že impresionizma, so bili vsi drugi omenjeni ustvarjalci na začetku 20-ih let stilno v močnem zastanku. Njihova dela pa so le bila tu in, čeprav ne kdove kaj številna, vendar ne potrjujejo Cankarjeve trditve, da slovenske opere do konca drugega decenija našega stoletja skoraj ni bilo.

Lajovic, četudi glasbenik, verjetno ni bil dosti drugačnega mnenja, sicer bi zanikal Cankarjevo navedbo, ki pa ji je, po vsem sodeč, vsaj v načelu pritrdil. Kot glavni vzrok za pomanjkanje del na področju slovenske opere je navedel misel, da »se nam še ni rodil operni komponist«. Pravi razlog je bil seveda globlji, podoben temu, ki je oviral slovensko orkestralno produkcijo oziroma nastajanje večjih glasbenih form. Tudi slovenskemu Deželnemu gledališču, točneje Operi je bilo namreč odmerjeno razmeroma kratko življenje in še takrat ta institucija ni dajala kakih krepkejših spodbud za ustvarjanje izvirnih slovenskih oper.

Vse to bi moralo biti znano tudi Lajovcu. Niti pojasnjeval ni, zakaj ustvarjanje v tej smeri ni obsežnejše. Zadovoljil se je z ugotovitvijo, da nam manjkajo operni skladatelji, kar ni odgovarjalo dejstvom. Poleg tega je spregledal kritične razmere, v katerih je bilo po vojni obnovljeno slovensko operno gledališče, kar tudi ni bilo spodbudno za koniranje glasbenih odrskih del. Njegovo situacijo je Lajovic dobro poznal, vendar je v tej zvezi ni upošteval in niti ne nakazal.

Ko je odgovoril na prej navedeno Cankarjevo vprašanje, je edino rešitev videl v Škerjancu, češ, ravno v njem nam dorašča naš operni skladatelj, pri tem pa dopustil domnevo, da se to mogoče ne bo uresničilo. Počakati da bo treba, dotlej pa dvigniti nivo našega gledališča in ga držati na čim višji umetniški ravni. Lajovčeva domneva o Škerjancu kot opernem ustvarjalcu se res ni uresničila. Razen nekaj primerov scenične glasbe ni ta skladatelj napisal nič, kar bi štelo v odrsko glasbo. Za opero kot formo, ki zahteva velike razsežnosti in poseben smisel, pač ni bil navdušen. Njegov opus to živo potrjuje.

Lajovčevo mnenje o Škerjancu je bilo v vsem in nadvse pozitivno. Ta avtor, ki je o Lajovcu največ in največkrat pisal, je bil slovečemu skladatelju samospevov in zborov zelo pri srcu, verjetno bolj kot katerikoli drug mlajši slovenski vrstnik. Ne brez razloga, čeravno se njegova vera vanj ni v celoti izpolnila. Bil je talentiran, ambiciozen in ploden, kmalu je, nemalo po Lajovčevi zaslugi, začel pridobivati ugled, povrh vsega je bil nekoč njegov učenec, pri njem je namreč dobil osnove za kompozicijski študij. Lajovic je bil nekak njegov protektor. Že leta 1919 je Glasbeni matici predlagal, da bi izdala njegove samospeve in hkrati, da bi mu dala na račun njegovih sedmih samospevov in enega godalnega kvarteta tritisoč kron. Matica je ta predlog sprejela. Škerjanca je Lajovic podpiral tudi pozneje, na primer v času njegovega študija na Dunaju. Vsaj moralno, če že ne tudi materialno.

O tem na svoj način priča tudi pismo, ki ga je mladi Škerjanc pisal Lajovcu z Dunaja 25. oktobra leta 1920. Nazval ga je »blagorodnega gospoda« in se mu najprej zahvalil »za vse dobro v dejanjih in besedah«, ki jih je sprejel od njega, »in tega je mnogo«. Prosil ga je, naj mu oprosti, če ni kdaj tako marljiv, kot bi moral biti. Dodal je, da ga bo tu, na Dunaju, »življenje bolje naučilo ceniti dobroto in čast, kakor vsi lepi nauki«. Sporočil mu je, da je delal sprejemni izpit. Komisija da je bila zelo zadovoljna s kompozicijami, ki jih je predložil. Priznal pa ji je, da fuge še ne obvlada dobro, in je bil zato sprejet v drugi letnik kontrapunkta pri Josephu Marxu, kamor si je želel. V nadaljevanju je obvestil Lajovca, da mu je Marx dovolil hkraten obisk višjega letnika kompozicije. Kot stranske predmete je obiskoval klavir, inštrumentacijo in igranje partitur, šolanja glasu in zbora pa je bil oproščen zaradi prehladov. Prvi semester je moral plačati šolnino, domneval pa je, da mu je drugi semester ne bo treba, čeprav tujci sicer niso imeli te prednosti; vsaj tako mu je namignil ravnatelj konservatorija Löwe, ki mu je baje bil naklonjen. Nato je Škerjanc Lajovcu poročal, kako in kje stanuje in pa, da je šel nekajkrat v operno gledališče kljub visokim cenam vstopnic. Med drugim je še omenil, da je pisal I. Šorliju,

da pa še ni dobil odgovora. Zakaj mu je pisal, ni povedal. Verjetno zavoljo tega, ker je imel v načrtu komponiranje opere in je potreboval primeren libreto. Proti koncu svojega pisma je še navedel, da mu je pisal Matej Hubad, »naj mu sporočim, kakšna da bodi naslovna stran mojih pesmi, ki jih izda ‚Glasbena Matica'«, in komentiral, da bi rajši sam »pregledal vse, da ne bo napak; če se tiska na Dunaju, lahko jaz sam opravim vso reč v tiskarni«. Ko se je še oprostil za način pisanja, v čemer da je zelo »nespreten«, je Lajovca prosil, da sprejme »najudanejše poklone od Vašega hvaležnega Lucijana Marije Škerjanca«.

To pismo je bilo res izčrpno; Škerjanc je Lajovcu poročal o vsem, kajpak predvsem o svojih osebnih zadevah, naj so se tikale privatnega življenja ali študija. Podobno so bila verjetno zasnovana pisma, ki so sledila, toda žal niso na voljo. Lajovic jih očitno ni hranil ali pa so se izgubila. Nanje je bržkone odgovarjal, kako, vsaj za zdaj ne vemo. Vemo pa, da so bili njuni stiki trdni skozi desetletja, pa čeravno se vselej v vsem nista strinjala. Cenila pa sta drug drugega. O tem pove nekaj tudi Škerjančevo pismo Matici, datirano z 2. februarjem 1926 v Parizu, v katerem je želel, da mu le-ta pošlje enega ali več primerkov Lajovčevih, Ravnikovih, Kogojevih in njegovih skladb, ki so bile natisnjene v njeni založbi, »ker jih tu rabim in bi jih rad pokazal nekaterim osebnostim«. Zanimiv je bil izbor skladateljev, ki jih je Škerjanc smatral za vredne, da jih predstavi nekim francoskim glasbenikom. Na prvem mestu je bil vsekakor Lajovic, ki je s svojimi samospevi lahko brez zadrege pokazal tujini, kaj zmore slovenska glasba v tej kompozicijski zvrsti.

Lajovčev odnos do Škerjanca je bil v tolikšni meri pozitiven, da se je zanj neposredno ali posredno zavzel vedno, kadar je bilo potrebno. Tako na primer za njegov »Sonetni venec«. Ko je bila ta skladba izvedena in tako dostopna kritiki ter poslušalcem, so bila o njeni vrednosti mnenja zelo različna. Lajovic je zapisal, da se je publika delila »skoraj v dva tabora, v enega, ki misli, da je Škerjančevo delo povsem neuspelo, v drugega pa, ki ga smatra za znamenit mejni pojav«. Tudi kritika se je o »Sonetnem ven-

cu« izrekla različno. Lajovic se ji je pridružil, vendar zadržano in koncipirano tako, kakor da dela ne namerava ocenjevati. Podrobno je analiziral bistvene komponente Prešernove pesnitve in posvetil največjo pozornost čustvu, »kateremu je dal Prešeren besednega izraza«, manj pa obliki z akrostihonom vred, ki da ne predstavlja »večnostne vrednosti« tega dela, pa tudi ne pesnikovnega mojstrstva. Zanimal ga je predvsem odnos tekst—glasba. V tej zvezi je menil, da glasba ni sposobna karkoli doprinesti k temu, kar je v »Sonetnem vencu« zgolj zunanja oblika. Edino, kar zmore »s svojo melodiko, ritmiko in harmonijo, je to, da dà izraza onemu čustvu, ki ga je skladatelj občutil ob besedni umetnini«. Lajovic je sodil drugače kot kritik v dnevniku Slovenec, ki je mislil, da bi se ne smelo komponirati mojstrske umetnine »zato, ker da je na primer v pričujočem primeru v mojstrski Prešernovi umetnini umetniški izraz tako zgoščen, klen in izklesan, da mu ni mogoče dodati približno enakovredne glasbene interpretacije«. Po Lajovcu pa je edina vez med glasbo in besedo čustvo, prek njega lahko vplivata druga na drugo. Zato je po njegovem mnenju treba Škerjančevo delo, »če ga hočemo prav oceniti, ceniti s povsem glasbenega stališča, nikakor pa ne njegove cene vezati na zgolj tehnične strani Prešernove umetnine« (Jutro XXI, 1940, št. 55).

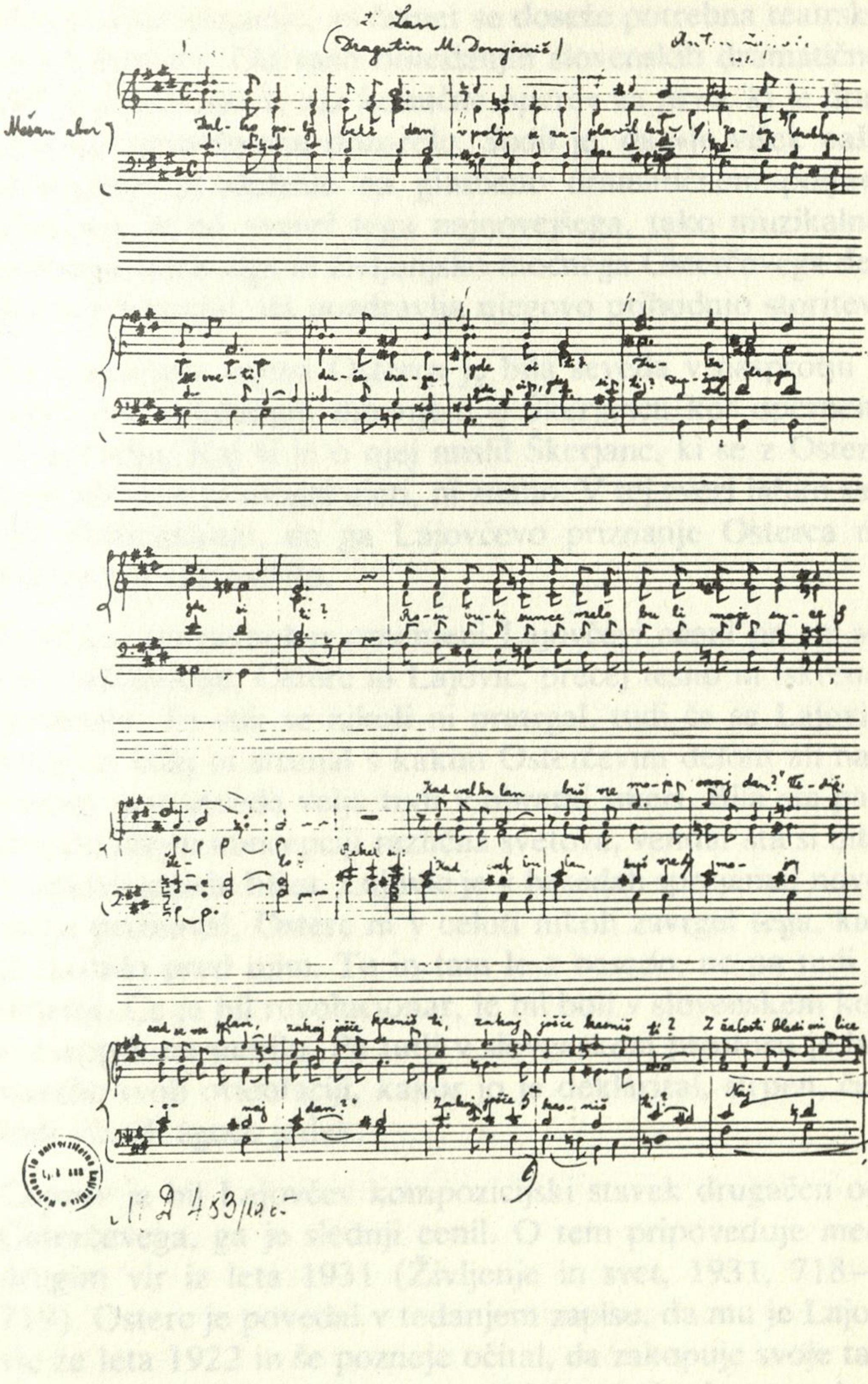
»Glasbenega stališča«, ki naj bi bilo merodajno za omenjeno Škerjančevo uglasbitev, pa se Lajovic konkretno ni dotaknil. Z drugo besedo: v tem zapisu ni razkril, kaj on sam sodi o Škerjančevem »Sonetnem vencu«. Je imel o njem neke pomisleke, ki jih ni hotel jasno formulirati in predstaviti javnosti? Iz njegovega razmišljanja o tem delu ni razvidno ne to ne ono razen želje, da bi nekako, kakor koli že, upravičil Škerjančevo glasbeno realizacijo navedene Prešernove mojstrovine. Ta Lajovčev zapis v nobenem primeru ni bil v stilu, ki ga poznamo iz njegovih drugih kritičnih poročil. Zato se ne zdi odveč misel, da je z njim hotel le omiliti ostrino drugih kritik, ki v tem primeru za Škerjanca niso bile ugodne.

Starejši vrstniki Lajovca v tem času, se pravi v 20-ih in 30-ih letih, niso kdove kaj zanimali, pravzaprav jih v svojih

spisih in zapisih niti ni omenjal ali le nekako mimogrede. Gojmira Kreka se je očitno odrekel, čeravno sta bila nekoč tesna sodelavca. Njegovo sedanje mnenje o njem razločno kaže primer Nove muzike. Ko so se v slovenski glasbi začele kazati nove stilne težnje, ga je sicer smatral za konservativno usmerjenega tradicionalista, a ga je seveda še vedno cenil, verjetno bolj kot nekdanjega duhovnega vodjo na začetku 20. stoletja nastopajoče slovenske skladateljske generacije in manj kot ustvarjalca. Tudi ni kazal nekega večjega zanimanja na primer za Pavčiča, Mirka, Premrla in niti za Adamiča, s katerim je bil svoj čas sodelavec v Novih akordih in še pozneje, ko se je odločil za Novo muziko in za Adamiča kot njenega urednika. Še mnogo manj so ga zanimali drugi starejši vrstniki, ki ne umetniško ne razvojno niso bili pomembni.

Lajovic je bil predvsem pozoren do mlajših in mladih, ki so nekoliko prej ali na začetku 20-ih let vstopali v slovensko glasbo in s svojimi skladbami napovedovali njeno novo dobo: do J. Ravnika, Kogoja in Škerjanca. Tudi do Osterca, ko se je začel predstavljati. Njegov talent je zaslutil, še preden je le-ta radikaliziral svoj umetnostni nazor. Verjetno je ravno Lajovic že leta 1923 predlagal, naj Orkestralno društvo v okviru svojih simfoničnih koncertov upošteva tudi skladbe »nadebudnega skladatelja Osterca v Celju«. Če to velja, je bržkone imel v misli Osterčevo »Simfonijo v C-duru«, ki je bila po slogu še čisto romantična, vendar je že razločno govorila o kreativni sposobnosti svojega avtorja.

Tudi pozneje, ko se je Osterc idejno preusmeril, mu je Lajovic ostal naklonjen. To potrjuje na primer njegovo poročilo o Osterčevi »Iz komične opere«, glasbeno odrskem delu, ki ga je Lajovic smatral za »zelo tehnično dozorelo«. Skladatelju je pripisal izrazit talent in mu priznal napredek v razvoju. Za inštrumentacijo te skladbe je menil, da ni »samo vseskozi sočna, včasih zažari celo v čarobnih barvah«. Naglasil je, da si je v harmonskem oziru Osterc »ustvaril svoj jezik«, ki je oblikovan »od sodobnih harmoničnih tokov«, pa vendar samosvoj. Avtorju je priznal tudi vidno nadarjenost za dramatiko in čut za pravilno širino



NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
II 2 453/12 c

Fragment iz zbora »Lan«, Lajovčev rokopis

dramatične situacije, »s čemer se doseže potrebna teatrska učinkovitost«. Od vseh dotedanjih slovenskih dramatično del je imel Lajovic »Iz komične opere« za prvo, ki je dramatično popolnoma dozorelo. Sodil je, da »je višek naše dosedanje produkcije na glasbeno dramatičnem polju«. »Srčno« je bil »vesel tega najnovejšega, tako muzikalno sočnega, zdravega in življenjsko močnega Osterčevega dela« ter povedal, da pozdravlja njegovo prihodnjo storitev.

Ta Lajovčeva ocena Osterca je bila seveda v nasprotju z njegovim nekdanjim mnenjem o Škerjancu kot opernem skladatelju. Kaj si je o njej mislil Škerjanc, ki se z Osterčem nikakor ni mogel ujeti, ni znano. V tej zvezi lahko samo domnevamo, da ga Lajovčevo priznanje Osterca ni kdove kaj razveselilo.

Posebno po ravnokar omenjeni Lajovčevi oceni pa sta se oba skladatelja, Osterc in Lajovic, precej tesno in iskreno povezala. Ta stik se nikoli ni pretrgal, tudi če se Lajovic kdaj pa kdaj ni strinjal s kakim Osterčevim delom ali nazorom, kar seveda velja tudi v obratni smeri. Bila sta pač dva po idejni koncepciji različna svetova, vendar sta si bila v nekem smislu blizu. Lajovic je v besedah sprejemal novo in ga priznaval, Osterc ni v celoti nikoli zavrgel tega, kar je nastalo pred njim. Tu in tam le z besedo, ne pa tudi z dejanji. Če je bil revolucionar, je bil bolj v slovenskem kot v evropskem merilu. Pa tudi v slovenskem prostoru je bil navzlic svoji orientaciji, kakor jo je deklariral, strpen, četudi včasih žgoče jedek.

Čeprav je bil Lajovčev kompozicijski stavek drugačen od Osterčevega, ga je slednji cenil. O tem pripoveduje med drugim vir iz leta 1931 (Življenje in svet, 1931, 718—719). Osterc je povedal v tedanjem zapisu, da mu je Lajovic že leta 1922 in še pozneje očital, da zakopuje svoje talente. Tako, je dejal Osterc, mu ni preostalo drugega, kot da je šel študirat. V tem je bila Lajovčeva misel, da kultura ni zadeva posameznika, temveč naroda ali vsaj generacije, posameznik pa je dolžan »doprinesti svoje«. Osterc je to misel očitno vzel zelo resno. Poudaril je, da je Lajovic »vnet pripadnik napredka« in pristavil, da si niti misliti ne

upa, »kje bi mi bili danes s svojo glasbo, če bi Lajovic ne bil postavil vsega načina vrednotenja na novo orientacijo in se osvobodil kromatike, ki nam je po v prevelikih dozah zaužiti nemški romantiki postala prava coklja v glasbenem razvoju«. Ta Osterčeva trditev sicer ni čisto trdna, kajti Lajovčev stavek je bil precej kromatiziran in razvidno formiran v načinu nemške, čeprav pozne romantike s primesmi novo nastajajočega, ki je sledilo ali se pravkar dogajalo v razvoju evropske glasbe.

Osterc je opozoril tudi na Lajovčevo invencije polno melodiko pevskega glasu, pa na mojstrsko izdelano in izpiljeno klavirsko spremljavo. Za »Caprice« je dejal, da je s tem svojim delom skladatelj pokazal, da ni samo lirik. Izrazil je misel, da se Lajovic v zadnjih desetih, petnajstih letih obrača vedno bolj k »abstraktnemu načinu izražanja«. Relativno gledano to drži. V svoji drugi ustvarjalni fazi se je Lajovic čedalje bolj posvečal bistvu človekovega duhovnega sveta, iskal je njegove prvobitne elemente in ga skušal najti. Predvsem v sebi, pri tem pa še segajoč v prostrane dimenzije človekove svojskosti. To potrjuje visoko stopnjo njegove kreativne umetniške zrelosti, ki se je bližala svojemu vrhu. »Caprice« je bil za Osterca »skladba trdne strukture« in »notranje logike«. Imel jo je za prvo slovensko skladbo mednarodne kvalitete. Le-to je priznal tudi »Psalmu«, za katerega je zapisal, da ga odlikujejo arhitektonska preciznost, ritmična iznajdljivost, inštrumentalna pestrost, kontrasti med solom in zbori. Vrhunec je videl v fugiranem stavku ob koncu skladbe. Z gradacijami, ki da so povsod uspele, je avtor »Psalma« dosegel svoj višek.

Lajovic in Osterc, navidez nasprotnika, sta bila torej v najboljših stikih. Priznavala sta se, tolerirala na način, ki je segel čez običajno mejo. Skoraj razumljivo, zakaj. Oba sta bila na moč zaslužna za slovensko glasbo, Lajovic posebno v prvih treh desetletjih, Osterc od konca 20-ih do začetka 40-ih let. Ta in oni, vsak od njiju je vnesel novo v njen razvojni tok in si prizadeval, da bi ga uglasil z gibanji, ki so označevala tedanjo zahodnoevropsko glasbo. Mislim, da sta se svoje vloge tudi v celoti zavedala.

Kot do Osterca je bil Lajovic toleranten tudi do njegovega

kroga. Podpiral ga je, izkazoval mu je potrebno pozornost, četudi se z vsemi njegovimi naziranji in rezultati gotovo ni strinjal.

Če je strpno in z razumevanjem podpiral nove tokove, pa je bil Lajovic odločno proti nadaljevanju preteklega, ki si je še v 20-ih in 30-ih letih prizadevalo za svoj obstoj. Kjer je le mogel, je to zaviral in onemogočal. Gradivo v arhivu Glasbene matice in njihovi zapisi to razvidno potrjujejo.

Menda ni bilo slovenskega skladatelja, ki bi ne bil v kakršnem koli stiku z Lajovcem. Vsakdo je rad slišal njegovo sodbo o svojih skladbah, tudi če je bila negativna. Koristni pa so bili že nasveti, kako stvaritev narediti boljšo. Lajovic je bil strog kritik, nikomur ni prizanesel. Hotel je, da bi bila slovenska glasba na čim višji ravni, tehnično in umetniško, želel je, da bi v evropskem glasbenem svetu nekaj pomenila. Prizadeval si je, da bi se vzporedila z umetnostnimi dosežki zunaj slovenskih meja. V načelu je potemtakem mislil enako kot Osterc. Vendar je šel v svojem ustvarjanju pot, za katero je vedel, da je v skladu z njegovim konceptom.

Kajpak je Lajovic poznal številne reproduktivne umetnike, vse, ki so kaj pomenili, inštrumentaliste, pevce in dirigente. Tesneje se je vezal seveda s tistimi, ki so ga izvajali, torej posebno s solističnimi pevci. O vsem tem izvemo nekaj iz njegovih kritičnih zapisov pa tudi iz arhivskega materiala Matice. Podrobnejši podatki pa nam v tej smeri niso znani, gradivo je pomanjkljivo ali ga sploh ni.

Nekaj zveze je imel na primer z Nikom Štritofom. O tem govori Štritofovo sporočilo, namenjeno najbrž M. Hubadu, da ne more vrniti izposojenih not, ker jih je odnesel Lajovic. Naprosil ga je, da »jih pošlje v obratno pošto«. Lajovic je bil tedaj v Kranju (1915), skladbe pa gotovo iz fonda Glasbene matice. Konkretno je v tem primeru šlo za češka dela, predvsem za balado za soli, zbor in orkester »Svatebni košile«, op. 69, A. Dvořáka, za katero se je, kot za češko glasbo tudi nasploh, Lajovic živo zanimal. Kako daleč so segle zveze med Lajovcem in Štritofom, arhivsko gradivo sicer ne pove. Znano pa je, da je Lajovic mladega

dirigenta cenil ter ga dobro vrednotil kot umetnika in človeka. To in ono že zgodaj, pa tudi pozneje.

Zanimala sta Lajovca tudi pianista Anton Trost in obetavni Ivan Noč. Še zlasti slednji, čigar igra ga je očitno impresionirala. Zanj je bil nadarjen muzik, tehnično izvrsten izvajalec. Ko se je Noč potegoval za namestitev na konservatoriju, je bil Lajovic mnenja, da prihaja skoraj edini med dosedanjimi učitelji klavirja v poštev tudi kot koncertant. To je bilo vsekakor priznavalno, odločilno vrednotenje. Rezultat Lajovčevega mnenja je bil, da je Noč res dobil mesto, za katero je prosil.

S simpatijo je Lajovic spremljal tudi delo dirigenta Mirka Poliča, ki je po Hubadu vodil pevski zbor Glasbene matice. Ko je bila desetletnica njegovega vodenja tega ansambla, je ravno on predlagal, naj bi mu Matica priredila »častni večer«, kar se je tudi realiziralo. Polič je bil za Lajovca seveda važen. Njegove zbore je večkrat in kvalitetno interpretiral, kar je oba glasbenika še bolj zbližalo. Tako tudi na tako imenovanem »Lajovčevem koncertu«, ki ga je skupaj s F. Lhotko leta 1934 priredila Matica v Zagrebu. Izvajalci so bili Anita Mezetova, Mario Šimenc, Marijan Lipovšek, dirigenta Lhotka in Polič, mešani zbor ljubljanske Glasbene matice in orkester zagrebške Muzičke akademije. Spored je obsegal Lajovčeve zbore (Bolest je kovač, Lan, Napitnica, Vodica čista se vila), samospeve (Mesečina, Ko bi le gledal, Pesem o tkalcu, Begunka pri zibeli, O, ti življenje), orkestralni »Caprice« in »Psalm«. Polič je dirigiral tudi »sijajno uspel« koncert, s katerim je Matica »primerno počastila« Lajovca, ki da je bil z izvedbo nadvse zadovoljen.

Podobnih primerov bi lahko našteli še in še. Sodim pa, da že ti, ki so bili posebej omenjeni, dovolj ilustrirajo Lajovčev odnos do izvajalcev njegovih skladb in do tedanjih slovenskih reproduktivcev, ki so se po prvi vojni izdatno množili. Še številnejši so se pojavili po drugi vojni, ko je bil Lajovic s svojimi skladbami spet aktualen za koncertne sporede in je to tudi ostal.

Lajovčev odnos do slovenskega glasbenega umetništva se

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana

kaže še v drugi luči. Skrbel je namreč za skladatelje, ki so živeli doma ali zunaj slovenskih meja ter bili potrebni pomoči. Zgovoren primer v tej smeri je F. S. Vilhar, ki je pretežno bival in deloval na Hrvaškem, nazadnje v Zagrebu. Na stara leta je živel v pomanjkanju. Za podporo, ki naj bi mu olajšala bedo, se je njegov rojak Janko Barlè, tudi glasbenik, obrnil na ljubljansko Matico. Lajovic se je za to odločno zavzel in predlagal, naj Matica Vilharju podeli častno podporo. Ta naj bi se izplačevala mesečno v primeru, »da se izkaže«, da le-ta nima dovolj sredstev za življenje. Ta predlog je odbor sprejel in sklenil, da se Vilharju nakaže podpora za mesec marec (1927). Hkrati je pozval »Hrvatski glazbeni zavod« in glasbeno društvo »Kolo«, da skupaj z Glasbeno matico z redno mesečno podporo olajšata življenje »sivolasemu starcu«. Matici je bila v misli tudi stalna podpora Vilharju, vendar je bilo, kakor pove arhivsko gradivo, sklenjeno, da se bo o tem še sklepalo.

Ta Lajovčeva gesta, ki ni bila edina, je bila gotovo izraz humanosti globoko doživljajočega človeka, ki je imel kljub svojemu poudarjenemu individualizmu čuteč smisel za sočloveka.

S hrvaškimi glasbeniki je imel Lajovic dobre stike že zgodaj, utrdil in razširil pa jih je v času, ko je bil v 30-ih letih v Zagrebu kasacijski sodnik. Znani so za B. Širolo, F. Lhotko in A. Dobronića, verjetno pa se je Lajovic uspešno vezal s še širšim zagrebškim glasbenim krogom.

V tej zvezi naj bo omenjeno, da je bil Lajovic že okrog leta 1920 v stiku z varaždinskim odvetnikom Ernestom Krajanskim, ki se mu je v omenjenem letu zahvalil za neko njegovo vokalno kompozicijo: »Vaš prekrasni zbor — pun nježnosti a i snage — držim, da ću moći sa svojim pjevačima naučiti te da ćete u septembru, kad kanim opet u Ljubljanu, biti s nama zadovoljan. Uvjeren sam, da će slovenska glazba biti s njime izvanredno reprezentovana.« K temu je še dodal, da ima sicer Nove akorde, »no ne nadjoh tamo ništa, što bi pristajalo u okvir programa«.

Lajovčevi stiki so zajeli celoten jugoslovanski prostor, zelo

dobri so bili na primer s Petrom Konjovićem in še z drugimi srbskimi skladatelji njegove generacije. Segli pa so še dlje, v mednarodni svet, tja večidel po zaslugi njegovega obiskovanja tujih glasbenih festivalov. Zlasti blizu so mu bili češki skladatelji, tako J. Suk in V. Novák, pa seveda dirigent Talich, s katerim je imel prijateljske zveze še izza časa Talichovega ljubljanskega bivanja. Po njegovem odhodu iz tedanjega kranjskega glavnega mesta so se te zveze nadaljevale v pismih in osebno. O tem pričajo viri, ki sicer niso številni, zato pa tem bolj zgovorni. Podatek iz leta 1931 pravi, da je Lajovic v Matici izjavil, da bi ob »svečanostih prihodnjega leta« — mislil je na glasbeni festival ob 60-letnici Glasbene matice — Talich rad dirigiral v Ljubljani. Če se bo to realiziralo, bo treba resno študirati material za simfonični koncert pod njegovim vodstvom. Iz istega leta je na voljo še gradivo, iz katerega izvemo, da je ljubljanska Filharmonična družba naprosila Suka in Talicha, seveda na Lajovčev predlog, da ocenita skladbe, ki jima jih je poslala, in presodita, ali so zrele za tisk. Čigave so bile te skladbe, iz gradiva ni razvidno.

Leta 1933 je Talich sporočil Lajovcu, da bi bil pripravljen 10. novembra dirigirati v Ljubljani. Za uverturo je predlagal Dvořákov »Karneval« — s pristavkom, »ako ni pri vas preveč igran«. Temu naj bi sledila kakšna slovenska skladba, ki naj bi bila moderno delo, takšne narave, da bi lahko ob izvedbi nastopil tudi kdo od slovenskih solistov. Lajovca je prosil, naj mu kaj primernega pošlje na vpogled Matica, da bo lahko izbral po lastni presoji, kar se mu bo zdelo najbolj vredno. Koncert naj bi zaključila Čajkovskega VI. simfonija.

Ta koncert je res bil, vendar ne 10., ampak 14. novembra (1933). Obsegal je že omenjeni »Karneval«, Sukovo »Meditacijo na koral sv. Vaclava«, Škerjančev »Simfonični stavek« in Čajkovskega »Patetično simfonijo«. V glavnem je bil spored tak, kot je bil predložil Talich. Le Suk je bil še vključen, verjetno zato, ker ni bilo nobenega daljšega slovenskega dela. Talich si je očitno koncert želel in je zato predvidel solista. Matica mu je predložila šest slovenskih del, odločil pa se je za Škerjanca.

Poleg čeških je Lajovic na mednarodnih festivalih srečal še vrsto skladateljev raznih generacij drugih narodnosti in z nekaterimi od njih navezal tesnejše stike, predvsem s slovenskimi. Z njimi se je gotovo pogovarjal o aktualnih glasbenih temah. Čeravno na splošno redek v besedah in izbirčen v iskanju zvez se je razživel, kakor hitro ga je tematika, ki se je ponujala za razgovor, zanimala. Prizadeval si je, da bi se vanjo kar najbolj poglobil in jo primerjal s svojim umetnostnim nazorom. Ravno zato se je zbližal s skladatelji, poustvarjalci in teoretiki, kakor so bili na primer svoj čas Krek in Adamič, pozneje Kogoj, Osterc, Vurnik, Dobronić in Konjović, pa seveda Talich, Suk in še drugi glasbeniki. Tudi nekateri ljubitelji glasbe so bili med njimi, če so bili strokovno na dovoljni ravni in so ustrezali njegovim načelom selekcije.

Kar neverjetno zveni, a je vendar res, da je bil Lajovic član jugoslovanske sekcije Mednarodnega društva za sodobno glasbo, ki si je prizadevalo širiti oblikovalne poglede nove glasbene umetnosti. Ti so očitno zanimali tudi Lajovca, ne da bi jih sam uveljavljal v svojem ustvarjanju. Tega ne bi mogli trditi niti za njegove najdrznejše zasnovane skladbe. Po tej strani se Lajovic spet razodeva, da je bil drugačen v besedi kot v glasbi.

Da je bil član omenjenega društva, izpričuje pismo, ki ga je Lajovic 18. novembra 1922 naslovil »cenjenemu gospodu rektorju zagrebške Muzičke akademije«, kar je bil takrat J. Tkalčić, vodja te institucije v letih 1922—1923 in, tako kaže, tudi odgovorna osebnost v jugoslovanski sekciji prej navedenega mednarodnega društva, ko se je snovalo na naših tleh. Lajovic je v citiranem pismu Tkalčiću med drugim pisal, da se razume samo po sebi, da z največjim veseljem pozdravlja »idejo ustanovitve jugoslovanske secije mednarodnega društva za moderno glasbo in se seveda prijavljam kot član«.

Koliko se je aktiviral v tej sekciji, za zdaj ne vemo. Po tej strani je doslej znano le eno pismo, ki ga je Lajovic 1. avgusta 1928 pisal »dragemu g. profesorju«. Komu, iz gradiva, ki je za zdaj na razpolago, ni razvidno. Verjetno neko-

mu od tedanjih profesorjev kompozicije oziroma glasbeno teoretskih predmetov omenjene zagrebške akademije, Lhotki, Duganu, B. Bersi ali Dobroniću. V tem pismu je sporočil, da se je ravnokar vrnil z dopusta »in Vam takoj odgovarjam na Vaše pismo, ki je došlo pred nekaj dnevi. / V Sieno (— očitno na festival mednarodnega društva —) jaz ne morem, nimam ne časa ne denarja. / Za to, da bi nekdo šel kot naš delegat v Sieno, bi trebalo, da nam naša sekcija plača stroške. Toda ima li kaj denarja? / In če bi ga imela, jeli kaka delegacija potrebna in ima-li kak praktičen cilj in možnost nekega konkretnega vspeha? Tega jaz ne vem. Zato si ne upam staviti nobenega predloga«. Zatem je še nadaljeval: »Da pridem na drugo stvar: Hvala Vam pri tej priliki za Vaše poročilo, zakaj ni v Beograd bil sklican občni zbor naše sekcije; vzel sem poročilo z veseljem na znanje, ker je pokazalo tisto, kar sem pričakoval, da namreč izostanje Hrvatov ni bila nikaka demonstracija, o čemur sem že v Beogradu ondotne kroge skušal prepričati in je tako prišlo, da se je beograjski sestanek končal le prilično pomirljivo. / Z ozirom na Vaše omenjeno poročilo moram priznati, da nimam pojma koliko znaša članarina za našo sekcijo in zato tudi do sedaj nisem nič plačal. Prosim Vas, da našemu blagajniku sporočite mojo prošnjo, naj mi sporoči moj dolg in svoj naslov. / V teh naših političnih neprilikah mnogokrat mislim na vse vas in od srca želim, da bi se našla solucija, ki bi vse saj prilično zadovoljila!«

Razlog, da Hrvatov na omenjeni beograjski sestanek ni bilo, ni bil tako preprost, kakor si je predstavljal Lajovic ali, če je kaj več vedel, vsaj skušal pojasniti Srbom. Problem je namreč bil v prestavitvi centrale jugoslovanske sekcije omenjenega društva v Beograd, čemur pa so se hrvaški predstavniki upirali.

Gradivo, ki bi izčrpneje osvetlilo Lajovčev odnos do vrstnikov znotraj in zunaj slovenskega prostora, je prej skromno in pomanjkljivo kot obilno. Navzlic temu je tolikšno, da kaže ta odnos v ugodni luči in dokazuje, da se Lajovic nikakor ni osamil. Celo nasprotno. Posebno v 20-ih in 30-ih letih je bil presenetljivo vitalen, iskal je nova znanstva,

gotovo zato, da bi se dokopal do novih spoznanj in še naprej širil svoja duhovna obzorja. Doumel je spremembe v času in ne glede na svoj več ali manj konstantni umetnostni nazor potreboval še širši krog vrstnikov, zlasti teh, ki so šteli v mlajšo in napovedovali mlado generacijo ožjega in širšega skladateljskega kroga.

POMEN

Glede na to, da je Lajovic razdajal svoje sposobnosti in razširil svoj vpliv na širokem glasbenem in kulturnem prostoru, ga je po pomenu mogoče in tudi treba ovrednotiti z več vidikov. V tej presoji ne moremo obiti časa, v katerem je živel in delal, pa seveda tudi ne slovenske in evropske glasbene ter celotne duhovne situacije njegove dobe. Šele upoštevanje vseh teh komponent dovoli primerjavo rezultatov njegovih prizadevanj in s tem objektivno sodbo relativne vrednosti njegovih storitev, ki mu odrejajo mesto v slovenski in evropski glasbi.

Lajovčev skladateljski opus ni bil kdove kako velik in tudi ni segel na vsa kompozicijska področja. Sicer vnet zagovornik slovenske inštrumentalne glasbe je Lajovic vanjo razmeroma malo prispeval. Na začetku svojega skladanja le eno klavirsko kompozicijo in nekaj orkestralnih oziroma vokalno-inštrumentalnih del, ki so večidel nastala v času njegovega kompozicijskega šolanja med 1900—1902. Čeprav so v slovenskem glasbenem krogu zaradi dotedanje slovenske glasbene situacije izzvala pravo senzacijo, ne tehnično ne umetniško še niso mogla biti ne dovršena in ravno tako ne dozorela. Takšne so bile šele mnogo poznejše skladbe te zvrsti, vitalni »Caprice«, izrazno značilni »Psalm 41 in 42« in simfonični pesnitvi bližnja »Pesem jeseni«. Gledano v celoti, se je Lajovic orkestralni glasbi prilično izogibal, komorni in solistično-inštrumentalni pa sploh popolnoma izognil. Ta ga je, kot potrjuje njegova rokopisna zapuščina, zanimala, vendar je ostala le nikoli realiziran poizkus.

Zakaj neki Lajovic ni segel obsežneje ali sploh ni segel na

ta področja? Na to vprašanje pravzaprav sploh ni mogoče odgovoriti, vsaj ne zanesljivo in prepričljivo. Tehniko inštrumentacije je obvladal, za to so dokazi na voljo. Kateri bi bili drugi razlogi? V tej smeri se nam ponujajo razne rešitve, ki pa so vendar le samo hipoteze. Ena teh bi lahko bila skladateljevo nezanimanje za stroge glasbene forme, vključno s sonatnim stavkom in fugo, ki jo je skladatelj nakazal v enem samem primeru (Psalm 41 in 42), ne da bi jo tudi izpeljal. Strogi stavek mu očitno ni bil pri srcu. Da bi mu zanj manjkalo znanja, se ne zdi verjetno, saj je bil v strogi Fuchsovi šoli, kjer se je z njim gotovo temeljito seznanil. Njegov stavek je bil malone izključno homofonski, polifonske zasnove so redke ali jih skoraj ni. Forma skladateljevih del katere koli zvrsti je v glavnem pesemska, zahtevnejše rešitve v njej niso zaznavne.

Kaže, da Lajovca široki, razsežni koncepti niso zanimali in so zato velike forme v njegovem opusu ožje zasnovane ali povsem manjkajo. Ponekod jih je sicer nakazal (Caprice, Psalm, Pesem jeseni), ni pa jih izkoristil v potrebnih dimenzijah.

Morda smemo v vsem tem iskati razlog za vrzel, ki se kaže po omenjeni strani v njegovem ustvarjanju. Edino tako lahko razumemo, kako da ni Lajovic napisal kake večje orkestralne kompozicije za Slovensko filharmonijo, ki je bila reproduktivno sposobna in bi jo zlahka izvedla pod izvrstnim Talichovim vodstvom, pa tudi rada, saj sta si bila Lajovic in Talich zelo blizu. Tehničnih ovir za nastajanje velikih orkestralnih del torej konec prvega in na začetku drugega desetletja 20. stoletja ni bilo, tudi glasbena oziroma duhovna klima je bila v tem času pripravljena za sprejemanje takih skladb. Čas pred Talichom in za njim vse globoko v 20-leta pa res ni bil posebno spodbuden za slovensko orkestralno produkcijo. O tem priča tedanja situacija slovenske glasbe, ki po tej strani nikakor ni bila plodna. Nekih smelejših rezultatov ni pokazala.

Verjetno je vsemu temu in s tem Lajovčevi pomanjkljivi dejavnosti na nekaterih kompozicijskih področjih treba iskati razlago v specifičnih karakteristikah njegovega talen-

ta. Te so ga odvračale od zgledov, ki jih je sicer dobro poznal, od tega, da bi konkretiziral te vrste znanje, s katerim je nedvomno razpolagal, a ga v praksi le malokrat uporabil. Skratka, skladatelja ni ali skoraj ni mikala želja, da bi sledil evropski situaciji, v kateri so ravno takrat nastajala velika orkestralna dela, ta še tradicionalno, ona že sodobno koncipirana, oblikovana po načelih porajajočega se in bolj ali manj že uveljavljenega ekspresionizma. S tega vidika tedanje slovenske glasbe kljub temu, kar je storil na začetku svojega ustvarjanja, bistveno ni obogatil.

Pač pa je Lajovic posvetil vso svojo pozornost, moč in voljo zvrsti, za katero je čutil posebno nagnjenje, ki se ji je tudi ves predal. Instinktivno je čutil, da bo v njej lahko najglobje segel vase, se najbolj pristno izpovedal. Ta zvrst je bila vokal, samospev in zbor, obe majhni, toda nadvse občutljivi formi, kar se tiče izraza nič manj zahtevni kot velike forme. Obema gre osrednja vloga v Lajovčevem ustvarjanju, za obe so na voljo izvrstni primeri.

V vokalu je bil Lajovic velik mojster; s tem, kar je produciral v tej smeri, je daleč presegel vse, kar je v tej zvrsti dotlej nastalo v slovenski glasbi. Slovenski, svoj samospev in zbor je vzporedil z evropskim svojega časa, ki se je tehnično in stilno sicer že preusmerjal, vendar je bilo njegovo oblikovanje v veliki meri še vedno isto ali podobno kot Lajovčevo.

Teksti, ki si jih je skladatelj izbral za uglasbitev, so bili več ali manj vsi kvalitetni. Predvsem so morali ustrezati njegovemu elegično navdahnjenemu sentimentu, ki je prevladoval, a vendar ne v celoti. Lajovca so včasih zamikali tudi igrivi, duhovito razposajeni teksti, v katerih je prešerno zavriskal na zelo učinkovit način. Odtod naklonjenost pesnitvam, katerih avtorji so bili na primer Župančič, Kette, Murn, Gradnik, Domjanić in še drugi slovenski in tuji ustvarjalci.

Iz tekstov, ki jih je komponiral, smemo vsaj posredno slutiti njegov značaj, ki je bil zdaj zasanjano blag, skoraj otožen, potem spet ves razigran. To so bile značilnosti, ki jih skušamo doumeti pri slehernem skladatelju vokala in iz

katerih je, še zlasti, ker manjkajo drugi podatki, mogoče rekonstruirati podobo njegove duhovne osebnosti ali se ji vsaj približati. Po tej strani tudi Lajovic ni bil izjema, le da o njem vemo še veliko več, kot nam povedo teksti. Poleg izrazite liričnosti njegove nature še to, da je v sebi nosil tudi elemente epsko naravnanega karakterja, ki so tudi vplivali na njegovo notranjo naravnanost in se tu pa tam izrazili v njegovi glasbi, ne samo vokalni, temveč tudi orkestralni, tako na primer ponekod v Psalmu, odpovedujoči se Pesmi jeseni in v življenja polnem delu, ki ga je njegov avtor nazval Caprice. Lirično pogojeni izraz potemtakem ni bil edini v Lajovčevih delih, le poudarjen je bil v primerjavi z epskim, ki je stal nekako ob strani. Izstopal je samo, kadar je skladatelj čutil potrebo.

Po stilu je bil Lajovic progresivni pozni romantik, ki je šel skozi razne razvojne faze. V njegovih zgodnjih delih so zaznavni celo še elementi klasicističnega tipa, ki jih zasledimo tudi, na primer, pri Brahmsu in Schumannu, pri katerih se je Lajovic tudi zgledoval. V njegovih poznejših skladbah pa je razločen vpliv nemške pozne romantike, kar je razumljivo in ne preseneča. Izšel je iz Fuchsove šole, razen tega je bila v njegovi prvi ustvarjalni dobi ta stilnost aktualna na vsem evropskem glasbenem prostoru razen na italijanskem. Vendar se z njo Lajovic v vsem ni zadovoljil. Tipal, iskal je še naprej, v temeljna načela postromantike in impresionizma. Bogatil je zvok, želel je, da bi zvenel čim bolj polno, tudi izrazu je hotel vliti čim večjo napetost in ekspresivnost. Vse to je sicer v izdatni meri zaobjela pozna romantika, vendar še ne tako komprimirano kot oblikovanje, ki ji je sledilo. In prav tja je stremel Lajovic. Ne v vsem, temveč nakazano. In morda tudi ne zavestno, ampak bolj naključno. Kako se je v njem odvijal ta proces, seveda ne vemo, to lahko le slutimo. Pri tem upoštevamo, da je bil Lajovic močno intuitivna osebnost, v kateri je imela inspiracija pomembno mesto. Tega in onega pa se je Lajovic bržkone dobro zavedal in v skladu s temi izhodišči krojil svoj kompozicijski stavek.

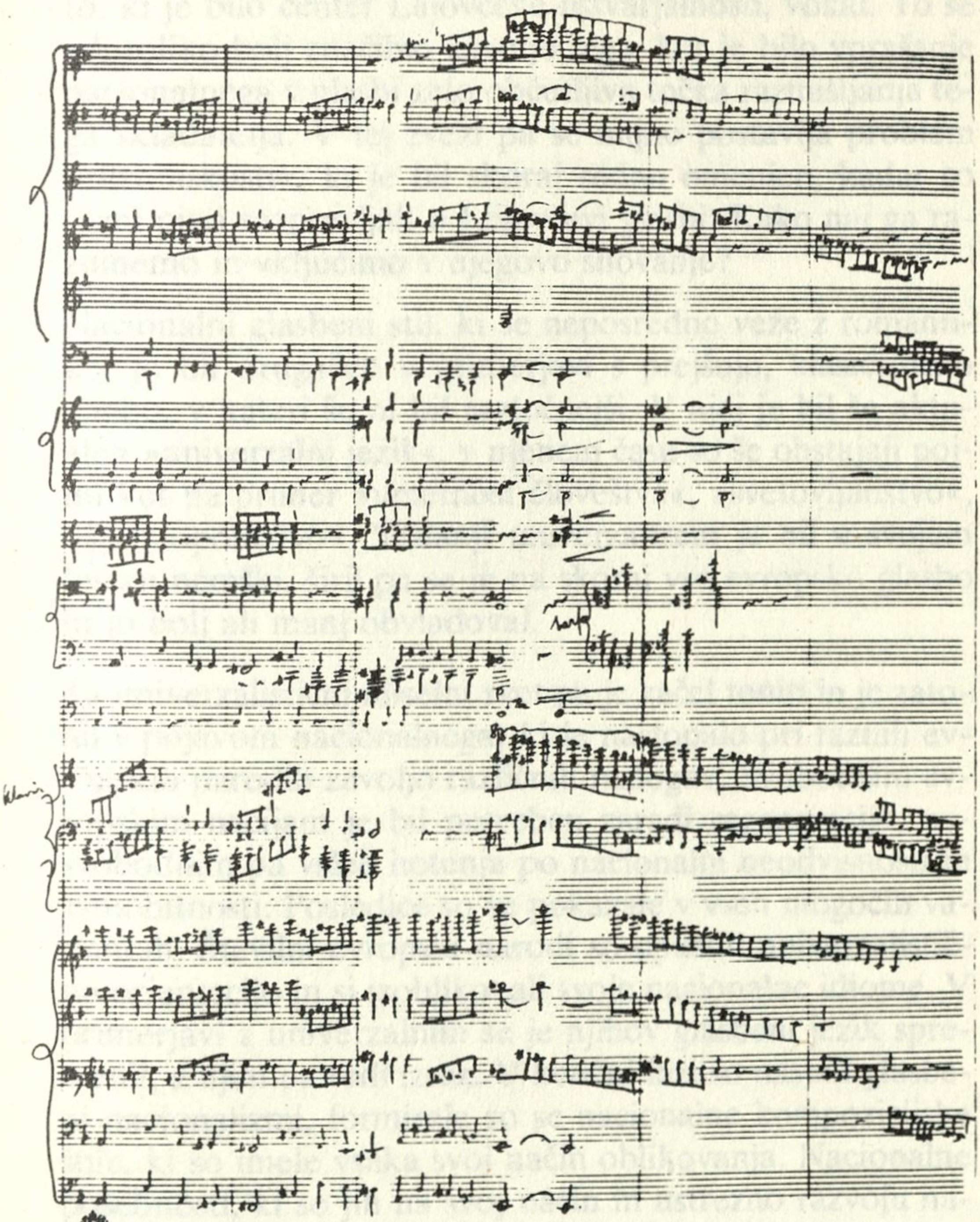
V tem svojem iskanju in uveljavljanju vsega, kar je na novo spoznal in sprejel, pa skladatelj nikoli ni šel predaleč.

Uporno se je držal svojega koncepta, ki si ga je formiral že na samem začetku umetniškega ustvarjanja, pa ga pozneje le še preciziral, izpopolnjeval. Zato se je ravnal po izhodiščnih pravilih. Periodika je pri njem osemtaktna, metrična členitev preprosta. Forma je jasna in ravno tako nekompliciрana, ritmika je v glavnem konstantna, malone monotona. Tonaliteta je na splošno trdno v okviru durmolovega sistema, to in ono je v njegovih skladbah v razmeroma enakovrednem sorazmerju, čeprav mol lahko večkrat izstopa.

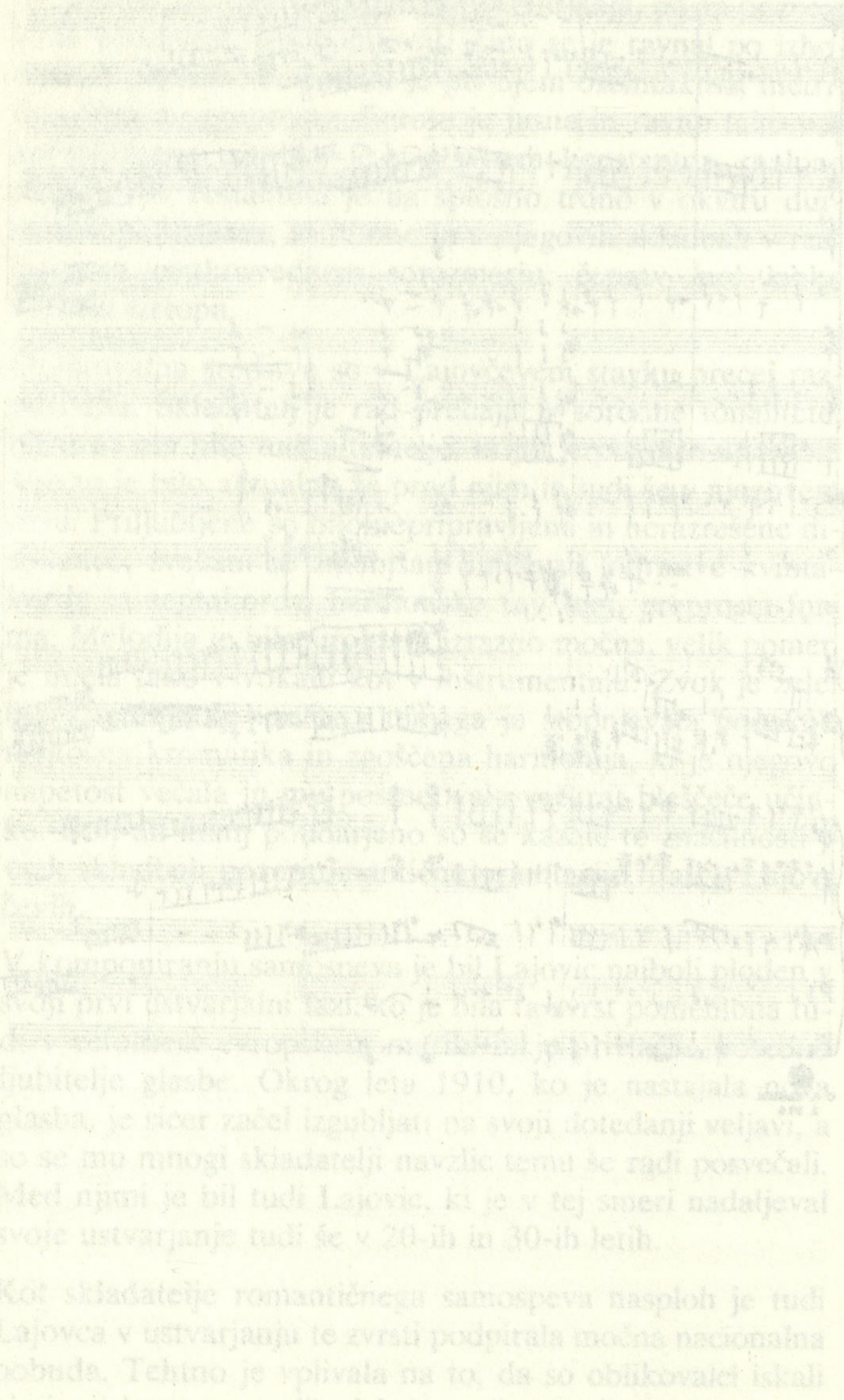
Oblikovalna sredstva so v Lajovčevem stavku precej raznorodna. Skladatelj je rad prehajal v sorodne tonalitete, blizu so mu bile tudi alteracije, ki jih je pogosto uporabil. Vse to je bilo aktualno že pred njim in tudi še v njegovem času. Priljubljene so bile nepripravljene in nerazrešene disonance, zvečani in zmanjšani intervali, obrnitve kvintakorda in septakorda, harmonsko tuji toni, preprosta forma. Melodija je bila široka in izrazno močna, velik pomen je imela tako v vokalu kot v inštrumentalu. Zvok je želel biti kar najbolj barvit, v tem ga je stopnjevala ponekod razkošna kromatika in zgoščena harmonija, ki je njegovo napetost večala in mu posredovala večkrat bleščeče učinke. Bolj ali manj poudarjeno so se kazale te značilnosti v vseh skladbah poznoromantične orientacije, tudi v Lajovčevih.

V komponiranju samospeva je bil Lajovic najbolj ploden v svoji prvi ustvarjalni fazi, ko je bila ta zvrst pomembna tudi v celotnem evropskem merilu in je privlačila posebno ljubitelje glasbe. Okrog leta 1910, ko je nastajala nova glasba, je sicer začel izgubljati na svoji dotedanji veljavi, a so se mu mnogi skladatelji navzlic temu še radi posvečali. Med njimi je bil tudi Lajovic, ki je v tej smeri nadaljeval svoje ustvarjanje tudi še v 20-ih in 30-ih letih.

Kot skladatelje romantičnega samospeva nasploh je tudi Lajovca v ustvarjanju te zvrsti podpirala močna nacionalna pobuda. Tehtno je vplivala na to, da so oblikovalci iskali glasbeni izraz na svojih tleh in ga črpali iz njih. Ta nacionalni poudarek je zajel vsa kompozicijska področja, tudi



C. A. KLEMM.
A. № 6.



Fragment iz »Caprice«, Lajovčev rokopis

to, ki je bilo center Lajovčeve ustvarjalnosti, vokal. To se zdi toliko bolj značilno zavoljo tega, ker je bilo vprašanje nacionalnega v glasbi zelo občutljiva točka razmišljanja tega skladatelja. V tej zvezi pa se nujno postavlja problem »slovenskosti«, ki je bil skoraj redno omenjen, kadar so razni pisci razpravljali o Lajovčevi glasbi. Kako naj ga razumemo in vključimo v njegovo snovanje?

Nacionalni glasbeni stil, ki se neposredno veže z romantiko, je bil drugačen v primerjavi s prejšnjo, klasicistično epoho, v kateri še ni bil razločnejši. V njej je bil še aktualen »univerzalni jezik«, v njenem času so še obstajali pojmi kot na primer »umetnost človeštva«, »svetovljanstvo«, »kozmopolitstvo«. Tedanji univerzalizem je bil v svojem bistvu nemški, širil pa se je na skoraj vso evropsko glasbo in jo bolj ali manj obvladoval.

Ta univerzalistični miselni svet pa je začel toniti in je zatonil s pojavom nacionalnega, ki je nastopalo pri raznih evropskih narodih zavoljo različnih razlogov. Svobodnim evropskim nacijam je bil potreben zaradi regeneracije, nesvobodnim pa vsled hotenja po nacionalni neodvisnosti in samobitnosti. Posledice so se pokazale v vseh mogočih variantah. Številni evropski narodi so opustili univerzalistično orientacijo in si izoblikovali svoje nacionalne idiome. V primerjavi z univerzalnim se je njihov glasbeni jezik spremenil, z njim pa tudi izraz. V končni fazi so nastali glasbeni nacionalizmi, formirale so se nacionalne kompozicijske šole, ki so imele vsaka svoj način oblikovanja. Nacionalne posebnosti, ki so jih na svoj način in ustrezno razvoju nadaljevali tudi nekateri skladatelji poznejših, mlajših generacij, so dobile v glasbi pomembno vlogo. Rezultat njihovih prizadevanj so bila dela, ki so bila zanimiva tudi za internacionalni svet, vendar so tam ostala večidel neznana. Uveljavila so se le v primerih, ko so presegla meje nacionalnega.

Romantika, ki je poudarila nacionalno in poleg tega še historično komponento, je dala prednost inštrumentalni glasbi — morda je le-tej Lajovic zato pripisal tak poudarek. V njenem obdobju se je zaostrilo tudi vprašanje absolutne

in programske glasbe. V tej fazi se je vokal umikal v ozadje, vendar je bil v praksi še vedno trdno zasidran. Samospev je bil še vedno cenjen, pa tudi zbor, čeravno so nekateri glasbeniki, med njimi E. Hanslick in F. Busoni, sodili, da je prava vrednost le v »čisti«, »absolutni« inštrumentalni glasbi. Vokal naj bi bil, tako so menili, za manj izobražene, manj zahtevne poslušalce, za ljubitelje glasbe širokega razpona.

To pojmovanje se je raztegnilo še globoko v 20. stoletje v zahodnoevropskem, pa tudi v slovenskem okviru. Zagovorniki »čiste« glasbe so kajpak imeli svoje privržence, a tudi nasprotnike. Tudi zlata sredina je obstajala. Za številne glasbenike sta bila vokal in inštrumental enakovredni zvrsti. Mnogi so dvomili o dominanci absolutne glasbe in o naziranju, po katerem naj bi le-ta bila čista igra form. To teorijo so pripisovali Hanslicku, ki pa tega nikoli ni ne trdil ne zagovarjal. O vsem tem so na prelomu 19. v 20. stoletje in še pozneje mnogo razpravljali, sodbe pa so bile različne. Vsekakor je res, da ima tudi absolutna glasba svoj program. Tudi Beethovnova 6. simfonija ga ima. Avtor je zanjo dejal: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei« in s tem jasno nakazal, kako si predstavlja njeno interpretacijo.

Vprašanje razmerja med absolutno in programsko glasbo je nasploh delikatno. Zagotovo je res, da ima vsaka svoj program, le da se pri prvi nanaša na skladateljev notranji, duhovni svet, pri drugi pa na zunanjega. Meje med njima pravzaprav ni mogoče natanko, ostro potegniti. To ne že zaradi narave, ki gre temu in onemu. To in ono ustvarja komponist, ki je rezultat svojih dispozicij in s tem svojega notranjega sveta, pa tudi zunanjih faktorjev, vsega, kar ga obdaja in nanj vpliva. Naj sklada absolutno ali programsko glasbo, vsakokrat je podvržen obojim vplivom. Važno je le, v kakšni meri ga ti ali oni obvladujejo, kam teži, bolj sem ali bolj tja. To pa je odvisno od njegove duhovne usmerjenosti, ki je pri tem avtorju lahko obrnjena navznoter, pri drugem navzven. More se tudi križati, se pravi, da isti avtor posega tako na področje absolutne in programske glasbe celo v isti skladbi ali ločeno.

Trenje med seboj se razlikujočih in dostikrat si nasprotujočih naziranj tudi Lajovcu ni bilo neznano. Z njim se je srečeval vselej, kadar je prisostvoval koncertom. Odločil pa se je za programsko glasbo, kamor ga je vodil nagib. V vokal se je skoraj moral, saj se ta zvrst nujno veže na neki, četudi včasih navidez abstrakten, vendar vselej otipljiv program, za katerega je imel primarni smisel. Tega je razločno čutiti v njegovih orkestralnih skladbah, celo zgodnjih še bolj pa v poznejših delih (Caprice, Psalm, Pesem jeseni). Torej tudi v inštrumentalu.

Kaj je imela ta njegova glasba skupnega z nacionalno komponento, ki se je bolj ali manj nujno vezala z romantiko, tudi pozno, in je bila hkrati še poudarjeno aktualna za splošno situacijo v prvih dveh desetletjih še nesvobodnega slovenskega naroda?

Lajovca je navdihovala skozi vse njegovo ustvarjanje. Vendar ni ubral poti svojih predhodnikov in deloma že sodobnikov z raznih koncev Evrope, ki jih uvrščamo v nacionalno orientirane kompozicijske šole njihovih narodov. Zanje je bilo značilno, da so v svoji glasbi uporabljali citate ali modifikacije domače folklorne tematike ali so jo v svoje skladbe vnašali stilizirano. Ta način oblikovanja v Lajovčevih kompozicijah ni zaznaven. Kaj in kako potem?

Lajovic je za »slovenskost« svoje glasbe sam povedal, da je le-ta v njej abstraktna, brez konkretnih oporišč. Škerjanc je zanjo dejal, da je »neizpodbitna« navzlic temu, da se je Lajovic zgledoval v kompozicijski tehniki na tujem, v nemški glasbi. Pristavil je, da jo je mogoče najti v vseh njegovih delih, kjer da je »že v invenciji prisotna«. Menil je, da z Lajovcem »stopi pri nas na plan vprašanje tipične nacionalne umetnosti.«

Tako Škerjanc, ki »slovenskosti« Lajovčevih skladb, kot jo je razumel, ni mogel konkretno definirati.

Še preden se poskušamo dotakniti potankosti tega nadvse občutljivega problema, pa moramo reči, da je vprašanje »nacionalnega«, »slovenskega« obstajalo v slovenski glasbi že v času, ko v njej ne Lajovic ne Škerjanc še nista bila navzoča. »Nacionalno« v evropski glasbi tudi slovenskim

skladateljem 2. polovice 19. in začetka 20. stoletja gotovo ni bilo neznano, le realizirali so ga drugače kot njihovi pomembnejši vrstniki. Prizadevali so si, da bi v svoj glasbeni jezik uvedli ljudski ton, tako na primer B. Ipavec, Gerbič in celo priseljeni, na Slovenskem naturalizirani Foerster, poleg njih pa še številni, manj tehnično spretni in izrazno individualni slovenski skladatelji omenjenega časa, ki jim podobne »slovenskosti«, »ljudskosti« prav tako ne moremo odreči.

Te vrste »slovenskost« je bila seveda daleč od prakse nacionalnih kompozicijskih šol. Z njo se ni sprijaznil niti Lajovic, čigar oblikovalni način tudi s tem, kar so konkretizirali njegovi predhodniki, ni imel nič skupnega. Njihove ljudskosti« v skladbah tega prefinjenega, tehnično visoko verziranega in izrazno samosvojega avtorja pač ni mogoče zaslediti, vsaj ne v načinu, ki je bil ob vstopu v novo, 20. stoletje v slovenski glasbeni produkciji še krepko v veljavi in je težil za tem, da bi se z nezmanjšanim vplivom še nadaljeval.

Ne. Lajovčevo ustvarjanje ni bilo ne na tej ne na oni strani. Kljub temu pa je upravičeno govoriti o »slovenskosti« njegove glasbe. Ne toliko v kompozicijski tehniki, ki ni identična z idejno usmeritvijo glasbenega nacionalizma, ne v njeni začetni fazi in tudi ne v poznejši, ki je upoštevala navzočnost novih stilnih tokov. Pač pa je priznavanje te »slovenskosti« aktualno, če ga razumemo z vidika izraza. To je, tako se zdi, tudi edino sprejemljivo pojmovanje »nacionalnega« v kateri koli že, tudi v slovenski glasbeni ustvarjalnosti, če seveda to karakteristiko prenesemo v poznejši, od začetnega, v bistvu še preprostega načina umevanja omenjene idejne orientacije že odmaknjeni čas.

Za to izrazno komponento je mogoče ugotoviti in to tudi poudariti, da se je v Lajovčevi glasbi zrelega obdobja ne samo nakazano, temveč tudi konkretno, nedvoumno uveljavila. Potrdila je, da se je skladatelj osamosvojil. Postal je umetnik, ki je zrasel iz svoje, slovenske zemlje, svoj navdih prepojil z duhom njene prvobitnosti, si prisvojil tipičnosti vzdušja, v katerem je klila in rasla ter z vsem tem

pregnetel svojo individualno kreativnost, ki ji je na ta način vtisnil osebni pečat. Reči smemo, da je, zavestno ali podzavestno, ustvaril vrsto značilnih del, ki niso samo njegova, ampak tudi slovenska. V njih je transformiral prvinske elemente svoje in slovenske čustvenosti, ki sta si bili sorodni in neločljivo povezani.

Kaže, da je treba v tem smislu pojmovati »slovenskost« Lajovčeve, torej tudi nacionalno pogojene glasbe. Nič spornega ni v tem, nasprotno. Lajovic je, razumljivo, bil neodvisna osebnost, toda tudi to je treba tretirati relativno. Svojo individualnost je hote ali nehote prepajal z mnogovrstnimi vplivi od zunaj. Razen tega je treba upoštevati, da se je čas, ko je ustvarjal, od polpreteklosti že močno odmaknil. Raba folklornega tematičnega gradiva je v svetovnih izmerah že dobila drugačno prakso, ki nacionalnega v glasbi ni zanikala, temveč še nadalje potrjevala njegovo navzočnost in veljavnost. Čas se je tudi z vseh drugih strani ne le vztrajno, ampak že naglo premikal, množile so se nove ideje, ki so zajele tudi glasbeni svet, v njem pa zapustile svoje sledove v vseh razsežnostih, tudi v tistih, katerih meje so se dotikale nacionalnega ali so bile v njem celo vitalno navzoče.

Vse to je seglo tudi v slovenski glasbeni prostor ter intenzivno delovalo na formiranje Lajovčevega miselnega in čustvenega sveta. Zdi se, da je bilo to zanj še posebno važno. V svojem skladanju namreč nikakor ni bil nacionalno ozek, čeravno je bil ves njegov duh vklenjen v ta idejni okvir.

Lajovic je kajpak moral upoštevati tudi situacijo, ki je v njegovem času označevala slovenski prostor, tudi glasbenega. To mu spričo njegove idejne usmeritve, v katero je bil nacionalni moment vključen v izdatni meri, tudi ni bilo težko. Vendar ga je mikal tudi širši svet. Ne v tem smislu, da bi se mu idejno podredil in nekritično sprejel vse, kar je nastajalo v njem, pač pa tako, da bi slovensko glasbo evropeiziral, kar ni bilo v nasprotju z njegovo slovenskostjo, ki se ji s tem ni nameraval v ničemer odreči.

Po Lajovcu se je »evropeizacija« — pravilno — nanašala

le na prisvajanje znanja, obvladovanje kompozicijske tehnike in forme ter upoštevanje sodobnih stilnih tokov. To, kar je bilo doseženo na zahodnoevropskem glasbenem prostoru, naj bi postalo lastno tudi slovenskemu skladatelju. Jedro Lajovčevega cilja je potemtakem imelo smisel v vzporejanju slovenske glasbe z evropsko glasbo tistih narodov, ki so po tej strani dosegli visoko raven. Seveda to ni bilo uresničljivo čez noč. Lajovic se je tega zavedal. Vedel pa je tudi, da so razvojni procesi nujnost, ki je ni mogoče preprosto obiti. Njegovo pravilo je bila strpnost. Z njeno pomočjo je hotel realizirati, kar si je bil zamislil.

Ta spoznanja so vplivala ali vsaj sovplivala na Lajovčevo stilno usmerjenost, specifična slovenska situacija pa je verjetno tudi imela svoj delež pri tem, da se je skladatelj pretežno posvetil samospevu in zboru, manj pa orkestralni glasbi.

Po vstopu v 20. stoletje je Lajovic tehtno prispeval k spreminjanju slovenske glasbe, seveda v sodelovanju z nekaterimi vrstniki, med katerimi pa je le imel skoraj dve desetletji osrednjo vlogo. S svojimi skladbami je dajal pobudo mladim ustvarjalcem, ko so se šele začeli predstavljati v Novih akordih, tako na primer Adamiču, Mirku, Pavčiču, Hladniku, bržkone tudi Premrlu in Ravniku, v neki meri morda tudi Kogoju. Tem so se pozneje, posebno med obema vojnama, pridružili še nadaljnji komponisti, ki so se deloma ozirali še v tradicijo, deloma pa že na sodobnejša gibanja. Ko se je lomila preteklost in se je slovenska glasba 20-ih in 30-ih let vidno usmerjala v novejšo in novo evropsko glasbo, Lajovic seveda ni imel več enake vloge kot dotlej, tudi svojega umetnostnega nazora ni spremenil. Novo v slovenski glasbi pa je navzlic temu podpiral, s tem pa pomagal pospeševati razvoj.

K novemu obrnjena generacija ni prezrla, kje so njene korenine, in ni obšla nacionalnega, čeravno ga je drugače pojmovala. Usmerila se je v univerzalizem novega tipa. Manifestiral ga je Osterc s sodelovanjem skladateljev, ki so bili privrženi njegovi idejni orientaciji. Ta je bila kajpak drugačna od Lajovčeve, a je z njo le imela nekaj podobnih

stičnih točk. Seveda le kar se tiče prej omenjene evropeizacije in vrednotenja nacionalnega, ne pa tudi z vidika duhovne orientacije univerzalizma, ki se je v Osterčevem primeru bistveno vsebinsko razlikovala od Lajovčevega pojmovanja tega fenomena.

Značilnosti, ki so označevale vprašanje progresa in bile kljub različnosti izhodišč pomembne tako za Lajovca kot za Osterca, so se v praksi zanimivo odrazile. Toleranca z obeh strani je bržkone vplivala na naklonjenost in spoštovanje, medsebojno značilno za oba skladatelja. V tem domnevno tiči tudi razlog za pozitiven odnos mlajše generacije do Lajovca umetnika, ki se »slovenskosti« nikoli ni odpovedal, kakor se ji tudi ni mladi, ravnokar nastopajoči slovenski skladateljski rod. Izjeme so bile redke in še te so bile le bolj teoretične narave.

Če primerjamo Lajovca s slovenskimi in evropskimi skladatelji 30-ih in začetka 40-ih let, so razlike velike. Že slovenski skladatelji 20-ih let so se izrekli zoper tradicijo in njeno nadaljevanje. Seveda ne vsi. Pozneje se je odpor proti neposredni preteklosti, se pravi proti romantiki, še zlasti pozni, ki je bila najaktualnejša, stopnjeval. Mladi ustvarjalci so prevzemali načela novega umetniškega oblikovanja, orientirali so se v ekspresionizem, neobarok in neoklasicizem, čeprav se romantizma še niso povsem otresli. Evropska stilna situacija je bila v primerjavi s tedanjo seveda veliko bolj radikalna, saj je izšla iz drugačne tradicije. Tudi v njej so sicer še obstajali polpretekli stili, vendar jih je novo čedalje bolj izpodrivalo in se je razločno uveljavljalo. Pojavili so se imenitni skladatelji, ki so ustvarjali v novem duhu, med njimi na primer Stravinski, Schönberg, Webern, Berg, Prokofjev, Šostakovič, ki so vsi in vsak na svoj način pomembno prispevali k razvijanju nove oblikovalne misli. Njihove glasbe tudi mlada slovenska skladateljska generacija ni ne hotela ne mogla prezreti. Bili so ji nekako mentorji — med njimi tudi Hindemith in Milhaud nista manjkala —, njihovo delo jim je bilo neposredno ali posredno za zgled.

Kako se je počutil Lajovic v tej situaciji, bi bilo težko defi-

nirati. V novo usmerjeno slovensko glasbeno delo je vsekakor zrl pozitivno, zavedajoč se, da ji je v neki meri tudi sam dal pobudo. V primerjavi z evropskim Zahodom je bilo to slovensko delo še skromno in idejno bolj zadržano kot napeto. Po vsej verjetnosti je Lajovca bolj skrbelo to, kar je novega nastajalo zunaj slovenskih meja in se je bistveno oddaljevalo od njegovega nazora, s katerim je bilo v posameznostih celo v ostrem konfliktu. O tem govorijo nekateri njegovi kritični zapisi, tudi tisti iz začetka 40-let, ki je bil že omenjen.

Lajovčevo skladateljsko delo je treba vrednotiti z obeh vidikov, s slovenskim in z evropskim merilom. Kaže, da je tak pristop k ocenjevanju vsakega skladatelja najpravičnejši, čeravno mu gre le relativna vrednost.

V slovenskem okviru Lajovic nikakor ni bil ekstremen v eksaktnem pomenu besede, ne v primerjavi z njegovo polpreteklostjo in še manj v primerjavi s prihodnostjo, ki je sledila v 20-ih in 30-ih letih. Vendar je razširil glasbena obzorja, jih stilno premaknil in pokazal s prvo fazo svojega ustvarjanja razvojno pot, ki naj bi jo ubiral tedaj nastopajoči ustvarjalec. Predvidel jo je s pogledom, zazrtim naprej, čeprav je sam tudi pozneje ostal tak, kakršen je bil prej, pozni romantik kljub nekaterim elementom postromantičnega in impresionističnega grajenja. Brez njega, Kreka, Savina in še nekaterih njegovih tedanjih vrstnikov bi se najbrž slovenska glasba novim tokovom približevala počasneje, pa tudi njen prelomni začetek bi utegnil pasti v poznejši čas.

V evropskem okviru Lajovcu vsekakor ne gre adekvatno mesto. Res je, da so tudi v tem okviru in v Lajovčevem času delovali še mnogi skladatelji, ki so komponirali podobno kot on. Njihova vrednost, aktualnost in razvojna pomembnost pa je čedalje bolj upadala. Presegli so jih novi ustvarjalci, ki so oznanjevali in tudi realizirali nove ideje o umetniškem oblikovanju. Le-ti so prevzemali in tudi prevzeli vlogo vodilnih, razvojno važnih osebnosti. V tej evropski glasbeni družbi je bil Lajovic le eden od mnogih, ki v prakso ni prenesel novo nastajajočega. Če mu je šla doma,

posebno v njegovi prvi ustvarjalni fazi, osrednja, lahko rečemo vodilna vloga, mu je tujina ni prisodila. V mednarodnem svetu je bila Lajovčevemu opusu odmerjena le omejena veljava s poudarkom na umetniški, ne pa tudi razvojni vrednosti.

Ne v tej ne v oni primerjavi se ne zdi važno, kje, pri kom se je zgledoval Lajovic, zunanjim vplivom se pač še nihče ni mogel izogniti. Skladateljem, ki jih je v tej zvezi navedel Cankarju, bi najbrž smeli dodati še Čajkovskega, čigar vpliva v »Pesmi jeseni« ni mogoče preslišati, ne pa tudi J. Marxa, čigar delo naj bi bilo po Škerjančevi sodbi nekaj vzporednega z Lajovčevim — in kajpak obratno —, a je z njim morda le v daljnem sorodstvu, ki v primerjavi tudi med raznimi drugimi skladatelji iste razvojne epohe in podobne orientacije ni nenavadno. Vitalna melodična linija, zvočno bogata spremljava, nagib v elegičnost, način rabe muzikalnih sredstev, težnja po usklajeni notranji arhitektoniki, vse to je karakteriziralo marsikaterega poznega romantika.

Primerjave so dostikrat vprašljive vrednosti. Še bolj je kočljivo vprašanje vplivov, ki naj bi označevali storitev nekega skladatelja. O teh lahko precizneje razpravljamo le v primerih izrazitega epigonstva ali eklekticizma. Lajovcu ne moremo pripisati ne tega ne onega. Kolikor so bili vplivi R. Fuchsa, H. Wolfa, R. Wagnerja. J. Brahmsa, A. Dvořáka, P. I. Čajkovskega, pa morda še drugih osebnosti, aktualni, so bili rahli. Lajovic jih je najbrž razumel in sprejemal bolj s tehničnega kot izraznega vidika, ki pa je za vrednost neke umetnine najodločilnejši. V svojem razvoju se je vzpel do izvirnosti, do lastnega izraza, ki ga je sproščal z razkošnimi melodijami in harmonijami, s prostranim zvočnim bogastvom, z nekompliciranimi ritmi in s preprostostjo forme. Izraz je bil in ostal najmočnejša, najvrednejša komponenta njegovega kompozicijskega stavka. Le-ta je najbolj razvidno predstavil in poudaril njegovo umetniško osebnost, ki je pomembna za slovensko in razvojni situaciji ustrezno tudi za evropsko glasbo njegove dobe.

»Psalm 41 in 42« ter »Caprice« naj bi bila odločilna za

Lajovčevo prvenstvo v slovenski glasbeni moderni. Ta pomen bi lahko prisodili še kaki skladateljevi umetnini, na primer »Begunki pri zibeli«. V tej zvezi, ki s slovenskega vidika velja, pa se vprašamo, kaj pravzaprav razumemo pod »glasbeno moderno« v evropskem merilu, ki je odločilno tudi za slovensko glasbo, saj jo je šele tako mogoče opredeliti in postaviti na pravo mesto.

Pojem »slovenska glasbena moderna« se je pojavil že v času Novih akordov in v tem smislu so ga ponavljali malone vsi, ki so pisali o prvi slovenski skladateljski generaciji 20. stoletja. Med njimi so navajali Lajovca, Kreka in Adamiča, ne pa tudi, na primer, Savina, ki mu je na prehodu v drugo desetletje ravno Lajovic pripisal prvenstvo v uvajanju novih nazorov v slovensko glasbo, in ravno tako ne J. Ipavec ter nekoliko poznejši J. Ravnik. V primerjavi s tedanjo, naprednejšo slovensko literaturo in likovno umetnostjo, ki so ju tudi šteli v slovensko moderno, glasba z njima stilno ni bila identična. Po tej strani je bila z omenjeno trojico še v načelu pozno- in še deloma postromantična, občasno je segla tudi v prvine impresionizma.

Kot »moderno« bi to glasbo smeli označiti le, če bi zanjo in njene predstavnike uporabili le slovenski okvir in upoštevali dejstvo, da se je v tem času začelo oblikovanje, ki ga slovenska glasba prej ni realizirala. Vendar umetniškega in tudi glasbenega razvoja ne moremo in ne smemo meriti z nacionalnimi merili, ki sicer lahko obstajajo, a niso odločilna, temveč s tistimi, ki nasploh veljajo v okviru evropske kulture. Kolikor gre za glasbo, pa v tej začenja »moderna«, »nova« glasba z ekspresionizmom, za katerega velja kot rojstna letnica čas, ko je Schönberg komponiral prve skladbe te vrste, okrog leta 1910. Romantizem, neoromantika in impresionizem po tem pojmovanju v »moderno« torej ne sodijo. Postopoma in posredno sta »moderni« zlasti zadnja dva stila pripravljala pot, toda enačiti ju ni mogoče. Če velja navedeno umevanje ekspresionizma kot začetek evropske glasbene moderne — in to po evropskih kriterijih velja —, tudi slovenske glasbene moderne ni mogoče definirati in kategorizirati drugače. Po tej interpretaciji je potemtakem treba v Lajovcu, Kreku,

napaka; če se tiska na Dunaju, naj
lahko jaz sam opravim vso reč v tiskarni.
Upam, da ste vsi zdravi – in ne zamerite
mojemu načinu pisanja, če se Vdaj nerodno
izrazim; sem jako nespreten v takih rečeh.

Blagovolite sporočiti milostivi gospe soprogi
moje rokopoljube in mnenu Češki
moje pozdrave!

Sprejmite, prosim, najudanejše pozdrave
od Vašega hvaležnega
učenca Marije Škerjanca.

Wien, XIII., Gyrowetzgasse 3, Scherer.

Iz pisma L. M. Škerjanca Lajovcu leta 1920, piščev rokopis

Adamiču, Savinu, J. Ipavcu in Ravniku videti pripravljalce, ne pa članov prve generacije slovenske glasbene moderne. To seveda v ničemer ne zmanjšuje vrednosti in pomena njihovega poslanstva in ne spreminja tehtnosti dela, ki so ga opravili za slovensko glasbo. Še poudarjeno velja to za Lajovca, ki je bil gotovo prvi med enakimi tega slovenskega, v tedanjo evropsko sodobnost usmerjenega skladateljskega rodu.

Lajovic pa ni bil samo skladatelj. Opravljal je še druge važne naloge, ki so bile aktualne v slovenski glasbi prvih štirideset let 20. stoletja.

Še preden jih bomo poskusili ovrednotiti, se postavlja zanimivo vprašanje, ki se tudi in še posebno tiče komponiranja. Kako to, da je Lajovčeva obsežna aktivnost prenehala hkrati s skladateljsko? Kje, v čem so bili razlogi? Konkretne dokumentacije za to ni in razmišljanje o tem, ki pa je nujno, lahko vodi le k hipotezam.

V tej zvezi se ponujata dve razlagi, ki nakazujeta možno, čeravno ne dokončno pojasnilo. Po prvi se je Lajovic razmeroma kmalu, ob koncu 30-ih let izpel in do kraja izrabil svojo kreativnost. Po drugi nemara zato, ker se je, zlasti v drugi fazi njegovega ustvarjanja zgodilo mnogo novega, čemur ni mogel ali pa ni hotel slediti, česar ne bi mogel ne doseči ne preseči in kar se je v marsičem razhajalo z njegovim nazorom. To utegne biti tudi razlog za dejstvo, da se je tako zgodaj zaprl v svoj miselni svet in z njim ni več seznanjal slovenske javnosti. Morda bi bilo treba iskati vzrok za njegovo odsotnost v slovenskem glasbenem delu 40-ih in 50-ih let, ki je bila, kar se tiče aktivnosti, skoraj popolna, v spremenjenih razmerah, s katerimi se je srečal v času druge vojne in po njej. V neki meri bi na to lahko vplivala tudi nastopajoča starost, ki pa za njegov umetniški in miselni molk ni mogla biti edini razlog.

Poleg opusa, ki ga je Lajovic ustvaril kot skladatelj, je bila pomembna tudi njegova kritična dejavnost. Vneto se ji je posvetil že v Novih akordih, pa tudi v raznih dnevnikih in periodiki. Ideološka orientacija tiska, v katerem je objavljal svoje kritične zapise, ga ni zanimala. Bil je, lahko bi

rekli, apolitičen ali nadpolitičen opazovalec vsega, kar se je dogajalo v slovenski kulturi, o čemer pričajo na primer tudi njegove pripombe k vprašanju politizacije Slovencev in hierarhije naših, to je slovenskih vrednot (Jutro, 1932, št. 159; Ljubljanski zvon, 1931, 81—89), pa še številni drugi zapisi, ki so se nanašali na probleme slovenske kulture nasploh in glasbe posebej. Njegovi komentarji so bili večkrat zelo ostri in v polnem skladu s konceptom, ki si ga je bil izdelal in ga tudi uresničeval (prim. J. Vidmar, op. cit., 108, 112).

Kot glasbenega kritika je Lajovca v prvi vrsti zanimala tehnična in izrazna zasnova skladbe, manj razne podrobnosti. Tudi to je bilo v skladu z njegovimi naziranji. V vrednotenju česar koli že je bil širok in dosleden, vselej v skladu s svojim pojmovanjem nekega problema, zazrt prvenstveno v slovenski svet, pa tudi v svet zunaj domačih, etničnih meja.

Je bil tudi po tej strani pod vplivom kakšnih zgledov? Poznal jih je mnogo, iz njih je gotovo vsrkal kakšno spodbudno misel, s katero je oplodil svoj duhovni svet, ne da bi ga zato bistveno spremenil. Bil je preveč samosvoj, da bi nekritično sprejemal tuje misli in nazore. Tudi Krekovih ni, in tudi njegovim skladbam ni prizanesel s svojo kritično ostjo.

V vlogi kritika je bil Lajovic v mladosti zagnan, v zreli dobi široko razmišljajoč, zainteresiran predvsem za globje aktualne probleme slovenske in evropske glasbe. In nepopustljiv. Adamič je zanj že leta 1913 zapisal, da ga smatra za »enakovrednega sodruga« Kreku. Pravilno je menil, da je še »velikopoteznejši«, da »hodi svoja pota, samotna, nerazumevan, od neumnežev zaničevan, od zavidljivcev zasmehovan, od prijateljev občudovan«. Teh odlik mu ni priznal samo kot skladatelju, temveč tudi kot kritiku. Seveda so mu bile Lajovčeve kompozicije na prvem mestu. Za njegove pesmi je bil mnenja, da so le navidez nespevne, imel ga je za »našega prvega simfonika«, v čemer se je nekoliko motil tako z vidika neposredne preteklosti kot prihodnosti. Kot kritik pa je bil Lajovic za Adamiča »neiz-

prosen ocenjevatelj«. Dejal je, da je lahko »sarkastičen, se zna krvavo norčevati, če mu ni kaj pogodi«. Branje njegovih ocen v Novih akordih je bilo zanj »prava slast«.

Ko je Adamič označeval Lajovca kot kritika, je ugotavljal, da je take vrste kritika Slovencem potrebna. Prav je imel. Pred Lajovcem in Krekom namreč še ni bilo prave glasbene kritike, ki bi strokovno in umetniško vrednotila slovensko glasbeno delo. Šele ta dva glasbenika sta pri Slovencih ubrala to pot na ravni, ki ni zaostajala za že razvito tujo kritiko. Zato je upravičena trditev, da sta prav Lajovic in Krek utemeljila slovensko glasbeno kritiko in vplivala na nadaljnji razvoj slovenske kritične misli.

Lajovic je svojo kritiko usmeril v presojanje novih slovenskih del, v koncertno in operno reprodukcijo, ne samo slovensko, ampak tudi tujo, če se mu je problemsko zdela dovolj značilna. Težišče mu je bila struktura te in one skladbe ter izvajalna raven izvedbe. Prizadeval si je, da bi bil v vrednotenju pravičen. Pri tem se ni oziral na subjektivne faktorje, ki bi bili v nasprotju z njegovo mislijo in sodbo.

Tudi kot glasbeni publicist je Lajovic želel biti kar se dà objektiven, seveda v tem smislu, kakor je on razumel ta pojem. Mnogo je razmišljal in kar je domislil, je posredoval tudi drugim. Po tej strani se je udejstvoval predvsem v 20-ih in 30-ih letih, ki so bila polna zapletenih problemov, ki jih je obravnaval in o njih razpravljal na njemu lasten način. Prvenstveno so ga zanimala vprašanja s področja sociologije in estetike, tudi psihološko pogojena so mu bila blizu.

Kaj ga je spodbujalo, da se jim je tako prizadevno posvečal in jih skušal doumeti v njihovem vsebinskem jedru?

Najprej in najbolj gotovo njegova intelektualna potenca, ki je bila izrazita in se je sproščala z izostreno mislijo. Zatem vplivi, ki so prihajali od zunaj in imeli svoje izhodišče v razpravah številnih mislecev, katerih idejne orientacije so bile Lajovcu blizu. V njih je našel marsikaj identičnega s svojim miselnim svetom, s tem, kar je bilo predmet nje-

govih razglabljanj. Vendar so mu pomenile predvsem pobudo in manj nekaj, kar bi moglo vplivati na formiranje njegovih miselnih dimenzij.

Ne zdi se pretirana misel, da je bil Lajovic kot mislec v glavnem samorastnik. Tuja naziranja o tem in onem problemu je v neki meri sicer upošteval, toda do svojih stališč se je v večini primerov dokopal z lastnimi spoznanji. Glede na vsestranost in način razmišljanja je bil nekakšen »kulturni filozof«, ki je motril svet in njegove vrednote na svoj način. Zanimal se je za to, za kar je sodil, da spada v njegovo interesno sfero. Rad je polemiziral, tako na primer z Vurnikom, Kogojem in še z drugimi slovenskimi umetniki ter intelektualci, vselej, kadar so se dotaknili njemu bližnjih vprašanj in se z njihovimi pojmovanji ni strinjal.

Lajovčevi sestavki so veljali vrednotenju glasbe, vprašanju eksportiranja kulturnih vrednot, funkciji nacionalnega v umetnosti in še mnogim drugim vprašanjem slovenske kulture. Svojega razpravljanja ni vklepal v ozek okvir. Postavljal ga je v evropski prostor, ki mu je bil izhodišče za primerjavo s slovensko situacijo.

Lajovčevo razmišljanje so spodbujali razni faktorji. Njegova osrednja misel je veljala specifičnim razmeram, v katerih se je znašla slovenska kultura po prvi vojni. Takoj za njo so Lajovca zanimale z njo povezane okolnosti, ki so nastopale v raznih oblikah in se javljale na različne načine. Med njimi so bila nasprotja generacijskega izvora, problem stilne orientacije ter odločanja za tradicionalno ali novo, ki je nemirno prepletalo evropski glasbeni Zahod, in še posebno vprašanje nacionalne avtohtonosti, ki se je srdito spopadalo s tendenco po unitarizmu, tej boleči in nadvse občutljivi točki ugibanj in načrtov nekaterih krogov v povojnem, dvajset let trajajočem obdobju.

Vse to je naravnost zahtevalo od Lajovca, da se je intenzivno ukvarjal z aktualnimi problemi, posebno s tistimi, ki so se tikali nacionalnega vprašanja, kolikor je to veljalo glasbi in kulturi nasploh. Rezultate njegovih razmišljanj, ki so se v času vedno bolj precizno oblikovala, naj bi, tako je želel, spoznal vsak slovenski človek. Vrasli naj bi se v nje-

govo duhovno bistvo, postali naj bi vseslovenska last, ki bi bila važna tudi za prihodnji razvoj slovenske kulture.

Kot mislec Lajovic ni vstopil v slovensko kulturo nepripravljen in tudi ne nenadoma. Že zgodaj si je izostril čut za smiselno izražanje. V tem mu je mnogo pomagalo že njegovo kritično delo v literarni prilogi Novih akordov in drugod, še bolj kot v kritiki pa je ta čut razvil in uveljavil v svoji publicistiki.

Koliko je Lajovic po tej strani vplival?

S svojimi mislimi o tej in oni problematiki je vsekakor vznemirjal osebnosti iz slovenskega kulturnega, posebno glasbenega sveta. Silil jih je k dejavnosti v načinu replik in pogovorov in je že s tem prispeval k razgibanosti slovenskega mislečega človeka. To je bil gotovo uspeh, vreden prispevek k oblikovanju slovenskega kulturnega prostora. S svojimi eseji in članki je Lajovic vplival na nekatere, predvsem glasbene pisce, da so previdnejše in preciznejše ter idejno jasnejše formulirali teze, ki so jih postavljali. Ob Lajovcu so namreč spoznali, da ne morejo pisati kar si bodi, brez konkretnih razlag in podrobnih utemeljitev. Temu je treba dodati, da tudi Lajovčeva razmišljanja niso bila vselej sprejemljiva niti odločilna za prihodnost. Kljub temu so bila za tedanje slovensko kulturno vzdušje koristna, tudi spodbudna in zavoljo tega marsikdaj pozitivna.

Lajovčevo poudarjanje nacionalnega in nasprotovanje nemški kulturi, čeravno z določeno omejitvijo, ki je omilila nadih nestrpnosti, pa postavlja vprašanje razmerja med teorijo in prakso, od tam pa vodi k misli o morebitnem konfliktu v duhovnem svetu samega Lajovca. Le-ta je izšel iz dunajske kompozicijske šole, temeljito se je razgledoval v avstrijski oziroma nemški glasbi in strokovni glasbeni literaturi. Po stilu, formi in kompozicijski tehniki so bila njegova dela komponirana v načinu, ki je značilen za pozno romantiko nemškega glasbenega prostora. Zanimivo in tudi pomembno bi bilo vedeti, ali se je Lajovic tega zavedal. Odgovora, ki bi pojasnil to vprašanje, ni. Vendar moramo pritrditi dejstvu, da Lajovic ne glede na to, ali bi se sam izrekel pozitivno ali negativno, če bi Cankarju odgo-

varjal na zastavljeno vprašanje, ni spremenil svojega stališča do nemške kulture, zlasti ne do starejših obdobij nemške glasbe. Ta naj bi po njegovem mnenju kot enakovreden umetniški faktor na Slovenskem dobila svoje mesto šele tedaj, ko bi izgubila dominantni položaj in ne bi več ogrožala samobitnosti slovenske glasbe. To je bila velika zahteva, kajti nemška glasba je bila še vedno vplivna v evropskem prostoru in je tudi na Slovenskem ni bilo mogoče ne obiti ne prezreti.

Stališče, ki ga je Lajovic zastopal do nemške glasbe in njenega vpliva na slovensko glasbeno delo, je bilo sad njegovega miselnega sveta, v katerem se je skozi desetletja prepletalo slovensko nacionalno vprašanje. Izražal ga je z besedo in z dokazi, ki naj bi potrdili pravilnost in upravičenost njegovega pojmovanja, a v vsem vedno niso bili ne trdni ne objektivni. Čeravno je bil njegov odnos do nakazanega problema pretirano poudarjen in je včasih segel preko meja dovoljenega, pa je bil glede na posebno razmere slovenskega, tudi glasbenega prostora vsaj razumljiv in zato tudi opravičljiv. Avtohtonosti slovenske kulture in slovenstva nasploh je hotel olajšati pot do njene polne realizacije, ki jo je v 20-ih in 30-ih letih le deloma, ne pa tudi v celoti dosegla. Za zgled je uporabil situacijo slovenske glasbe, ki pa se je v omenjenem razdobju in še zlasti v 30-ih letih že razločno oddaljevala od nemškega prostora ter se intenzivno vključevala v širok, ne samo evropski, temveč mednarodni okvir. Kaže, da je slovenskemu vključevanju v ta neomejeno razprti svet prispeval tudi Lajovic s svojim navidez ozkim, v resnici pa širino dopuščajočim konceptom.

Zaostren odnos do nemštva, ki ga je Lajovic ponudil slovenski javnosti in ga je ta bolj ali manj, četudi z določenimi pridržki, sprejela, pa ni bil v skladu z njegovo kompozicijsko prakso. V tej zvezi mi je v misli predvsem dvoje: kompozicijska tehnika in stil. Po tej strani je bil gotovo pod vplivi nemške glasbe, vendar ne samo on, temveč tudi mnogi njegovi vrstniki nenemške narodnosti. Tudi to je treba sprejeti z razumevanjem, ki ima v času skladateljevega študijskega izpopolnjevanja konkretno, potrebam od-

govarjajoče ozadje. To se ni realiziralo samo v oziranju v skladbe nemških avtorjev, ampak tudi v prevzemanju tekstovnih predlog nemških pesnikov, ki jih je Lajovic v prvih letih svojega ustvarjanja rad uglasbljal v njihovi izvirni zasnovi. Pozneje se je sicer temu docela izognil, se spremenil in upošteval pesnitve avtorjev raznih narodnosti, v največji meri vsekakor slovenske.

Konflikt med tem, kar je Lajovic govoril oziroma pisal, ter med tem, kar je komponiral, je torej obstajal. Vendar, kar se kompozicije tiče, le bolj po tehnični strani. Izrazno pa je bil skladatelj gotovo drugačen. Tudi s te strani ni mogoče zanikati vplivov tujega, tudi nemškega ozračja. Navzlic temu pa je bil izraz v Lajovčevih skladbah, čeravno transformirano pregneten, slovenski, v njem je avtor nedvoumno upodobil to, kar označuje tipiko slovenskega načina čustvovanja in mišljenja in seveda njega samega, ki sta mu ta dva elementa nedvomno vtisnila razviden pečat in pregnetla njegov duhovni, ustvarjalni svet.

Svoje slovenstvo in posredno tudi privrženost slovanstvu ter celotni evropski sferi je izpričal v svojih skladbah in v prispevku s področja publicistike. To in ono, omejeno na ožino in segajoče v širino, je pomenilo vreden Lajovčev umetniški in umski prispevek v kulturo prostranih razsežnosti.

Lajovic je bil predan Slovenec in razumevajoč svetovljan, umetnik in mislec. To pa ga ne ščiti pred kritiko njegovega celotnega in posebej glasbenega dela. Presoji je podvržen vsakdo, tudi on. Pripombe, ki veljajo njegovemu opusu, pa niso ne številne, pa tudi ne odločilne za njegovo življenjsko delo, ki je bilo bogato, vsestransko in v marsičem spodbudno tudi za čas, ko v slovenskem glasbenem življenju ni bil več navzoč. Živi tudi poslej, živi v svojih delih in kot priča ustvarjalnega nemira v slovenskem glasbenem prostoru in zunaj njega. Vanj se je s svojo čustveno in miselno pogojeno kreativnostjo tudi sam vključil, sodeloval pri nastopanju slovenske glasbene moderne in posredno prispeval k nadaljevanju njenega razvojnega procesa.

PRIMERJALNI PODATKI

1878—1899

1878: 19. decembra rojen Anton Lajovic.

1878: rojena F. Schreker in A. Dobronić; izšel 1. letnik Cerkvenega glasbenika; v Ljubljani osnovana orglarska šola.
1880: rojen S. Premrl.
1881: rojen M. P. Musorgski.
1882: rojena I. Stravinski in J. Marx; osnovana glasbena šola ljubljanske Glasbene matice.
1883: rojeni A. v. Webern, V. Talich in P. Konjović; umrl R. Wagner.
1884: rojena M. Milojević in V. Mirk.
1885: rojen A. Berg.

1889: Lajovic začel obiskovati ljubljansko gimnazijo.

1891: rojen S. S. Prokofjev; ustanovljen pevski zbor Glasbene matice.
1892: ustanovljeno slovensko Deželno gledališče v Ljubljani in z njim slovenska Opera.
1893: umrl P. I. Čajkovski.
1895: rojeni P. Hindemith, M. Kogoj, S. Osterc in J. Gotovac.
1896: rojen J. Slavenski; umrl A. Bruckner.
1897: rojen M. Bravničar; umrl J. Brahms.
1897: Lajovic se vpisal na pravno fakulteto in na konservatorij, oboje na Dunaju.
1898: rojen S. Vurnik.

1899: A. Schönberg komponiral »Die verklärte Nacht; rojen P. Vladigerov; izšel 1. letnik revije Glasbena zora.

1900—1918

1900: Lajovic komponiral »Sanjarijo« za klavir in »Adagio« za orkester.
1901: Lajovic napisal »Andante« in »Capriccio« za orkester.
1902: Lajovic napisal »Gozdno samoto«; absolviral konservatorij.

1904: Glasbena matica izdala »Šest pesmi« A. Lajovca.
1905: Lajovic opravil 2. državni izpit na pravni fakulteti; izšle njegove »Tri pesmi«, op. 7, 1. zv.
1906: Lajovic opravil 3. drž. izpit.
1907: Lajovic nastavljen pri okrajnem sodišču najprej v Litiji in zatem v Ljubljani; 1907 začel poučevati harmonijo in kontrapunkt na šoli Glasbene matice in to opravljal do 1911.

1911: Lajovic opravil sodniški izpit in postal sodnik na Brdu.
1913: Lajovic postal sodnik v Kranju.
1914: Lajovic se poročil z Ano Tuma.

1900: rojen L. M. Škerjanc; A. Foerster napisal kantato »Turki na Slevici«; izšel zadnji (2.) letnik Glasbene zore.
1901: rojen B. Arnič; umrl G. Verdi; začeli izhajati Novi akordi.
1902: rojen D. Švara.
1903: umrl H. Wolf; Schönberg komponiral »Pelleas und Melisande«, op. 5.
1904: umrl A. Dvořák.

1906: rojen D. D. Šostakovič.
1907: rojen M. Kozina; R. Savin napisal opero »Lepa Vida«, F. Gerbič pa »Jugoslovansko rapsodijo« za orkester.
1908: umrl B. Ipavec; osnovana prva Slovenska filharmonija.
1909: Schönberg napisal »Fünf Orchesterstücke, op. 6, monodramo »Die Erwartung« in »Zehn Lieder aus ‚Das Buch der hängenden Garten' St. Georgea, op. 15.

1911: izšla Schönbergova »Harmonielehre«; Stravinski komponiral »Petruško«, J. Ravnik pa »Večerno pesem«.
1912: rojen F. Šturm; Schönberg komponiral melodramo »Pierrot Lunaire«.
1913: rojen E. B. Britten.
1914: začetek prve svetovne vojne; umrla D. Jenko in I. Zajc; F. Gerbič napisal »Lovsko simfonijo«; izšel zadnji (13.) letnik Novih akordov.

1917: umrl F. Gerbič.

1918: Lajovic premeščen k okrajnemu sodišču v Ljubljani; spet se aktivno vključil v slovensko glasbeno delo; napisal samospev »Begunka pri zibeli«.

1918: konec prve svetovne vojne; umrl Cl. Debussy; obnovila se ljubljanska Opera, ki je prekinila z delom 1912.

1919—1945

1919: Lajovic premeščen k deželnemu sodišču v Ljubljani; poslej razvija obsežno glasbeno delo; ljubljanska Filharmonična družba preosnovana.

1919: V. Parma komponiral opero »Zlatorog«; osnovan konservatorij Glasbene matice.

1920: Lajovic postal sodni svetnik; izšle njegove »Pesmi samote« in »Dvanajst pesmi za moški, mešani in ženski zbor«.

1921: A. Berg končal opero »Wozzeck«.

1922: Lajovic komponiral »Capricе« za orkester in kantato »Psalm 41 in 42« za solo tenor, mešani zbor in orkester.

1923: R. Savin komponiral opero »Matija Gubec«.

1924: umrla F. B. Busoni in V. Parma. D. D. Šostakovič napisal svojo I. simfonijo v f-molu, op. 10.

1926: umrl A. Foerster.

1927: umrl R. Fuchs.

1928: umrla L. Janáček in F. S. Vilhar; izhajati začela revija Nova muzika.

1929: Lajovic postal sodnik okrožnega sodišča v Ljubljani.

1929: A. Hába komponiral opero »Matka«, M. Kogoj končal opero »Črne maske«, Schönberg pa snoval opero »Moses und Aron«; S. Osterc komponiral »Suito« za orkester; prenehala izhajati Nova muzika.

1931: P. Konjović napisal prvo verzijo opere »Koštana«.

1932: umrla S. Vurnik in I. Hladnik.

1934: umrl B. Bersa; P. Hindemith komponiral simfonijo »Mathis der Maler«.

1935: Lajovic postal član Stola sedmorice v Zagrebu in ostal v tej funkciji do 1939.

1935: Šostakovič komponiral opero »Ledi Makbet Mcenskovo uezda« (Katarina Izmajlova), Prokofjev »Romea in Julijo«, Gotovac pa »Era s onoga svijeta«; umrl A. Berg.

1936: umrl E. Adamič.

1938: izšla »Lajovčeva čitanka«.

1939: Lajovic postal sodnik Vrhovnega sodišča v Ljubljani in to ostal do 1945.

1939: začetek druge svetovne vojne.

1940: Lajovic komponiral »Pesem jeseni«; izvoljen za rednega člana Akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani.

1940: osnovana Glasbena akademija v Ljubljani; M. Bravničar komponiral opero »Hlapec Jernej in njegova pravica«.

1941: Lajovic se odrekel častnemu članstvu v Glasbeni matici in predsedništvu Filharmonični družbi; skozi drugo vojno skoraj v celoti odsoten iz slovenskega glasbenega življenja.

1941: jugoslovanski prostor vključen v 2. svetovno vojno; umrl S. Osterc.

1942: umrl G. Krek.

1943: umrl F. Šturm; M. Kozina komponiral opero »Ekvinokcij«, D. Švara pa opero »Veronika Deseniška«.

1944: Glasbena matica začela izdajati zbirko »Večni vir« v Lajovčevi priredbi.

1945: konec 2. svetovne vojne; Glasbena matica in Filharmonična družba razpuščeni; Glasbena akademija v Ljubljani preosnovana v Akademijo za glasbo; umrla A. v. Webern in B. Bartók; L. M. Škerjanc napisal V. godalni kvartet; poslej postopoma nastopa nova slovenska skladateljska generacija, ki se deloma opira še na tradicijo, deloma pa nadaljuje orientacijo S. Osterca in njegovega kroga ter se čedalje bolj razločno usmerja v sodobne evropske glasbene tokove.

1945: Lajovic se aktivno vključi v delo Glasbene matice in Filharmonične družbe do njune ukinitve; razrešen svoje pravniške funkcije; potrjen kot redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

1946: umrl M. Milojević. Začela izhajati revija Naši zbori.

1946: Lajovic upokojen; sledi njegov vedno večji odmik od glasbenega življenja.

1947: Schönberg komponiral »Survivor from Warszaw«, op. 46.

1948: izšla »Pesem slovenske zemlje« v Lajovčevi priredbi.

1948: umrl R. Savin.

1949: umrla R. Strauss in J. Pavčič.

1951: umrl A. Schönberg.

1953: umrl S. S. Prokofjev.

1954: Lajovic prejel Prešernovo nagrado.

1955: umrla J. Slavenski in A. Dobronić.

1956: umrl M. Kogoj.

1958: izšla publikacija »Anton Lajovic« L. M. Škerjanca; M. Bravničar napisal simfonijo »Faronika«.

1960: 28. avgusta umrl Anton Lajovic.

1960: B. Arnič napisal IX. simfonijo »Vojna in mir«. Slovenska glasbena revija, ki je prvič izšla 1951, prenehala izhajati.

LITERATURA (izbor)

Cvetko D., Glasbeno delo Antona Lajovca, Ljubljana, 1985.

Kartin M., Nekatere značilnosti samospevov A. Lajovca, Muzikološki zbornik XV, 1979.

Lipovšek M., Naša glasbena produkcija po impresionizmu, Ljubljanski zvon, 1935.

Osterc S., Anton Lajovic, Življenje in svet, 1931.

Rijavec A., Slovenska glasbena dela, Ljubljana, 1979.

Škerjanc L. M. — S. Koželj — B. Borko, Lajovčeva čitanka, Ljubljana, 1938.

Škerjanc L. M., Anton Lajovic / Ob skladateljevi osemdesetletnici, Ljubljana, 1958.

Špendal M., Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva, Maribor, 1981.

Leksika: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zv. 8; H. Riemann, Musik-lexikon, 12. izd., zv. 2 in supl., zv. 2; H. Seeger, Musiklexikon, zv. 2; Muzička enciklopedija, 1. izd., zv. 2, 2. izd., zv. 2; Enciklopedičeskij muzikal'ny slovar'; Leksikon jugoslavenske muzike, zv. 1; The New Grove Dictionary of Music and Musicians, zv. 10; Slovenski biografski leksikon, zv. 4.

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana

VSEBINA

Skozi življenje 7
V Glasbeni matici 45
Vloga v Filharmonični družbi 65
Skladatelj 85
Kritik 130
Mislec 174
Razmerja z vrstniki 207
Pomen 228
Primerjalni podatki 254
Literatura (izbor) 259

ZNAMENITI SLOVENCI / Urednik Josip Vidmar / Dragotin Cvetko ANTON LAJOVIC / Opremil Julijan Miklavčič / Izdala in založila v nakladi 3000 izvodov Partizanska knjiga / Za TOZD Založba Meta Pipan / Tisk in vezava Beno Jakupovič / V Ljubljani 1987

Knjiga je izšla s pomočjo Kulturne skupnosti Slovenije.

sodobno evropsko. To je treba še posebno ugotoviti za njegove samospeve.

Poleg vokala, ki je prevladoval v njegovem opusu, je Lajovic med obema vojnama napisal še odlični orkestralni Caprice (1922), Psalm 41 in 42 za veliki orkester, mešani zbor in tenorski solo (1922) in simfonično pogojeno Pesem jeseni (1940), s katero je sklenil svoje skladateljsko delo.

Lajovic se uvršča med najpomembnejše skladatelje slovenske generacije, ki je nastopila po vstopu v 20. stoletje in prelomila s tradicijo. Bil je glasnik novega duha, pripravljal je pot slovenski glasbeni moderni in spodbujal nanovo nastopajoče mlade slovenske ustvarjalce, da so odločneje vstopali v fazo naprednega oblikovanja, ki se je razodelo v 20-ih in 30-ih letih.

Razen tega je treba poudariti, da je Lajovic s Krekom soutemeljil slovensko glasbeno kritiko, ki se je ravnala po zgledih evropskega vrednotenja. Bil je tudi pomemben publicist, ki je v svojih člankih in esejih tehtno segel v občutljivo slovensko glasbeno problematiko vseh področij in razčiščeval odnos med nacionalnim in univerzalnim v glasbi, pri tem pa se posluževal zlasti sociološkiih, pa seveda tudi estetskih meril. V teh svojih razmišljanjih je bil odločno slovenski, kar je dokazal v svojih zapisih, pa tudi s tem, da je po prvi vojni slovenizíral dotlej nemško orientirano Filharmonično družbo.

Lajovčev prispevek v novo ero slovenske glasbe je bil dragocen umetniško in razvojno ter se pozitivno odrazil tudi potem, ko se je skladatelj umaknil iz slovenskih glasbenih prizadevanj ter je utihnila njegova ustvarjalna misel.

Dragotin Cvetko

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
GS
I 765 025
201900009
COBISS ©