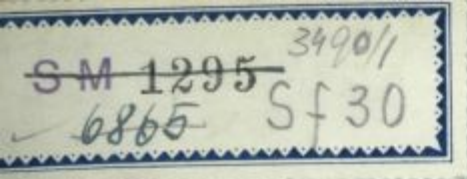


ŠKERJANC L. M.
Lajovčeva čitanka.
Antologija del



LAJOVČEVA ČITANKA

ANTOLOGIJA DEL

ZBRAL IN UREDIL L. M. ŠKERJANC

GLASBENA MATICA V LJUBLJANI

1938

LAJOVČEVA ČITANKA

ANTOLOGIJA DEL

ZBRAL IN UREDIL L. M. ŠKERJANC

GLASBENA MATICA V LJUBLJANI

1938

26. V. 1944

[Handwritten signature]

Knjižnica Glasbene akademije v Ljubljani

6865



Muz 1065/1949

ID = 40000512

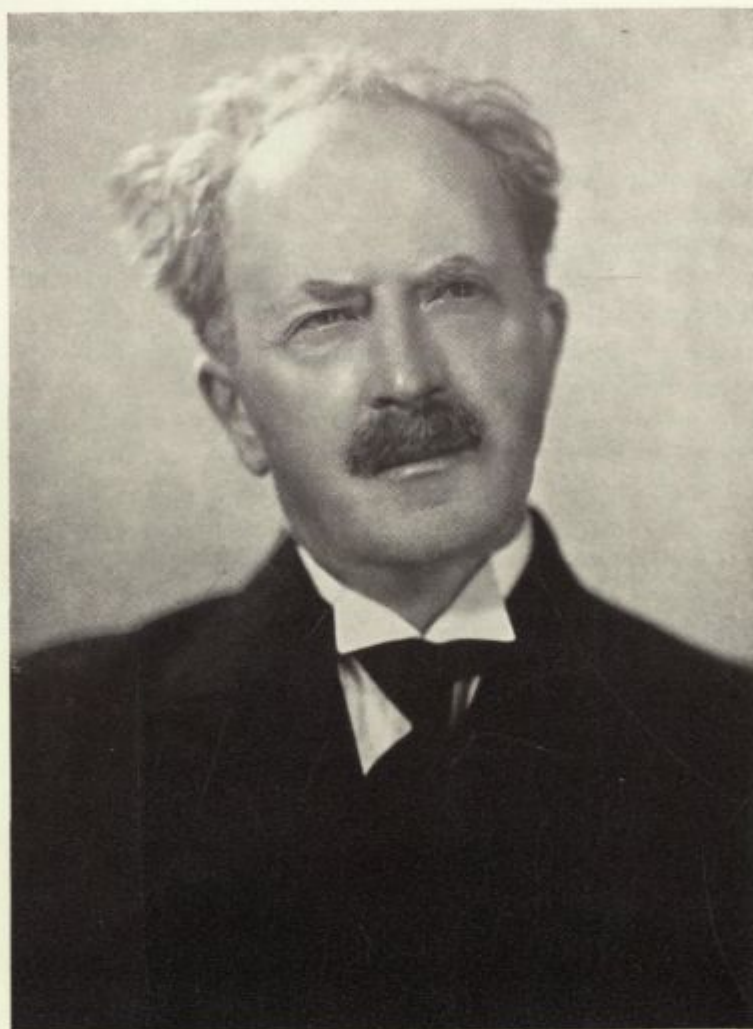
SKLADATELJU ANTONU LAJOVICU

OB 60 LETNICI NJEGOVEGA ROJSTVA

GLASBENA MATICA



LJUBLJANA, 19. DECEMBRA 1938



Wm. J. Layton



L. M. ŠKERJANC:

I. SKLADATELJEV ŽIVLJENJSKI POTEK

ANTON LAJOVIC je bil rojen dne 19. decembra 1878. leta na Vačah štev. 17 pri Litiji. Njegov oče Franc, ki mu je bilo takrat 24 let, je živel s poldrugo leto mlajšo ženo Marijo, roj. Grilc v tem kraju, koder so bivali tudi predniki z očetove in z materine strani že skoraj dve stoletji. Skladateljev brat Emil je zbral podatke o obeh rodovinah in izkazalo se je, da so od početka 18. stoletja živeli tako Lajovci kot Grilci na Vačah, četudi se je Grilčeve hiše držal vzdevek »pri Gorenjcu«, iz česar bi bilo sklepati, da so bili priseljenci z Gorenjske. Oče (umrl 23. 11. 1938.) je bil prava slovenska grča, že v zgodnji mladosti poln odločnosti, podvzetnosti in iznajdljivosti. Z doma izučen mizar, je kmalu izprevidel, da nudi življenje podjetnemu mnogo več možnosti in ugodnosti, ako se poskusi z njim in si ga podvrže po volji. Preizkušal je zatorej svoje moči na razne načine in se loteval poklicev, od katerih je pričakoval kar največ koristi. Z avstrijsko okupacijo je prišel v Bosno, sluteč nove viře blagostanja v nanovo odkriti deželi. Toda življenjski pogoji so bili tam preveč neugodni in razmere v domači družini so ga pozvale nazaj, kjer je prevzel po tustu posestvo na Vačah. Poleg upravljanja posestva je vodil gostilno, ki je kmalu zaslovela in mu dosti pripomogla h gospodarski samostojnosti. V zadnjem desetletju prejšnjega veka se je za nekaj let nastanil z družino v Ljubljani; a niti tu, niti v Celju, kamor se je za kratek čas preselil, ni vzdržal dolgo, temveč se je redoma vračal domov, dokler se ni leta 1904. stalno nastanil v Litiji, kjer je že desetletja prej bil poskusil z gostilno. Od tega časa dalje je živel v Litiji v uglednem, samostojnem položaju. Molčeči in vase zaprti mož, na čigar ramah je ležala skrb za ženo in dvanajstero otrok, si je pezo življenja lajšal s petjem in igranjem na harmoniko. Od njega je čul prvorojenec Anton pesmi, priproste in neumetne, a iskrene in občutne, ter jih sprejemal vase z dovtetnim, pozornim sluhom.

V tako številni družini, ki je poleg starišev štela devet bratov in troje sestrá, ni bilo časa za posebne pozornosti in za podporo izrednih stremljenj. Zato je Antonov glasbeni talent ostal doma skoraj neopažen, zlasti ker so tudi ostali otroci v družini kazali posebno nagnjenje do glasbe. Šele ko so se

preselili v Ljubljano, je živahneje razgibano glasbeno življenje vzbudilo v mlademu Antonu zavest posebne in gojitve vredne glasbene sposobnosti. Med gimnazijskimi študijami je vstopil v dijaški zbor Glasbene Matice, katerega je z navdušeno in vnetljivo vnetjem vodil Matej Hubad. Z njim ga je odtlej vezalo spoštljivo prijateljstvo, saj mu je bil Hubad učitelj ne le v petju, temveč tudi v osnovnih pojmih kompozicije. V to dobo spadajo Lajovčevi prvi kompozicijski poskusi. Poleg harmonije in teorije je gojil klavir in nekaj časa vežbal gosli; vendar mu učitelj v tem predmetu ni znal vzbuditi prave volje in zanimanja. V poslednjem letu gimnazijskega študija je nadalje posečal harmonijo pri dr. Čerinu, ki je takrat nadomeščal Hubada. Po maturi leta 1897. je odšel kot štipendist ustanove tržaškega škofa Matije Ravnikarja na Dunaj z namenom, da dokonča glasbene študije v avstrijski metropoli, ki je takrat slovela kot glasbeni center Srednje Evrope. S štipendijo pa je bil zvezan pogoj visokošolskega naobrazovanja. Zato si je izbral kot najprikladnejši in najmanj ovirni študij pravo, ob katerem se je nadejal največ prostega časa za glavni namen. Vpisal se je na konservatorij, ki takrat še ni bila državna, temveč zasebna glasbena šola, in hkrati na univerzo. Glasbeno šolo je vodilo društvo »Gesellschaft der Musikfreunde«, za ljubljansko Filharmonično družbo najstarejše avstrijsko okrilje glasbenega udejstvovanja. Profesor za kompozicijo je bil skladatelj Robert Fuchs (1847—1927), takrat slavni, danes že skoraj pozabljeni avtor treh simfonij, dveh maš in številnih komornih skladb. Pri njem je Lajovic vežbal dve leti kontrapunkt in tri leta kompozicijo ter dovršil leta 1902. z odličnim uspehom šolanje s kantato »Gozdna samota«. Značilno za ozki in dobri odnos učitelja in učenca je dejstvo, da je Lajovic prav kakor Fuchs komponiral dvoje simfoničnih, krajših skladb z naslovi »Andante« in »Capriccio« za časa dunajskega študija. Poleg kompozicije je obiskaval predavanja slavnega zgodovinarja Mandyczewskega in dve leti klavir kot stranski predmet. Da vneto delo na konservatoriju ni moglo iti v korist juridičnemu študiju, ni presenetljivo in tako najdemo, da se je študij na univerzi zavlekel tja do leta 1906. in se tedaj šele

končal z zaželjenim uspehom. Dolgotrajno bivanje na Dunaju si je omogočil s petjem v cerkvenem zboru v cerkvi »am Hof«, ki mu je zagotovilo cerkveno stipendijo, kateri so se pridružili še prispevki dijaškega podpornega društva »Radogoj«.

Takoj po diplomiranju je nastopil službo avskultanta (pripravnika) pri okrajnem sodišču v Litiji. Že oktobra istega leta (1907.) je bil prestavljen v Ljubljano k deželnemu sodišču v enakem položaju. Leta 1911. je postal sodnik na Brdu pri Lukovici, odtod je bil leta 1913. prestavljen za leto dni v Kranj. Vojna ga je zalotila spet na Brdu, kjer je ostal do prevrata. Kot edini sodnik okraja je bil oproščen vojne službe in tako je preživel burna leta v mirnem zatišju podeželja. Ob prevratu je bil premeščen v Ljubljano; tu je polagoma napredoval v predpisanih položajih do sodnika apelacijskega sodišča. Leta 1935. ga najdemo v Zagrebu, napredujočega v stopnjo sodnika kasacijskega sodišča. To funkcijo opravlja še danes.

*

Zunanji življenjski potek našega skladatelja ne kaže mnogo pestrosti, presenečenj in razburljivih doživetij. Njegov tok je bil vnaprej usmerjen po gladki strugi službenega napredovanja in niso ga vzburkali niti svetovni dogodki. Prišedši iz varnega zavetja krepko podprtega domačega krova, se je že mlad osamosvojil in si uravnal življenjsko pot brez oklevanja, pa tudi brez nebotičnih zahtev in pričakovanj. Ko se je leta 1914. v Ljubljani poročil z Ano, rojeno Tumovo, si je ustvaril lastni dom. Pot ga ni vodila daleč po svetu okoli, ni ga gnal nemir naših dni, kakor mnogo drugih, preko dežel in móríj. Življenjska ustaljenost mu je dala notranji, filozofski mir, s katerim je motril dogodke okrog sebe, kot da ga ne zadevajo bolj kot sam dovoli, in jih je razčlenjeval z lastnega vidika, trdno stoječ na temeljih, kojih nosilnost je preizkusil v letih dozorevanja. Če še pripomnim, da spada k njegovemu zunanjemu delovanju prevzem, reorganizacija in vodstvo ljubljanske Filharmonične družbe,

ki je z njegovim odločnim nastopom prešla v narodovo last in se iz trdnjave nasilnega ponemčevalnega gospodarjenja spremenila v hram slovenske glasbene kulture, dalje mnogoletno delovanje v odboru Glasbene Matice, ki mu je začasno poveril pouk harmonije na šoli Glasbene Matice (1908—1910), in aktivno udejstvovanje v različnih naših kulturnih ustanovah, sem naštel glavne postojanke, ki so rabile njegove pobude, delavnosti in zavzetnosti. Ves čas po povratku z Dunaja se je do prevrata udejeval kot glasbeni poročevalec, esejist in kritik pri raznih glasbenih in leposlovnih listih ter dnevnikih. Po prevratu je razširil svoja opazovanja še preko glasbenih mej na obča vprašanja ter se zlasti posvetil sociološkemu problemu, h čigar razrešitvi je skušal prispevati po svojih najboljših močeh. V zvezi z vprašanji, katera je vsebovala ureditev novega družabnega reda po vojni, je bila tudi politična opredelitev in zrelost našega naroda, ki mu je služila kot povod mnogoterim razmišljanjem in člankom. Tako je iz glasbenika razvil v javnosti osebnost, ki svojevrstno opazuje in ocenjuje dogodke občega političnega in družabnega sveta in si je v tem pogledu orisal trden in neomahljiv položaj kot pobornik dosledne miselnosti. S tem pa se je nujno oddaljil od prvotnega, čisto glasbenega življenjskega namena, katerega je često zapostavil v korist občega. Tako je njegov lik prešel meje, ki jih je načrtala glasbena nadarjenost ter se okoristil z znanjem, črpanim iz študija v poklicni stroki in v lastnem interesnem območju z bistrovidno razsodnostjo, lastno njegovemu razglabljanju in v razmišljanje nagnjenemu duhu. V tej celoti ga bodo mogli objeti šele kasnejši izsledovalci; danes leži pred nami izkupiček glasbenega dela 35. plodnih let in tega je dovolj, da mu odmerimo nezrušljivo stališče v naši glasbi kot prvemu slovenskemu glasbeniku, ki se je popolnoma otrese čitalništva in z enim mahom postavil našo umetnost ob bok svetovni. Pogled na njegovo glasbeno delo bo to trditev pojasnil in okrepil.

II. GLASBENO DELO

Čeprav je štetje let od nekega poljubnega, navadno domnevnega dogodka dalje zgolj samovoljno in zunanje, je vendar videti, da se človeštvo ob prelomu vekov vedno znova napne in požene k novim ciljem. V novem vzgonu se očituje tajna povezanost dogajanj s številkami, ki jih nočemo priznavati kot gola dejstva, temveč jim podtikamo transcendentalne in celo metafizične lastnosti. Spenglerjeva morfologija človeške zgodovine je smel in nekoliko nasilen poskus znanstvene utemeljitve zagonetnega odnosa naše bitnosti s časom in prostorom — delo, ki v današnjem trivialnem in surovo materialističnem pojmovanju življenjskega smisla deli usodo z naporu ostalih mislecev. Koliko velikih in svet preoblikujočih dogodkov se je pojavilo na pragu novih stoletij! Odkritje Amerike, francoska revolucija — dva dogodka, katerima z lahkoto pridružimo vrsto dovolj pomembnih v raznih področjih. Golo naključje prehaja ob pogledu na osupljivo redovitost v območje namerne vzročnosti, ki je že marsikoga prepričala in vpliva neposredno na sproščanje skrivnih energij. Redoma ponavljani slučaj preide v nujnost, ki izžareva svojo voljo na ves okoliš.

Tako je svet z zanimanjem pričakoval nastop 20. stoletja, kot da se bo s samim magičnim vplivom spremembe stotice v letnici dogodilo nekaj, kar presega stara izkustva in požene razvoj v nov tir. Za čudo to pričakovanje ni varalo in potek dogodkov našega veka je že do danes pokazal toliko presenetljivosti in sprememb v celotnem ustroju človeškega življenja, da se je mogla razpasti celo zavržena izgnanka znanosti, astrologija in je nastal paradoksn položaj človeške miselnosti, ki v najbolj prosvitljeni dobi, spričo orjaških iznajdb v tehniki, išče metafizično vzročnost dogajanj v določljivem naključju prostorninskega odnosa kopice nebesnih teles, katerih, kakor v zasmeh, ne vidimo niti stvarno, temveč le kot slike. Kajti nam zaslepljencem se zdi pripravnejše, iskati vzroke in opravičbe malopridnega dejanja nekje zunaj, odkoder nas nevidne sile premikajo kot osebe lutkovnega odra.

Že h kraju 19. stoletja se je začelo človeštvo pripravljati na novi vek. Zlasti mali narodi, brez moči in opore predani tlačiteljem, so z gorečo vnemo terjali od nove dobe, da jim prinese osvobojenje iz su-

ženjstva. Tudi v duši našega naroda so se zganila krila svobodoljubja, ki je hotelo oživeti vsaj v kulturnem področju, če mu še ni bilo dano, da se politično uveljavi. Ob vznožju tega veka opazimo znatno porast našega kulturnega življenja in z novim vzgonom se je naše kulturno udejstvovanje skušalo približati stopnji dovršenosti, ki je krasila ustvaritve gospodujočih narodov. Z močnejše poudarjeno samozavestjo je krenila tudi tvornost na samostojnejša pota in jela graditi pogoje samobitne in svojstvene kulture.

Naša glasba je bila pastorka kulturnega dela, deseti brat v vrsti važnejših in nujnejših potreb našega naroda. Politika, gospodarstvo, jezik, vera, trgovina, obrt so bile prve postojanke, ki jih je bilo treba zavojevati. Slovstvo je bilo često le orodje praktičnim nameram; slikarstvu je pripadlo ponazoravanje pridobljenega ali izgubljenega, oživljenje in trajno predčenje bodrilnih idej; glasbi navduševanje in druženje v odporu. Iz te potrebe so nastale Čitalnice, kjer so gojili petje kot borbena orožje, hoteč s pesmijo zanetiti in razplamteti iskre narodne zavesti. Najprej se je služnosti otreslo slovstvo. S Prešernom se je že zavedlo svojega poslanstva kot umetnost, čeprav je kasneje često, včasih po krivdi nezmožnosti, včasih pa hoté zapalo v podložnost. Slikarstvo je dobivalo izpodbudo od svojih mlajših, ki so se šolali v tujini in od tam zanašali nove ideje o upravičenosti čiste umetnosti. Najkasneje je prišla na vrsto glasba. Še danes se pogosto javlja zahteva, naj bo glasba v službi politične, socialne ali verske propagande in v mnogih deželah, na žalost ravno tam, kjer je nekoč najlepše cvetela, se je poslužujejo v take poniževalne namene. Prva javljenja slovenske umetne glasbe so zrasla popolnoma v smislu političnega narodnega prebujenja. Narodobudni spevi, koračnice, zdravice in gesla so bila glavna področja slovenskega glasbenega ustvarjanja prošlega stoletja, pokraj nabožnih pesmi, ki so živele zase in se razvijale po lastnih zakonih. Kakor vidimo danes, da se nove politične stranke poslužujejo kar najbolj neumetnih, priprostih in ponajveč glasbeno hudo zaostalih kompozicij za propagando svojih ničemurnih političnih gesel, tako se moramo zavedati, da tudi nam doba narodnega prebujenja ni rodila glasbe, vredne umetniškega uvaževanja, temveč pri-

ložnostne, vsakomur dostopne popevke, kojih namen ni bil umetniški. Odtod tudi prevladovanje vokalnega skladateljstva nad instrumentalnim in velika premoč diletantstva. Naši skladatelji tistih dob so poznali le malo glasbene teorije, kolikor najmanj so jo potrebovali, da so znali napisati svoje napeve. Harmonija, kontrapunkt, oblikoslovje in druge tehnične kompozicijske stroke so jim ponajveč bile tuje, ali pa so jih pogledali le malo in bežno, po najlažje dosegljivih priročnikih. V tem se naši najboljši niso dosti razlikovali od ljudskih skladateljev, kakor nam nazorno priča sestavek Davorina Jenka o nastanku himne »Naprej zastava Slave« (Novi Akordi, IX/3). O sistematski glasbeni vzgoji ni bilo sledu in pouk Glasbene Matice, ki je že četrto stoletja vršila svoje glasbeno poslanstvo, se je omejil na nekaj ročnosti v klavirju in na goslih ter osnovno teorijo s prepotrebnimi drobci iz harmonije. Tak študij je zadoščal za nabiralca narodnih pesmi in za pevovodje manjših podeželskih zborov, in to je bil slednjič cilj šole. Za komponista svetskega formata pa je bilo to premalo; zato so tisti, ki so slutili v sebi nadarjenost, šli od nas in se posvetili na tujem plodnejšem delu ali pa so se podali na področja, koder ni bilo treba tolikšnega znanja. Tako nas je zapustil Davorin Jenko, tako je zmagovito prodrł Parma v opereto. Kar pa je bilo manj spretnih, a nič manj talentiranih, so umolknili ob prvem boju z večjimi oblikami. Tako smo izgubili Lebana, Hajdriha, Kocjančiča, in dosti že zdavnaj pozabljenih. Šele generacija, ki je v svojih najživahnejših letih prestopila prag 20. stoletja, nam je s povečano dejavnostjo, v dozorejših prilikah in spričo pričakovanja velikih dogodkov podarila tvorce, ki so krenili z ozke struje domoljubnega popevanja z večjim poletom v širno polje splošnega umetnostnega oblikovanja, brez ozira na uporabnost in poljudnost novih tvorb, zgolj ubogajoč notranje zapovedi in prizadevajoč si ustvariti svojemu delu enake življenjske pogoje, kakor so jih videli drugod. Od teh sta najvidneje ubrala vsak svojo pot Emil Adamič in Anton Lajovic.

Anton Lajovic je vstopil v našo glasbo s krepkim, revolucionarnim korakom in je vzbudil nenadno osuplost z drznostjo svoje muzikalne koncepcije. Medtem ko je Adamič plaho in oprezno razvijal osnove svoje bitnosti, je Lajovic že s prvim pogledom v javnost zavzel vidno in neoporečno mesto. Njegovi kompozitorni prvenci segajo v čas šolovanja na ljubljanski Glasbeni Matici pri Mateju Hubadu. Hubad je bil Brucknerjev

učenec, ta pa je od dobro podkovanega teoretika Simona Sechterja prinesel sabo spoštovanje zbujačo orožarno harmonskega in kontrapunktskega pribora, ki ga je rade volje porazdelil med učence. Prve Lajovčeve skladbe so izšle v »Novih Akordih«, najprej »Sanjarija«, ki je ostala njegova edina klavirska kompozicija, potlej pa »Adagio«, napisan za veliki orkester in izdan v četrveroročnem klavirskem stavu. Obe skladbi sta izšli leta 1901., ko je bil Lajovic že četrto leto na Dunaju; vendar izdaja posvetilo »Adagia« (»Svojemu dragemu učitelju g. Mateju Hubadu«), da sta nastali neposredno pod vplivom naukov, ki jih je gimnazijalec sprejemal v Glasbeni Matici. »Novi Akordi« so začeli izhajati sredi leta 1901. in v njihovem okrilju je izšlo malone vse, kar je bilo vrednih skladb naših avtorjev. Zato so tudi obe Lajovčevi skladbi, bržčas prvenci njegovega skladateljskega ustvarjanja, izšli tu, četudi nekaj let kasneje. Urednik, ki si je drznil obe deli predstaviti naročnikom, je bil dovolj smel, kajti že »Sanjarija« je vkljub primerni krotkosti očito nasprotovala vsakdanjim pojmom našega kompozicijskega sloga, nihajočega med obrabljenostjo čitalniških melodijskih okretov in trivialnostjo pouličnih popevk. Dr. Krek je bil sicer strog, a bistroviden sodnik, ki je preganjal le diletantizem in obenem odpiral vrata utemeljenim novotarijam. Zato je takoj postavil Lajovica na vidno mesto, četudi se kdaj pa kdaj ni popolnoma strinjal z njegovim brezobzirnim in doslednim slogom, kakor sam prizna v uvodu k izdanju zbora »Zdaljnega morja« (Novi Akordi, IX/6.). Bolj ozkosrčen urednik bi skladbo takega kova zavrgel kot neuporabno. In bodimo odkriti: koliko naših ljubiteljev glasbe pa danes že pozna Lajovčevo »Sanjarijo«, kakor je priprosta in doumljiva, pa tudi tehnično dostopna vsakemu, ki je količkaj potipal osnovne nauke klavirske igre? In vendar je gotovo vredna, da jo rešimo pozabe in to tem bolj, čim bolj skušamo osamosvojiti svojo kulturno delavnost. Koliko manj vrednih tujih drobnjarij čujemo vsako leto na produkcijah naših glasbenih šol! Z Lajovčevo »Sanjarijo« pa čakajo vstajenja dobre klavirske skladbe raznih naših avtorjev, izšle v dvanajstih letnikih »Novih Akordov«, v zbirki slovenske glasbene tvornosti, ki za čudo ni našla prostora niti v učnih načrtih naših nizkih, srednjih in visokih glasbenih šol. Tako daleč gremo v pripogibanju hrbta pred tujo robo, da prezremo, kar so naši ljudje delali pred nami in se, kot pravi sužnji, zagrizeno in s togoto borimo zoper osamosvojitve in povzdigo lastnega dela.

X V »Sanjariji« že najdemo prvine značilnega Lajovčevega skladateljskega sloga, kateremu se v bistvu ni nikoli odrekel. Osnova njegovega osebnostnega ustvarjanja je v tehničnem pogledu melodika, v idejnem polet. Obe lastnosti, ki sta kot ustvarjeni za to, da gresta roko v roki, ga označujeta v najširšem smislu. Pobljže pogledano, se javljata s primesjo barvnega elementa harmonije, ki jo je od vseh kompozitornih prvin najbolj razvil v teku dela. Tudi oblikovno vsebuje »Sanjarija« v celici edino gradnjo, katere se je Lajovic kdaj posluževal: pesemsko obliko. Tudi ta odgovarja — že ime jo razodeva — osnovnemu nastrojenju kompozitornega nagiba, kajti nobena oblika ne daje melodičnosti toliko prilike izživljanja kot pesemska. V tej obliki odpadejo umetničenja, zgrajeni prehodi, konstruirani mostovi in lepila. V priprostosti, ki je odlika od srca zapete pesmi, je njena oblikovna odtehtanost in zaokroženost. Klavirski stav »Sanjarije« je z vokalnega področja prestavljen v instrument, ne da bi se okoristil z njegovimi značilnimi lastnostmi, kaj še, da bi jih izčrpal ali jim celo dodal novih, neslutnih. Skladba je dvodelna kitična pesem enega glasu, ki ga podrejeno, kakor pri homofonnih duetih, spremlja drugi, altovski glas; leva roka prinaša harmonsko in ritmično dopolnilo, prvo z osnovnim akordnim tonom na vsak povdarek in z razložitvijo akorda, drugo s ponavljanjem akordnih tonov v enakih notnih veljavah — torej kar moči priprost postopek, ki pa je iskren zaradi vzleta glavne melodične poteze. Neprisiljenost, nujnost in prepričljivost melodičnih okretov upravičujejo mestoma presenetljivo modulatorno pot, ki posebno v⁸ drugi polovici skladbe prevede iz sanjarije v polno življenje in tako prav za prav prekliče naslov; kajti realnost doživetja je na višku melodičnega pokreta prijemljiva in nima nič skupnega z zastrtostjo sna. Nazaj spet pripelje priveseček, nekoliko razširjena harmonska kadenca, ki niti v ritmu nima zveze z osnovnim napevom. Vendar, porojen v istem razpoloženju, naravno nadaljuje miselno nit in jo smiselno zaključuje.

V tej naozko zgoščeni kompoziciji se očitujejo glavne značilnosti Lajovčevega ustvarjanja, kakor jih srečavamo kasneje v njegovih pesmih in simfoničnih delih. Predvsem je vir njegove tvornosti transcendentalen. Pobude mu ne dajejo tehnični problemi, zunanja doživetja in dogodki. Gotovo je tudi njemu potrebna zbranost in razpoloženost, a podtalni nagib je občutje vzgona in poleta, ki se javlja v spontanem petju in njegovem odrazu v umetnini. Zato prezira tehnične pridobitve in se jih poslužuje

le, v kolikor so neobhodno potrebne, da očistijo prikaz ideje ovirne navlake. Nikjer ga ne najdemo v borbi s formo, nikjer se ne trudi z izrazom, kar se je tako često pripetilo celo titanu Beethovnu. Njegova misel najde vedno enakovreden odsev v primerni obliki in le, koder se nenadno prekine ali sprevrne tok prvotnega nastrojenja, preostane za kitično pesemsko obliko samo gluha ponovitev brez notranjega odziva. Ker se je v vseh skladbah posluževal pesemske, torej s ponavljanji omejene oblike, se je nujno izpostavil tej nevarnosti, kjerkoli je vsebina terjala novo in protivno nastrojenje, kar nastane zlasti, ako pesnik z metonimijo prekorači okvir metafore in prenese svoje doživetje v drugo ravan. Primera za razcep v vsebini in izražanju sta obe Gradnikovski pesmi »Večerna« in »O ti življenje«, ki sta do danes hkrati zadnji Lajovčevi skladbi. V prejšnjih kompozicijah se je dosledno izogibal tekstov s podobnimi problemi. Zato so mu najbolj odgovarjali enotni, v enem mahu izoblikovani Župančičevi stihi, s katerimi ga vežejo tudi značajne lastnosti. Primerjava pesniškega izbora nam bo podala jasnejšo sliko.

Ker je spev osnovni nagib njegovega ustvarjanja, je njegova glavna pažnja posvečena spevnosti. Odgovarjajoč skritim in še malo preiskanim lastnostim našega narodovega glasbenega čustvovanja, stopa ritmično življenje pri Lajovicu v ozadje celo tam, kjer je navidez povdarek na njem (»Caprice«). V takem primeru se preoblikuje v stereotipen ritmičen obrazec, ki s ponavljanjem kmalu izgubi presenetljivost in preide v spremljavo. Ves okoliš služi podčrtavanju melodične linije, skoz in skoz porojene iz petja. Označujejo jo ozki, pevni intervali, vznosi in sekvence. Melodika poje zateglo, skoraj brezizjemno v dolgih, nesenih notah, ki tudi pri instrumentalnih skladbah ne izgubijo pevskih navad. V tem smislu se njegova glasba približuje Wagnerjevi, s katero jo družijo »večna melodija«. Gotovo je melodičnost glavni nosilec glasbenega doživljanja sploh. Toda ni vedno tako izpostavljena in neomajno prikazana kot vladarica, kakor ravno pri Lajovicu. Vsak njegov takt prekipeva melodičnosti, vsak harmonski okret služi le pripravi zanjo in njeni podkrepitvi. Ritem je najmanj uvaževan in skoraj nikjer ne stopa samobitno na plan; vedno le podčrtuje melodični vzgon, višek in razplet. V melodičnem pogledu je ostal Lajovic sebi zvest od skladateljskega prvenca pa preko največjih del do zadnjih. Poteze njegovega napeva so osebno opredeljene in značilne, se komaj tu in tam naslanjajo na vzore in zavzamejo s prvobitno prepričevalnostjo. Neprisiljeno privro na dan, kot

da se jih skladatelj niti sam ne zaveda ob zapisovanju. Kar jih razlikuje od drugih, je predvsem višja idejna vršina, na kateri so bile porojene. Medtem ko so naši skladateljski predniki komponirali sicer prostodušno, a namenoma s pogledom na izvajalce in izvedljivost, se je Lajovic kaj malo zmenil za okolico in je zapel od srca, brez postranskih misli. Zato je vpliv njegovih del neposreden in vkljub rahli čustveni primesi neosladen; kajti sentimentalnost je navadno dete preračunljivosti in zvitega izrabljanja rahločutja. Pri njem pa je vzgon prvobiten, ne obtežen z miselnostjo, porojen v nekakšni transcendentalni zamaknjenosti, ki je bila od nekdanj vir improvizacije in često zibel najvišjih idej. V čustvovanju je skoz in skoz lirik. Čim v trenutkih preide — po nujnosti zveze s pesemskim besedilom — v dramatičnost, splahne udarnost spričo manj izbirčnih sredstev (*«Serenada»* op. 1 št. 1, srednji del). Leži mu pa široko razpredena epičnost; v takem okviru najde v daljo zroče poteze, ki spominjajo na vizionarno improviziranje rapsodov (*«Begunka pri zibeli»*). Za humor v njegovih skladbah ni dosti mesta, čeprav bi nekateri naslovi dovoljevali pričakovanje (*«Capriccio»*, *«Caprice»*). Tudi če se je za kratko kdaj podal v to področje (*«Žabe»*, *«Kroparje»*), je smatrali ta dela prigodna, izbrana kontrastu na ljubo, kjer je skladatelj našel zajemljiv, a manj značilen izraz. V njegovih skladbah se javlja tiha otožnost, skrito pričujoča tudi v najbolj razgibanih stavkih. V tem je morda glavna Lajovčeva povezanost s slovensko čustvenostjo, ki je v bistvu le odtenek splošne slovanske duhovne značilnosti, katero bi Francozi po pravici nazvali »le génie slave«. Najdemo jo pri vseh velikih slovanskih glasbenikih, počenši s Chopinom, čigar »žal« je ovekovečil poljsko narodno dušo v evropski glasbi, preko Čajkovskega bolesterne tragike, tja do Novákové vdane melanholičnosti v »Nocturnih«. Isto otožnost, s primesjo nekaj južnjaškosti, najdemo v narodnih pesmih Srbov in Bolgarov, poseben različek z vdano odpovedanostjo pri Slovencih. Ta skupna značilnost slovanske duševnosti z vsemi njenimi komaj zaznavnimi odtenki je našla v največjih tvorcih enkrat in vekovito izraz, ki ga zato pripisujemo osebnosti, da si je prav za prav le sinteza narodovih potez. V tem pomenu je Lajovic odkril slovensko duševnost za umetno glasbo. Ne da bi posegel po ročnem in lahkem posnemanju zunanjih značilnosti slovenskega ljudskega petja — postopek, ki ga toplo priporočajo oni, ki pričakujejo rešitve, poglobitve in pojasnitve od spodaj navzgor — in s tem obogatil zakladnico

malo pomembnih poljudnih in ponarodelih pesmi, je krenil edino pravilno pot: prisluhnil je samemu sebi svest si, da ne more drugače peti, kot mu narekuje njegovo čustvovanje, katero je nujno povezano z narodovim. Edino merilo pri zapisovanju v njem pojočih sil je bila vestnost podajanja, vzvišena nad diletantizem in podprta s tehniko večletnega študija. Zato je slovenskost prva očitna poteza Lajovčeve melodike, neopredeljiva in odmaknjena razčlenjevanju, a dobro občutna in dostopna. Z njo si je pridobil nekako vzvišeno popularnost.

Važno in krepko oporo je našla Lajovčeva melodika v harmoniji. Tudi tu bi mogli izslediti odraze tipičnega slovanskega, zlasti slovenskega glasbenega občutenja, ki temelji v akordni podlagi melodičnih linij. Pri Lajovcu — v tem se pridružuje vsem velikim glasbenikom — tečeta melodija in harmonija naozko povezano pot, v kateri ne more biti mesta neskladnosti in nesoglasju. Vsak melodični ton skladbe ima določen položaj v harmoniji, ki ga obdaja; nikjer ni samovoljnosti, nereda, anarhije in prevladovanja. Lajovčeva harmonija je osnovana na kadenci. Izogiblje se nasilstvu in izbira najbližjo in najkrepkejšo pot. Polagoma se zaklad njegovih akordov večja in vedno bolj priteza vanj tvorbe iz večglasja in hromatike. Prve skladbe se omejujejo na trizvoke in četveroizvoke terčnega sostava, koder igra hromatika le vlogo harmonsko tujih pojavov, predvsem zadržkov. Napetosti v akordih, kakor jo je uvedel Wagner s *«Tristanom»*, v prvenicah še ne najdemo, da si se na zunaj gibljejo često v podobnih potih (*«Adagio»*, takt 15—20). Toda to so le sekvence, potrebne za stopnjevanje in uvod v drugi tema (istotam, črka A). Počasi prodrejo v njegov harmonski sestav akordi, zanešeni z zapada, kjer je Debussy začel rušiti ozko odmerjeno obzidje Rameaujevega sistema. Odprejo se možnosti celotonske lestvice (*«Caprice»*), Skrbabinove dosledne alteracije navzgor vodečih dominant (*«Večerna»*), Puccinijeve namerno brezbržne stopnjevite trozvočne zveze, ki jih je v ostalem ta skladatelj povzel od Debussyja (*«Begunka pri zibeli»*). Z vsemi se Lajovic okoristi, ne da bi razmišljal o dosledni uporabi določenih harmonskih sredstev. Prejema jih vase, ocenjujoč jih zgolj z ostrim sluhom in dovtetnim čustvom in oddaja jih dalje, ko jih predela v sebi in take, kot se pojavijo. Zato bi bilo zaman iskati v njegovih skladbah določen harmonski sistem, pa četudi le v poteku samo ene pesmi. Vsako njegovo delo je spontan izraz, katerega ne obtežujejo tehnološke refleksije. Kraj najbolj zapletenih akordnih tvorb najdemo pri-

prosta sozvočja prvobitnega harmonskega izvora; zev premosti polet ideje, kateri so dobrodošla vsa uporabljiva sredstva in ki se ne zmeni za principe sistemov. Kakor se ni nikoli brigal za harmonske prepovedi strogega stavka, tako ga niso motile puritanske zapovedi novotarjev, ki bi radi spravili pridelek stoletij pod lastno streho.

Lajovčev stavek je skoz in skoz homofon. Nobe-nega mesta ni, kjer bi bil resnično polifon, niti koder se gibljejo glasovi imitatorično (*«Psalm»* str. 24—29). Vsakršen poskus kontrapunkta zamre že ob pojavu in se ne povzpne preko nekaj taktov. S tem pa ni rečeno, da so ostali glasovi popolnoma brezbržni poleg melodijskega; za tak postopek je njegova tehnika preveč premišljena in dognana. Vsak glas zadobi važno vlogo, naravno podrejeno glavni melodijski zamisli. Samo izrecno kontrapunktske oblike kánona in fuge so mu tuje in se jih izogiba. Zadošča mu nakazanje imitacije, nedosledno izvedeno sožitje dveh melodijskih črt, katerih eno brez obžalovanja prekine, kadar hoče podkrepiti pomen glavne. Tako o pravem kontrapunktu pri Lajovčevih skladbah ne gre govoriti; rabi ga le v oporo melodični liniji, za zlitje prehodov in za instrumentalno barvnost. Ker je težišče njegovega muzikalnega izraza, tehnično gledano, v melodiji in harmoniji, se jima mora kontrapunkt kot metoda podrediti in ne pride do nadvladaja. V tej potezi pa je tudi del bistva, s katerim njegove kompozicije vplivajo neposredno, ker ne računajo s strokovnim izsledovanjem glasovnih prepletov in se obračajo naravnost in samo na uho. Pred enoličnostjo ga obvaruje moč izraza in zavzetnost, s katero ga predoči. Tako vidimo, da v dobi, ko triumfirajo teoretiki vsak dan z novimi sistemi, kontrapunktiki z najbolj zamotanimi umetnijami in se kosajo duhovi v iznajdbi čim bolj nerazumljivih in znanstveno-računarskih postopkov, stoji naš skladatelj na braniku čistega enoglasja s podrejeno spremljavo, brez prestanka povdarjajoč nadkriljujoči pomen melodije.

Obliki pripisuje še manj važnosti kot kontrapunktu. Ne da bi prišel do takšnega zaključka po razmotrivanju in namenoma, uporablja v vseh delih edinole pesemske oblike običajnih vrst. V oblikoslovju stoji pesemska oblika kot prvotna in najbolj naravna na prvem mestu. V tehničnem pogledu res ne nudi problemov, vendar dopušča toliko različkov, drobnih sprememb, vrivkov in opuščajev, da je za mnogo skladateljev bila najbolj mikavna. Chopin ji je v plesih, preludijih in etudah postavil vekovite spomenike; Čajkovski, Dvořák, Smetana so ji poverili najbolj občutene strani in je niso za-

vračali niti v velikih simfoničnih delih. Ker je Slovanu spekulativna gradnja tuja in se raje preda poletu čustev kot doslednosti logike, so ravno slovanski skladatelji to obliko najbolj gojili. Dvomim sploh, da bi bil slovanski genij zmožen vkleniti fantazijo v ozke spone kontrapunktičnih igrack in železne discipline. Po drugi strani pa ne preseneča, da je ravno takšen postopek rodil največje umotvorce v deželi, kjer je doma pojem discipline, za katero nimamo niti primerne slovanske besede. Lajovic je z nezmotljivim instinktom uvidel, da zanj niso metodične doslednosti in se jih zato sploh ni loteval. Prevzel je od dobrih vzorov uporabljene oblike pesmi, ki je neposredni izraz čustva. Najčesče uporablja trodelno pesemsko obliko, pri kateri ga zavzame simetrija ponovitve. Njegove instrumentalne skladbe (*«Adagio»*, *«Andante»*, *«Capriccio»* in *«Caprice»*) so napisane v trodelni pesemski obliki, katero je primerno in vsebini odgovarjajoče razširil. Za vokalne skladbe je tako oblikovanje skoraj samo po sebi umevno, ako skladatelj nagiba k homofonnemu stavku. Manj upravičenosti najde ta postopek pri vokalno-instrumentalnih skladbah, kantatah. *«Gozdna samota»* utemeljuje A-B-A-obliko s ponovitvijo začetnega verza (ker literarne podlage ne poznam, ne morem razsoditi, da-li jo je ukrenil že pesnik ali prilagodil šele skladatelj); manj smotrena je skladnost posameznih odstavkov *«Psalma»*, kjer se besedilo le nasilno prilagodi glasbenemu toku. Nekaj pesmi je seveda napisanih še priprosteje, v dvodelni in enodelni pesemski obliki. V takem primeru ima skladatelj vse pravice prostega ravnanja z oblikovnimi elementi in se jih poslužuje v obilni meri, vedno sledeč toku domiselnosti in oziraje se na pesnikove zahteve. Omejitev na pesemske oblike pa seveda vtesni izrazna področja; zato razda Lajovic bogastvo invencije v vokalnih skladbah in se izpoje le v tistih instrumentalnih delih, ki dovoljujejo presaditev pevskega postopka na svoja tla. Za vedno se odtegne čistim instrumentalnim oblikam; njemu ne ležijo sonate, etude, koncerti, simfonije. Ker je poleg tega z njegovo glasbeno invencijo strogo povezana poetična predstava, v dosti prijemljivejši obliki, kot jo prisoja Bekker Beethovnu, nosi vsaka njegova skladba značilen naslov. Tudi označbi *«Adagio»* in *«Andante»* ne pomenjata zgolj brzine izvedbe, temveč podajata transcendentalno vsebino, za katero ni drugega izraza. Prav tako *«Capriccio»* in *«Caprice»* ne spadata v oblikoslovna poglavja, temveč sta oznaki za osnovno razpoloženje ob spočetju dela. Poetična ideja je podlaga

njegovemu komponiranju, zato je v redu, da je ravno péta pesem našla v njem najbolj izrazitega in samoniklega oblikovalca.

To so glavne formalistične poteze Lajovčevega glasbenega ustvarjanja. Dasi je nenaklonjen pedantstvu in ne dovoljuje, da bi se v njegovih zgradbah razšopirila samopašna drobnjičavost, je vendar natančen do skrajnosti, ne da bi zašel v dlakocepstvo. Ze pisava razodeva tenkoslušnega in v jedro segajočega duha. Še bolj je ta lastnost razvidna iz načina instrumentacije, ki je do kraja izvedena logično, nepopustljivo in praktično. Videti ji je, da se skladatelj natančno zaveda zvočnosti, svojih želj in predstav in da jih napiše točno v predstavljeni odmeri. Očita uravnovešenost med vsebino in zvokom ni plod razmišljanja, temveč odsev do kraja organizirane fantazije. Pogoj točnega zapiska pa je izredna zmožnost, da najde vsaki glasbeni predstavi pravično notno sliko. Zato se mu tudi nikdar ne bo pripetilo, da bi hotel popraviti prvotno zamisel. Vsako popravljanje izdaja nepopoln prenos predstave v snov; ker je pri njem ta prenos skoraj avtomatski in torej prehaja brez motenj iz idej v materijo, bi s popravljanjem ranil prvotno zamisel. Možnost izboljšanja obstoja pri njem le na mestih, kjer je tok fantazije prekinjen in je mesto nje nastopilo zavestno miselno snovanje. Taki primeri so redki, vendar jih najdemo tu pa tam (*»Serenada«* op. 1 št. 1, srednji odstavek, *»O ti življenje...«*, str. 4, *»Mesečina«*, srednji odstavek). Takrat začutimo, da je iskra domiselnosti utionila v premisleku, čigar okornejši pogon ne doseza njenih lahkih peroti. Tedaj navadno tudi izvajalec začena »vleči«, dasi bi bilo ravno tam treba več lahnosti, kjer je refleksija pritisnila polet k tlom. Čim se povrne v vzgon fantazije, se oddahne, razbremeni in osveži, četudi bi včasih potek pesnitve zahteval nasprotno. V tem je tudi del nesoglasja med prvotnim napevom in njegovo ponovitvijo pri neskladnosti z vsebino, o katerem sem govoril že zgoraj.

Podrobnejša razčlemba posameznih kompozicijskih skupin in skladb bo doprinesla pojasnila in utemeljitve. Lajovic nam je kot prvo delo (op. 1) označil pesmi *»Serenada«* (št. 1) in *»Nočne poti«* (št. 2), ki sta bili komponirani leta 1900. in 1901., izšli pa sta 1910. v zbirki *»Osem samospievov«* kot članska publikacija ljubljanske Glasbene Matice. Danes ni mogoče reči, v koliko se prvotna izdelava obeh strinja z izdano, ki jo je leta 1931. obnovila založnica s pravopisnimi in tiskarskimi popreškami vred. Od te dvojice je postala *»Serenada«* slavna kot vzor našega novega sloga. Žu-

pančičevo pesnitev je uglasbil Lajovic na način, ki je popolnoma utemeljil skladnost obeh avtorjev in zarisal globoko rez v slovenski samospiev. Od dotedanjih naših samospievov razlikuje njegov op. 1 zlasti povečana odgovornost obeh izvajalcev, pevca in spremljevalca, samostojnost njunega glasbenega dela, večje tehnične zahteve do obeh, ojačena izraznost, kontrastnost in zgoščenost sredstev, zanos in široko-poteznost, ki so bile Ipavcem neznane vrline. Namesto značilne domače mehкости, ki se je rada približavala solzavosti, srečamo v *»Serenadi«* ognjevito, zanosno, a vkljub temu nežno in iskreno čustvo, prežeto samozavestne moškosti in prešernosti, kakor jo očituje Župančičeva pesnitev. Ni le naključje, da sta se v *»Serenadi«*, kakor še često potlej, srečala Oton Župančič in Anton Lajovic. Druži ju neke vrste duševno sorodstvo, utemeljeno v dobi, ki je blizu secesiji slikarjev Vesela in mladega Maksima Gasparija, potem pa posebna fantovska, nebrižna zanositost in zajemljivost, ki je njuna značilna, vedra poteza. Oboje ni ravno globokoumje in razodeva več površnosti kot poglabljenja. *»Čaša opojnosti«* je zanje evangelij, zavestno povdaranje življenja in njegovih solnčnih strani, čeprav zastrtih sem ter tja z oblaki užaljenosti, izvirajoče iz neuslišanih prošenj in neutešenih želja. Nekaj viteškega je v tem zadržanju, ko je junak — in takega se čuti avtor vedno — pripravljen, če ne z dejanjem, pa vsaj z besedo, in povrh z vezano, zavzeti in ščititi izvoljenko, ki pa, žal, ni vedno pripravljena zanj; od tod izvirata obup in razočaranje; dvoje samoljubnih čustev, katerima dá duška v izklesanih verzih. Otto Julius Bierbaum je bil s svojimi pesmicami, zlasti z zbirko *»Ein Irrgarten der Liebe«*, duhovni oče razpoloženja, značilnega za začetek našega veka v nemški literaturi, odkoder je prešlo k nam kot poljuden *»l'art pour l'art«*, prikrojen našim razmeram; zgovoren dokaz naklonjenosti razmer je bila usoda Cankarjeve *»Erotike«*. Nadaljna razvojna pot je družila Župančičevo poezijo z Lajovčevim glasbo. Kakor je postopoma iz skoraj brezskrbnega in razposajenega mladega opevalca življenjske sle zrasel razglabljač domačih problemov, glasnik slovenske besede in njen oblikovalec, prorok slovenskega duha in njegov mistik, tako se je razvijal z njim Lajovic in sta oba dosegla z *»Begunko pri zibeli«* sintezo umetniškega oživetvorjenja naše usode, podano prodorno, jasno in neodvrtljivo nujno. Razvoj sta često prekinjala z izleti k sosedom in tujcem; Župančič k Shakespeareju in drugim dramatikom, Lajo-

vic k Verlaineu in Domjaniću. Od 62 pesmi, ki jih je zložil Lajovic, jih je 18 Župančičevih; njemu sledijo Bierbaum (8) in Koljcov (8) ter s štirimi Domjanić; od ostalih pesnikov so zastopani Verlaine (3), Burns (3), Jerajeva (2), Gradnik (2), Majkov (2) in z eno Kette, Levstik, Murn, Harambašić, Puškin, Li-tai-po, Falke, Hartmann in Naaf, ostali avtorji so neznani. Vrsta prvih imen opredeljuje Lajovčevo liriko.

»Nočne poti« v Golarjevem prevodu (original je bržčas ruski, Majkov ali Koljcov) niso ravno prepričevalne in pomembne. Nekaterе vrstice so nemogoče, tako cela druga polovica:

Noč leži nad dolom, goro,
skozi noč hitim svetlo,
hrepenim po tebi deva,
nate mislim zmer samo.

To so posiliverzi, ki jim tudi zanosita uglasbitev ne more pomagati. Tu je Lajovic zavrgel velik vzmah spričo nevredne vsebine. Zanimiva je glasbena gradnja pesmi. V drugi dvotaktni skupini uvoda vstopi glas, ki končava sinkopirano. Zaradi premaknitve naglasov in tež je bil skladatelj pri nadaljevanju primoran, da prelomi prvotne takte; da bi čimprej prišel nazaj v prvotni tok obtežb, je skratka ukinil drugo polovico drugega, tedaj desetega takta in nadaljeval, kot da se ni nič pripetilo. Zanimiva je tudi programatska označitev besed »tu in tam se luč blesti«, ki v vsem značaju ne posnema le leska luči, temveč tudi Wagnerjev znameniti ognjeni zubelj iz tetralogije. Druga polovica pesmi ni navezana na prvo in prinaša močno stopnjevanje z značilnim vzgonom, ki pripomore poslušalcu, da se ne zave nesmisla besed.

Istega leta je nastal »Adagio« za veliki orkester brez oznake opusa. Klavirski izvleček, ki ga je avtor sam napravil za štiri roke, je izšel v »Novih Akordih«. Partitura je napisana za normalni simfonični-orkester s harfo, katero je Lajovic vedno rad uporabljal pri instrumentaciji kot poseben barvni pripomoček. Delo je počasni stavek simfonije in napisano v običajni trodelni pesemski obliki. Motivnično je priprosto in njegovo težišče je vloženo v melodični potek. Značilno za Lajovčevo barvno občutje, izvirajoče iz poetične in prav za prav literarne usmerjenosti, je dejstvo, da ne ljubi čistih barv posameznih instrumentov, temveč jih družī vsaj po dvoje v nevtrarno barvnost. Tako že prvi motiv vodijo violončeli poleg fagota; odgovor nanj je poverjen klarinetu in violam, kontrast fagotu in rogu.

Tudi spremljava se ne zadovolji s čistim zvokom violončelov, temveč mu doda ritmično razgibanejšo ponavljanje istega tona v pavkah. Ta postopek je značilen za Lajovčevo instrumentacijo. Z izbegavanjem izpostavljenih čistih zvokov glasbil in njihove razlike ustvarja neodločeno, orglam podobno barvno osnovo, kjer pristop posameznih instrumentov ne pripomore toliko pestrosti, kot jakosti in ni nikjer poverjena zvokovni značilnosti glasbila svojstvena učinkovitost. Zanimivo je nadalje, da je od sedmega takta naprej klavirski izvleček zvokovno bogatejši kot original partiture, tja do črke »C«, kar je redkost in bi dovoljevalo domnevo, da je bil v onem času skladatelju mestoma klavir bliže pri srcu kot orkester. Razne označbe v partituri, ki jih klavirski izvleček nima, pa dokazujejo hkrati, da je imel nekaj nezaupanja napram orkestralni izvedbi in si jo je hotel zagotoviti po lastnih intencijah s podrobnejšimi opazkami. »Adagio« je njegova prva večja orkestralna skladba in s tem prva popolnoma resnobna in visoka slovenska instrumentalna kompozicija. V nji je podal osnove nadaljnega dela in obenem kaŹipot naši orkestralni produkciji. V tehničnem pogledu je delo dograjeno vzorno in načina, kako se osnovni motiv prepleta v vseh treh odstavkih, je domiseln in očituje kombinacijski talent. Kontrast notranjega dela je vkljub kratkosapnosti motiva močan, ponovitev prvega odstavka pridobi z variranjem v zanimivosti in vzdrži nekaj dolgoveznosti. V skupini prvih treh Lajovčevih orkestralnih skladb je »Adagio« najbolj samonikel, jedrat in učinkovit.

izza študijske dobe na Dunaju imamo še »Andante« v E-duru in »Capriccio« v a-molu, dvoje krajših simfoničnih del, ki jih je napisal v vidni odvisnosti od učitelja Roberta Fuchsa. Nepomišljena zanositost, ki je prevečala »Adagio«, se je v teh delih umaknila togi in akademski koncepciji. »Andante«, prav tako napisan v priprosti trodelni obliki, se sicer na nekaterih mestih dvigne do znatnih porastov, vendar so osnovni motivi obeh odstavkov premalo napeti in ne nosijo v sebi dovolj klic za nemoten in jak vzgon. Skladatelju zato ne preostaja drugo, kot da se zateče v tehnično spretno kombiniran preplet glasov, sekvenčno gradnjo, stopnjevanje in nekaj poskusov imitacije (partitura str. 11), ki pa se umikajo toplini živahnega podviga. Źal je le nenaden in kratkotrajen ter usahne v ponovitvi iskreno občutene, a neplodovite glavne misli. K zaključku povede skladatelj glavni tema v sožitje z notranjo melodijo, kar je gotovo srečna in domiselna kombinacija. Za

konec dočakamo ponoven dvig v pojočo višino, nato pa značilen pomirljiv in sanjav sklep.

V gradnji sličen je »Capriccio«, ki tudi nima opusne številke. »Capriccio« naj bi bil živahni dvojnik »Andanta«, zgrajen po Fuchsovem vzoru. Dasi je označba tempa »Sehr lebhaft«, vendar že dolgi toni v basih in fagotih zatrejo takoj spočetka lahno skokovitost flavte in oboe (tudi tu gresta oba instrumenta enoglasno, tvoreč neodločno barvnost). Podlaga v dolgih notah je od početka do kraja skladbe najmočnejša zavora živahnemu razvoju in nikjer ne pride do pričakovane lahnosti, kot bi bilo naslovu primerno. Težka obloga prepletajočih se vmesnih glasov (črka »D« do »E«) in široki harfni akordi prav tako ovirajo razgibanost in privedejo skladbo do osrednjega viška (partitura str. 14), ki je bolj dramatičen kot dovtipen in dopušča dvom o iskrenosti in umestnosti naslova. Trio je bukolichen in zanimiv zaradi ritmičnih premiklajev, nastalih vsled opuščenih melodičnih zaključkov. Kot barvno posebnost je podčrtati dosledno uporabo mašenih tonov pri rogovih, ki pa izgube nekaj učinkovitosti zaradi vzporedne uporabe oboe, angleškega roga in sordiniranih gosli. Tudi trio privede do notranjega viška; ta pa je bolj umerjen kot prvi in prehaja brez trenja v ponovitev okvirnega odstavka.

Te tri orkestralne skladbe so hkrati z Adamičevimi suitami edina močna postavka slovenske orkestralne glasbe do zadnjega desetletja. Postavile so slovensko orkestralno produkcijo na lastne noge. K temu je dosti dodalo Lajovčevo ozko prijateljstvo s Talichom, čigar ognjevit navduševalnost je zaplodila v naši glasbi znatno dejavnost. Obstoje »Slovenske Filharmonije« pod Talichovo taktirko bi zagotovil nadaljni porast naše orkestralne produkcije in reprodukcije. Po Talichovem odhodu je zapadla ambicija skladateljev in izvajalcev in tako tudi Lajovic celih dvajset let potlej ni napisal orkestralne skladbe.

Kot op. 2 je izšlo leta 1903. v izdanju ljubljanske Glasbene Matice »Šest pesmi za peteroglasen mešan zbor« (danes bi rabili določno obliko pridevnikov). Zbirka vsebuje štiri Bierbaumove in po eno Hartmannovo in Naafovo pesem, ki jih je Lajovic komponiral na nemška besedila v času dunajskega študija (1902). Nemški teksti se verneje prilegajo glasbi kot Finžgarjevi prevodi, ki so zahtevali pogosto spreminjanje ritmičnega toka. Samo primera prve pesmi v originalu in prevodu bo učvrstila mnenje, da s prevodom ni mogoče obogatiti vsebine in izraza pesnitve:

SANG IM FRÜHLING

(A. G. HARTMANN)

In der märchenmilden Veilchenzeit
sinkt mein Herzleid zu den Blumen hin...
All mein Sehnen ist von Not befreit,
ist so himmelahnend, frühlingsweit,
seit ich wieder unter Licht und Blüten bin.

Schauernd geh ich in dem goldnen Glanz
wie in meiner Seele liebstem Traum.
Was ich lebe, ist Gesang und Tanz,
was ich fühle, ist ein lichter Kranz
duftumfloss'ner keuscher Samenblütenflaum.

POMLADNI SPEV

(F. S. FINŽGAR, PREV.)

Ko vijolice spet zacveto,
k cvetju tožno zaželi srce.
Moji duši je tako sladko,
kot rodilo bi se v njej nebo,
ker stezice moje rožice krase,
k cvetju tožno zaželi srce.

Blažen hodim mirno sred livad
moje duše sanje so z menoj.
V meni spev se dviga lepih nad,
moje srce pije kelih zlat,
ki iz cvetnih čaš ima sladak napoj.
Moje duše sanje so z menoj.

Prevod ni slab, dasi je medel napram originalu in povsod složno z njim nejasen, vendar ne izžareva sija zamaknjenega pogleda priproste in wedekindske občutene poezije. Mesto zanosite, pristne »pomladne epistole« je prevod mirno kontemplativen in sentimental in niti ždaleka ognjevit. Podobno je z ostalimi pesmimi te zbirke, ki zato trpi na nepremostljivem nesoglasju med vsebino in izrazom, če jo izvajamo v prevodu. Vprašanje, da-li je vobče umestno in mogoče, verno prevajati že komponirane pesmi, je z Lajovicem postalo pri nas pereče; tako je pri njem zvezana barvnost posameznih besed z zvokovno, da bi pri nadomeščanju literarnih izrazov morali spreminjati tudi glasbenega. Spričo tega je morda bolje, da pustimo pesmi, kakor so skladatelja navdušile, kajti sicer zaidemo v krivično sodbo. Pri poslednji pesmi (»Vodica čista se vila...«) bi šlo resnici na ljubo prevajalčevo ime nadomestiti z Župančičevim; razlika je za bistrega razločevalca brž dojemljiva.

Opus 3 je kantata za troglasni ženski zbor in orkester, »Gozdna samota«. Lajovic jo je napisal kot zaključno nalogo iz kompozicije pri absol-

viranju konservatorija leta 1902. Izšla je v klavirski priredbi v založbi ljubljanske Glasbene Maticе l. 1913. in v drugi, nespremenjeni izdaji leta 1932. Besedilo neznanega avtorja je prevedel Finžgar in je skromno opevanje gozdnih čarov, prividov in pesnikovih želj ob večerni šetnji. Skladba daleč presega okvir in izraznost absolutorijske naloge in je samonikel prodor slovenskega skladatelja v področje kantate. Orkestralni uvod podaja osnovno nastrojenje v zaokroženi obliki, polnozvočno in mirno. Troglasni ženski zbor je v glavnem akordičen, z malimi posnemalnimi vložki in ritmičnimi posebnostmi. Oblika skladbe je trodelna, instrumentacija ne navaja preseñenij in je ponekod celo neizbirčna. Delu daje vrednost neprekinjeni tok osnovnega razpoloženja, ki ga kontrast srednjega dela le poživi, a ne zatire. Spretno obravnavanje harmonskih postopov in modulacij pridobiva skladbi živopisno pestrost; trodelni ritem se srečno izogiblje vsakdanjosti, čeprav je nevarnost velika. Sicer pa besedilo ne zahteva posebno poglobljene izdelave v glasbi in mu nekaj poskočnosti le pripomore preko okornosti.

V izdaji sledi vrsta treh dvospevov v »Novih Akordih« v letih 1903. in 1908. Druži jih priprosti naziv »Pesem«, pesnitev in namen. »Trije dvospevi«, kakor bi jih lahko imenoval, kažejo Lajovica v najlepšem vzletu razvoja. Napisal jih je zavzet od nežne, otožne poezije Koljčova, ki sta zanjo našla Oton Župančič (za prvi dve) in Cvetko Golar (za tretjo) pravi zvok naše besede. Kot ženski dvospevi se naslanjajo na Brahmsa, morda izdaleka celo na Mendelssohna, čigar dueti so bili vzori lahkega dvoglasnega stavka. Vendar je Lajovčev klavirski stav znatno bogatejši, lega pevskih glasov ugodnejša in skoz in skoz polnozvočna ter daje obema pevkama dovolj priložnosti, da poleg glasovnih odlik prikažeta tudi prednašalne. Tretja pesem je sicer zagledala dan šele pet let za prejšnjima, po slogu pa bi ji pripisoval isto dobo nastanka. Izdaja jo srednji del, kjer prinaša spremljava značilno uporabo sekundnega akorda subdominantne paralele (II. stopnje), kakor ga srečavamo pri pesmi »Bujni vetri v polju«, dalje izbira istega pesnika, predvsem pa enak način harmonskega in melodijskega razvoja, ki stoji nekako sredi pota med »Serenado« in »Pesmijo o tkalcu«.

Leta 1904. izide Lajovčev op. 5, »Šest pesmi« za glas in klavir v izdaji ljubljanske Glasbene Maticе. Ta zbirka je postala najbolj popularna in je dala Lajovčevemu imenu mnogo slovesa. Falka, Li-tai-po, Bierbaum in Koljčov so

avtorji besedil te povsem lirične zbirke, Oton Župančič in Cvetko Golar sta bila ponaševalca nemške besede. Del pesmi je bilo komponiranih že v slovenskem prevodu (Koljčov), zato so neposredne in se jim glasba popolnoma prilega. Pa tudi pri ostalih ni razkol tolikšen, kot je bil pri zbirki »Šest zborov«. Skladateljeva tehnika in posplošenost osnovnega čustvovanja sta premostili ovire, nastale iz nedostatkov prevajanja. Še najbolj je občutna vrzel v poteku misli pri drugi pesmi, »Mesec v izbi« v stavku: »...in k tebi v daljavo, tja k tebi, moj daljni dom, vas,« koder oddih med besedama »dom« in »vas« nasprotuje glasbenemu razvitku in zavede v napačno dihanje. Večina pevcev med tema besedama zajame sapo, dasi je v melodiji beseda »dom« le naraščajoča priprava za »vas« in mora biti z njo zvezana z enim dahom, v katerem jakost znatno naraste, kar je nedvoumno označeno. »Pesem starca«, »Bujni vetri v polju« in »Norčeva jesenska pesem« so trije viški Lajovčevega liričnega stvarstva in slovenskega samospeva. V njih je dosegel do kraja dognano obvladanje vsebinskega izraza, popolno skladnost sredstev z namenom in vršino najboljših skladb te vrste sploh. Vplivi Schumanna in Wolfa, pa tudi Wagnerja in drugih novoromantikov so izgubili prijemljivost in so prešli v skladateljevo osebno izražanje. Dodal jim je zanositost invencije, doslednost lastne miselnosti, ki se niti ne straši ponavljanj in ne beži pred grozečo vsakdanjostjo. Nosi jo neizprosni ritmični tok, pa četudi naj je melodični in harmonski omejen na najpriprostejše odnose. »Pesem starca« menjava od zadnje vrste 14. strani dalje skoz 28 taktov le dva akorda v dominantnem odnosu in melodija v zadnjih 18. taktih okori do ponavljanja istega tona; vendar je potek prepričljiv zaradi ritmičnega utripa. Toda kakšna bujnost v melodijski črti! Dolgotrajni pedalni toni (»Pesem starca«, »Norčeva jesenska pesem«), ponajveč na dominantni, ji ne morejo škoditi. Dvigne se nadnje z lahkimi perutmi, ki jo poneso visoko nad probleme tehnike in analize. Voljnost glasovnega poteka zagotavlja pevnost; izrazitost in značaj čustvenega zajema se neizbrisno vtisne in priča o enkratnosti in določnosti domisli. Skladatelj se je v teh pesmih brez oklevanja predal samemu sebi in ni razmišljal o slogu in sredstvih. Prekipevajoča čustva so vodila njegovo pero; v otožnost kot osnovno čud se vrivajo ostale značajne lastnosti; zanos, moškost, volja, živahnost; da se je zavedal fantovske vihravosti, katero sem

že označil kot značilno zanj in za njegovega najljubšega pesnika, izpričuje zaključek pesmi »Bujni vetri v polju«, kjer se prostovoljno izda z opazko »veselo in razposajeno«; pri tem ga ne moti niti banalni odjek poceni ponavljanih akordov. Vsaka pesem te zbirke je mojstrovina zase, zaokrožena v izrazu in zgoščena v sredstvih. Tolikšne enotnosti ne kaže nobena od naslednjih skupin ter jim gre mesto v prvi vrsti našega samospeva.

Z op. 6 bi označil troje ženskih trospevov s klavirjem, ki jim je skladatelj dodal nekam neskladno označbo op. 5 št. 3 (»Pesem Primorke«), op. 4 št. 1 (»Pesem mlade čarovnice« in op. 4 št. 2 (»Pesem deklice«). Opredelevitev prve je sploh zmotna, ker je op. 5 zbirka šestih samospevov. Kakorkoli, troje ženskih trospevov nadaljuje pot treh ženskih dvospevov iz »Novih Akordov«. Besede so Bierbaumove, prevod Župančičev. Slogovno so sorodne samospevom iz op. 5, klavirski stavek je teže obložen in zahteva izvežbanega mojstrovalca, pa tudi tercet ženskih glasov (more ga izvajati troje solistk ali troglasen ženski zbor) ni poljuden. H glasotvornim težkočam dodaja uglaselvalne in zahteva ne samo velike glasove, temveč tudi široko dušo. Spričo redkosti obojega se ni čuditi, da teh trospevov ni nikoli čuti; ker bržkone tudi niso v študijskem programu naših glasbenih šol, živijo le papirno življenje, dasi so pravega polni.

V časovnem redu naslednji samospevi nosijo oznako op. 7 in naslov: »Tri pesmi«. Založil jih je knjigarnar L. Schwentner, ki si je že z izdajo »Novih Akordov« naložil dosti skrbi, pa tudi zaslug. Izšel je le I. zvezek zbirke op. 7, kateremu naj bi sledil drugi. Do tega ni prišlo in zato je op. 7 naširoko razmetan. V zvezku, ki je izšel leta 1905., so tri pesmi: »Ah, tako prešla mi je mladost...«, »O, da deklič je...« in »Kaj bi le gledal!« Nadaljevanje najdemo šele leta 1909. s pesmijo »Veter veje« v »Novih Akordih« in leta 1912. s »Pesmijo o tkalcu« v 11. letniku te revije. S to skladbo tudi nehajo Lajovčeve označbe opusov. Katera naj bi bila šesta pesem te zbirke (zavoljo skladnosti v obsegu bi jo bilo pričakovati), ne gre odločiti. V razdobju med prvim zvezkom in njegovim raztresenim nadaljevanjem so izšli še samospevi »Iskal sem svojih mladih dni...«, »Romanca«, »Serenada« (II.), »Mati in dete«, »Cveti, cveti rožica« in »Zunaj na rahlo sapica piha...«, kateri pa prav tako kot oba samospeva iz iste dobe, »Večer« in »Jaz pa vem...«, nimajo nobene

označbe opusa. Vsekakor spadajo po značaju in izrazu vse našete skladbe v isti okvir. Po zaokroženosti, enotnosti in jakosti v izrazu bi jih razvrstil takole: »Iskal sem svojih mladih dni...«, »Pesem o tkalcu«, »Kaj bi le gledal!«, »Zunaj na rahlo sapica piha...«, »Mati in dete«. Prvo odlikujeta doslednost motivične uporabe in neprisiljenost; druga in tretja šodita v vrsto najbolj zavzetnih Lajovčevih pesmi, koder se zanos kosa z vernostjo in iskrenostjo izraza; četrta je sicer manj enotna, a točno zadene nežno-površno razpoloženje pesnitve, ki je hkrati otožna in otročja, poslednja vsebuje nekaj tragičnosti, sicer Lajovčevi muzi tuje, in obenem močne kontraste v dvogovoru med materjo in otrokom. »Veter veje...« je originalno notirana v es-molu; uredniku »Novih Akordov« pa se je verjetno zdelo, da bi bil ta tonovski način pretežaven za večino pianistov in je dal skladbo transponirati v e-mol. Tako je, z malenkostnimi tiskovnimi pogreškami vred, prevzel tudi Hubad v svojo izdajo. Za osnovno občutje mračne viharosti je es-mol bržkone primernejša tonaliteta, ki današnjim solističnim spremljevalcem gotovo ni več trd oreh. Nasprotstvo med prvo in drugo polovico skladbe je močno in naravno, vendar upade sila invencije proti koncu in se umakne že obrabljenemu obravnavanju melodičnih drobcev in stopnjevanj. Od ostalih skladb te dobe je zelo priljubljena »Cveti, cveti rožica...« na precej naivni Harambašičev tekst, katerega je skladno poslovenil Golar. To je morda edina Lajovčeva skladba, ki se približuje ljudski melodiki vsaj v začetnih taktih. Kasneje jo bogateje opremljeni klavirski stavek in celotonska sekvenca navzdol odvrneta od začete poti in šele konec izzveni spet priprosto, v smislu Ipavčevih zaključkov. Ta poljudnost je pesem prikupila širšemu občinstvu, dasi ne očituje vrlin prejšnjih. Živahna in razposajena je »O, da deklič je...«, koje avtor je največji škotski lirik Robert Burns. Posrečeni Župančičev prevod diše gorski zrak in se dobro prilega našemu čustvovanju. Lajovic se ga je lotil vriskajoče in vznosito, kakor pove njegova lastna opazka. Pod črto stoji opomin pevcu: »NB! V tej pesmi naj se poje začetno melodično frazo kot en sam, iskren vzklík!«, kar je lažje misliti kot napraviti. Skladba prekipeva mladosti, vendar ji zloženost spremljave jemlje nekaj lahkokrilsti, slično kot pesmi »Kaj bi le gledal!« istega pesnika v zadnjih dveh vrsticah, tam kjer stoji slovnično ponesrečena opomba: »più meno mosso« — »bolj manj hitro« — in se

klavirska spremljava odene v figuracijo. V takih primerih bi pesem podprla preprostejša spremljava, ki bi se odrekla pestrosti v korist zgoščenosti. Podobno je s srednjim delom »Romance« po Murnu, dočim sta okvirna odstavka polna poezije in pritajenega, v nabožnost odetega poleta mlade duše. »Serenada« po Puškinu hoče pričarati vzduh nočnih španskih vrtov in ima nekaj sorodnosti s Čajkovskega »Serenado Don Juana«, vendar ji manjka južnjaška zapeljivost in je težkokrvna. Posebno srednjemu delu nedostaja bogokletne ognjevitosti. Povdarek na drugem zlogu besede »odlaš« ne zadošča, da bi razbremenil tretji zlog, ki pade na težki taktov del. Prava strastnost, potrebna za prikazovanje vročekrvnega španskega podokničarja, izbruhne šele v klavirju ob označbi »strastno«; nato pa se uda pevec hrepeneči tožbi.

Zadnja Lajovčeva skladba pred izbruhom vojne je mešani zbor »Z daljnega je morja« v IX. letniku »Novih Akordov«. Strahoma jo je priobčil urednik, zavedajoč se drznosti, da je predstavil našim zborom skladbo takih zahtev. Danes je strogo diatonični zbor le mestoma nenavaden in njegove tehnične nezmogljivosti je Lajovic sam močno stopnjeval v zbirki »Dvanajst pesmi«. Navadili smo se med tem drugačnih sozvokov in bi nam bila pesem tega kova pravi oddih. Takrat pa je vzbudila zaprepaščenje z originalno akordiko ob stavku: »Februar, le meti, marc, razgrajaj, besni«. Prav ti akordi že vedejo naprej k Lajovicu po prevratu, ravno k njegovim najmočnejšim zborom iz zbirke »Dvanajst pesmi«.

*

Vse kaže, da je Lajovčevo glasbeno delo med vojno počivalo. Takrat so ga začela zanimati vprašanja obče narave. Vojna, njeni vzroki in učinki so ga dovedli do razmišljanja, kateremu se poprej ni udajal s polno silo. Začel se je poglobljati v reševanje problemov, ki jih nudi življenje vsevprek. Zatekel se je najpoprej v čisto filozofijo, a tu ni našel zadovoljivega odgovora. Zanj je bilo abstraktno, od življenja odvrnjeno modrovanje brezplodno izrabljanje zmožnosti. Kantova doktrinarnost in njegove miselne kategorije so ga pač zanimale kot misleca, a ne prepričale in zavzele; potem pa tudi ni bilo vzgledov, kako naj bi jih s pridom uporabil v življenju samem. Schopenhauerjev pesimizem ni odgovarjal njegovi naturi, ki je slej ko prej povdarjala življenjsko silo. Bergson mu je bil bližji. Njegov optimistični in dejavni svetovni nazor je našel v Lajovčevi aktiv-

nosti močan odmev. Zavrgel je golo miselno spekulacijo, držeč se Bergsonovih besed: »Originellement, nous ne pensons que pour agir. C'est dans le moule de l'action que notre intelligence a été coulée. La spéculation est un luxe, tandis que l'action est une nécessité.« V tem pogledu na nehanje sveta ga je podprl prijatelj profesor Virbnik, s katerim sta predebatirala mnogo večerov. Poseben pogled na človeško bit mu je odkrila Masarykova knjiga: »Socialni otázka«, kateri je posvetil dve leti pozornega študija. Navdušila ga je k primerjanju naših novih razmer s filozofsko osnovo Masarykovega nauka in začutil se je pozvanega, da aktivno poseže v sociološko gradnjo našega slovenskega in državnega ustroja. Od tega časa je budno opazoval javne dogodke, jih ocenjeval in sodil in se ni strašil izreči svoje mnenje, kadar mu je bilo potrebno. Znatno število člankov iz političnega in sociološkega področja izvira iz te dobe notranjega prerojenja, ko je filozof in dejavni opazovalec javnega življenja zakril umetnika, da je za nekaj let obmolknil. Samo eno skladbo imamo iz vojne dobe, prav za prav že iz konca vojnih let: »Begunko pri zibelci«, samospev za glas in klavir. V njen se nenadoma prikaže Lajovic v tehničnem in vsebinskem pogledu z nove strani. Iskrena in pristno slovenska potrnost, še vedno vdana in pričakujoča rešitve, je našla v Župančiču besednega zagovornika ganljive prepričevalnosti. Spričo popolnoma novega položaja slovenskega človeka-begunca je bilo treba poiskati nova, jačja in zgovornejša sredstva. Lajovic jih je našel v uporabi do takrat neslutnih akordnih kombinacij iz celotonske skale, v zadržkih, široko razpostavljenih četvero- in peterozvokih. Okvirni, uporni odstavki so posebno izraziti zaradi novega postopka; srednji del podaja iskreno domačnost z lahnim naslanjanjem na ljudsko melodiko. Prehajalne akordne sklope zgosti v celotonskih protipostopih, kar jim daje silo skalovitih skladov. V ponovitvi uvede osnovno barvnost, zaključek pa je tuj temu razpoloženju, ki naj bo sinteza slovenskega trpljenja. Preveč je zanosit, sprevrže se v optimizem tam, kjer odjekne najbolj trpka tožba: »z doma vsi pregnanci...«. Ta sklep po zaključku »Pesmi o tkalcu« ne ponazoruje globoke tragike pesnitve, temveč bi ga mogli označiti kot privid boljše bodočnosti, o kateri pa pesnik ne ve nič reči. Zgolj pravopisno bi pripomnil, da je treba prvi takt zadnje vrste v glasu prepisati v »es-fes«, kar je harmonsko in melodično utemeljeno. Izdajo

v »Novi Muziki« leta 1928. (10 let pozneje!) kazijo pogoste pravopisne in tiskarske pogoške v notnem stavu.

»Begunka pri zibeli« prikazuje skladatelja na razpotju, kamor ga je privedla filozofija. Vendar pri njem iskanje novih izrazov ni sistematsko in dosledno, temveč nezavedni odsev notranjega doživetja, oplojen z zunanjimi vtisi. Kakor so pred vojno nanj vplivali Brahms, Wolf, Strauss in drugi novoromantiki, tako je v novi dobi, ko so se meje odprle, prodril do njega val z zapada, ne da bi se ga bil točno zavedel ali celo hoté posluževal. Bil je nekako v zraku; odmeval je iz vsake nove skladbe in se vrnil kot nepoklican samozvanec v dojemljivo čud. Odtlej tvori impresionistični harmonski stav organičen del Lajovčevega tehničnega pribora in se izraža v polnejši izrabi akordnih možnosti, sproščenosti v vezavi zvokov in povečani barvni pestrosti. Ponekod preide barvnost v samopašnost. Kot takšno smemo označiti že omenjeno niz celotonskih akordov v »Begunki pri zibeli«. Še močnejše se osamosvojijo barvni vtisi pri simfonični skladbi »Caprice«. Vmes pa je nekaj posrednih skladb, v katerih najdemo skladatelja pri iskanju drugih, od slovanskih vplivov oplojenih potov, ki se kasneje ravno v »Capriceu« srečajo z impresionističnimi. Sem sodi zbirka »Dvanajst pesmi« za moški, mešani in ženski zbor, katere je izdala ljubljanska Glasbena Matica leta 1920.

Ta zbirka nam kaže avtorja na višku iznajdljivosti in tehničnega mojstrovanja snovi. Kot tekst je prispeval Oton Župančič devet pesmi, ostale tri so Domjaničeve. Že v tej izbiri se očituje miselna zgoščenost, ki ne dopušča več vdorov nesorodne duševnosti, temveč se zavestno oprime le njej odgovarjajoče miselnosti. Od zborov sta dva moška, eden ženski, ostali pa mešani. Razporeditev po zvezkih izgleda samovoljna in družji v sosesko tuje pesmi, loči pa sorodne. Vsebinska razdelitev je tale: lirske pesmi — »Lan«, »Megle« in »Kiša« (torej vse tri Domjaničeve), h katerim bi mogli priključiti kot posredovalno »Breza in hrast«; epsko-pripovedovalne — »Pastirčki«, »Zeleni Jurij« in oba »Plesa kralja Matjaža«, v kolikor ju ostra ritmičnost ne odreja izrazito k plesnim; slednjič šaljive — »Kroparji«, »Zlatov Blatni vasi«, »Medved z medom« in »Žabe«. Pa tudi med temi bi šlo vrstni red učinkoviteje izvesti.

Domjanič je kajkavski pesnik, čigar čustvenost je usidrana v panonski pokrajini, v širnih poljih, nizkih gričih in lenih meglah. Otožnost, objokavanje

bolj slutenih kot znanih, a nepreklicno izgubljenih vrednot, v enolično, pusto pokrajino ujeta melanholija so temeljne podstati njegove lirike. Zateglo, brezmejno obzorje, neizprosni naravni dogodki in usodnost malega človeka so našli v njem mrkega, a hkrati zgovornega in prepričljivega opevalca. Lajovic je zajel vso v pesmi položeno tragičnost ter jo izrazil z redkobesedno, ozko odmerjeno jednatostjo. Omejil se je na najnujnejše; vzlic temu je pestrost v izbiri zvokov tako bujna, da se zborovski stav približuje orkestralnemu. K temu pomore največ izbor akordike. Kakor je bil poprej Lajovčev harmonski zaklad enoten, osnovan v diatoniki in utemeljen v terčnem sestavu z nekaj dovoljene alteracije, tako sedaj komaj izsledimo čist trozvok. »Lan« je za novi način najbolj značilen. Široki nonni akordi, trozvoki z dodanimi tujimi toni, nerazvezani zadržki, v bit prešli harmonski tuji toni, modulatorni izmiki in obtežitev vsakega akorda z napeto disonanco so nova sredstva, katerih si »Novi Akordi« ne bi drznili slutiti niti v snu. Celotni zaključek je zvokovno nanovo opredeljen s trizvokom z dodano seksto, ki ga je sicer poznal že oče harmonije, Rameau, pa je prišel šele v našem veku do zavestne in pomembne uporabe. Pri »Lanu« je »sixte ajoutée« ton, ki je obležal iz predpredzadnjega takta, ko mu je bila poverjena podobna naloga kot h koncu. Že poprej pa ima ta ton (cis') važno vlogo v celi skladbi: z njim že začne tenor v prvem akordu in bilo bi morda zanimivo pošteti, kolikokrat se oglasi v poteku skladbe; že bežen vpogled priča, da prevladuje skozi in skozi. Okrog tega središča se gromadijo zvokovni sklopi, oprti nanj in osvetljujejo ga v raznih leskih akordnega položaja. Jednatost izraza je prignana do viška; pretiravanje v tej smeri bi privedlo v negativno estetsko stran. »Megle« so manj neposredne in teče tok domiselnosti komaj do polovice nemoteno; nadaljevanje je skoraj prisiljeno, dokler ne preide v zaključek, koder pa moti neskladnost muzikalnega izraza z vsebinskim. »Kiša« je priprostejša pesem, koje peterodelní taktovi način že vodi k značilnostim »Pastirčkov«, »Kroparjev«, »Kolednikov« in »Medveda z medom«. »Breza in hrast« (Župančič) je moški zbor in edina pesem zbirke, ki vsebuje nekaj skrite dramatičnosti v kljub nadpisu »Zmerno, priprosto, nežno«. V drugi polovici skladbe preskoči nežnost v moč in odtlej tli pritajeno do kraja. O tem priča tudi konec, ki vzlic polnočnemu razpoloženju izzveni v največji jakosti.

»Zeleni Jurij« in oba »Plesa kralja Matjaža« imajo skupne poteze. Družji jih ži-

vahnost, neovirani polet in polnozvočni stav. V vmesni solo »Zelenega Jurija« se ob pesnikovem opominu vrine zastrta tožba, ki narahlo zavrne brezskrbno rajanje. A pogled v bodočnost jo brž odpodi. Združitev teh dveh nasprotstev je prikazana z genialno priprostostjo, kot spontan izliv čustva. »Zeleni Jurij« je mojstrovina naše zborovske glasbe, četudi se izogiblje umetničenju in je neposreden odsev notranjega razpoloženja. Oba »Plesa kralja Matjaža« ga ne dosežata, dasi sta za izvajalce morda hvaležnejša.

Šaljivke, kamor bi poleg prej naštetih štel še »Pesem nagajivko« in troje »Kolednikov« (vesele, častitljive in žalostne), privedejo Lajovica do novih problemov. Treba je bilo najti izraz za pristno slovensko šegavost, poiskati vzore in vrelo domačne nagajivosti. Kakor poleg Alešovca še nismo imeli pravega slovenskega humorista, ki bi brez grenkobe zbijal šale in se znal odprto smejati, tako nam do Lajovica ni vzrasel nihče, ki bi prenesel dovtipen smeh v notne veljave. Drobnji poskusi začetnikov so bili preveč medli in neznačilni ter so kmalu usahnili v splošni melanholiji. Tudi tu je Lajovic z nenadno kretnjo postavil nov slog vokalnega scherza, opirajoč se na ritmično samovoljnost starih slovenskih narodnih plesov, ki jih

bolj slutimo kot poznamo. Petdelni ritem, menjajoč oddelke dvodelnega s trodelnim in prosto jih družec, je značilen za slovansko ritmično občutje. Prvi ga je, mislim, odkril Chopin, vendar je bil preveč novotarski in premalo salonski, da bi ga bil trajno uvedel. Za njim se je za ritmične kombinacije zavzel zlasti Arenski; a šele Čajkovskemu je bilo dano, da je z drugim stavkom 6. simfonije pregnal oblake nezaupanja in uveljavil petdelni ritem kot značilni slovanski utrip, enakovreden z drugimi. Tu je pri nas zastavil Lajovic in uspelo mu je, da je v tem nenavadnem, a za nas naravnem toku povdarkov ustvaril neprisiljene, z našo bitjo zvezane umetnine. K šaljivkam sodijo tudi »Žabe«, edini ženski zbor zbirke, komponiran že leta 1916. in mišljen morda kot politična zbadljivka.

V istem letu je izdal »Ljubljanski Zvon« troje pesmi pod naslovom »Pesmi samote«. Naziv je Lajovčev; Verlaine, čigar poezije je skladatelj prosto izbral in zvrstil, ga ne pozna. Lajovic je komponiral nemški prevod R. Dehmela, katerega je naknadno poslovenil Vladimir Levstik. Dvojni prenos je močno škodoval poetičnosti besede bolehnega antiparnasovca, kar dokaže usporeditev prve v originalu in obeh prevodih:

VERLAINE:

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée ...

O bien-aimée.

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure ...

Rêvons: c'est l'heure.

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irrise ...

C'est l'heure exquise.

DEHMEL:

Weich küsst die Zweige
der weisse Mond;
ein Flüstern wohnt
im Wald, als neige,
als schweige sich der Hain
zur Ruh.

Geliebte, du!

Der Weiher ruht
und die Weide schimmert,
ihr Schatten flimmert
auf seiner Flut
und der Wind weint in den
Bäumen;
wir träumen, träumen ...

Die Weiten leuchten
Beruhigung,
die Niederung
hebt bleich den feuchten
Schleier hin zum Himmelssaum.

O hin ... O Traum ...

LEVSTIK:

Glej, mesečine
poljub medli,
šepet šuhti
v vrhah, šum gine,
v mir tone listje, gaj molči:

predraga ti!

Ribnjak strmi
in vrba leskeče,
obraz boječe
ji v njem drhti
in v solzah se drevje sklanja;

ljubezen sanja.

Brezskrbnost sije
iz vseh daljav
in iz nižav
koprena vije
bleda se do višnjih cest.

O sen do zvezd.

Enako se je zgodilo ostalima dvema in od vonja sladostrastne harmonije Verlainovih verzov, o katerih pravi Coppée, da so sami že glasba, ostane le še slutnja. Te enodnevne cvetke so preveč občutljive, da

bi prenesle še tako obzirno in rahločutno natezanje v Prokrustovo postelj tujega jezika.

»Pesmi samote« se pozna, da so zložene na nemško besedilo, kajti vkljub prevajalčevi tenko-

vestni pozornosti se nemški osnutek dosti bolje prilaga toku invencije. Zanimivo je, da je ravno prva pesem, ki ima slovenski naslov »Svetla noč« po nemškem »Helle Nacht« — pri Verlainu je to tretja pesem brez naslova v zbirki »La bonne chanson« — vzbudila v mnogih skladateljih željo uglasbitve. Milojević, Novák, Fauré in Franckenstein so štiri imena štirih narodov; toda že samo med Francozi bi jih lahko naštel desetorico, ki so zapadli čaru Verlainovih priprostitih in prodornih besednih zvokov. Primerjava teh uglasbitev bi bila zelo poučna in bi pokazala poleg osebnih lastnosti tudi narodne svojskosti v pojmovanju, sprejemanju in ponazoravanju istovetnih predstav. Seveda bi pri tem poleg raznolikosti v talentu padli v tehtnico tudi različki v slogu in tehniki. A osnovni odziv bi razglablajočemu in tenkoslušnemu analitiku ne mogel ostati prikrit in lahko bi nanj sezidal nekaj psihološke teorije o narodnostnih razlikah. Za slovensko čustveno reakcijo je Lajovčeva uglasbitev značilna. Označuje jo težkokrvno nagnjenje k vztrajanju v mračnih območjih zakritih čustev, vdana odpovednost, ki se le redko in za kratko dobo dokoplje do upornosti. Dvomim, da so to hkrati osnovne poteze Verlainove živčne in včasih igrive poezije, saj se je ta verni katoliški grešnik kaj rad izpostavljal brez zakrivanja in izzval občutja nežno plamteče strastnosti, napram kateri je Lajovčeva okorna. »Pesmi samote« zato vkljub neoporečni gradnji in zajemljivim posameznostim ne štejem k njegovim najuspešnim samospévom. Predaleč je segla njegova stvariteljska roka v globine slovanske duše, da bi se prilagodila popolnoma družnemu ustroju Verlainovega poetičnega sveta.

Lahni ženski zbor »Dete jezdi na kolenu« ter oba samospéva »Mesečina« in »Zašlo je žarko solnce...« ne prinašajo novih značk k Lajovčemu skladateljskemu liku. Na poti k poglobitvi je tudi najobsežnejše njegovo delo, kantata »Psalm 41. in 42.« za tenorskega solista, zbor in orkester. Kompozicija je bila dokončana krajem 1922. leta ter pomeni višek Lajovčevega ustvarjanja na vokalno-instrumentalnem področju. Z njo smo dobili prvo reprezentativno domače delo, ki daleko presega izrazno silo vseh prejšnjih. Predhodniki »Psalm a« so Sattnerjeve kantate. Toda kakšna je razlika med obema svetovoma! Že samo v kompozicijski in instrumentacijski tehniki ju loči prepad. Medtem ko je pri Sattnerju gibalo kompozicije naivna vernost, ki se izraža prav tako v slepem zaupanju v izdatnost priprostitih ročnosti, zanašajoč se na iskreno občutje, kakor v kratkosapnem in poljudnem podčrtavanju

neposrednega besednega vtisa, nahajamo v Lajovčevi skladbi mogočni dih obsežnega duha, ki mu ni toliko za dobesedno skladnost besede z glasbo kot za splošen čredo glasbenega prepričanja. Tekst obeh psalmov (povzeta sta po katoliški izdaji; v slovenskem izdanju britanske in inozemske svetopisemske družbe sta oba združena pod št. 42 druge knjige psalmov s podnaslovi: »Načelniku godbe. Pouk sinov Korahovih.«) je dovolj znan in je že nešteto krat služil uglasbitvi. Lajovic je prenesel vzdusje besedila iz nabožnega v obče človeško obeležje; cerkveni prizvok, ki ga imajo odlomki iz Svetega Pisma po navadi, se spremeni pri njem v občo, dejal bi, panteistično religioznost. V poteku cele skladbe ni nikoder niti sence liturgije, gregorjanstva in cecilijanstva; predstava, da mora biti psalm, ki išče svojega boga in njegove pomoči, odet v mašno obleko, je bila tu preklicana. Nasprotno, Lajovčev »Psalm« je neposredni dvogovor duše z Bogom, kakršnega ona čuti in ki zanjo nima dogmatičnega obraza. Že orkestralni uvod nas povede sém. Na široko razpredeni Des-dur in melodična linija, ki bi prav tako lahko stala kot uvertura lirične opere v slogu Čajkovskega, lesketajoči in žuboreči razloženi akordi v klavirju in harfi, romantični rogov napev, zanositi podvig pojočih violin, ves čar polnega orkestra v smislu Riharda Straussa je odmaknjen od katehetike in polje živo življenje. Zvest samemu sebi nadaljuje skladatelj po načrtani poti in se ne meni za vprašanje slogovne neskladnosti in neopredeljivosti. Zanj je »Psalm« vzklik lastne duše, osvobodjene od zunanosti in iščoče lastnega boga. Misticizem mu je tuj, prav tako življenjska odpovedanost. V polnem in zavednem povdarku svoje biti predstavlja borbo duše za Boga brez kesa in samoobtožbe, ker se zaveda nujnosti ravnanja od početka in ga ne more obžalovati. Ne bliža se Bogu kot sprebrnjeneč, temveč kot bitje, ki od svojega stvarnika zaupljivo zahteva pravičnosti. Blesk orkestra je daleč od ponižnosti; zmagovitost tenorskega spéva ni pohlevna; ritem petdelnega takta je tako živahen, da bi ga zagrizen dogmatik lahko osumil poganstva. Še najbolj se približuje skladatelj običajni liturgični kantati v koračnici, ki začne pri številki 14 ob besedah: »V boga zaupaj pomočnika!« in ima nekaj Franckovskih potez v modulaciji in uporabi razložene akordike. Toda to prav hitro mine in skladatelj se povrne v prvotno nastrojenje.

Oblikovno razpade skladba v dva dela, odgovarjajoča obema odstavkoma psalma. Oba sta med seboj formalno skladna, pa tudi melodično je drugi del skoraj dosledna ponovitev prvega, ki traja do šte-

vilke 15, partitura stran 56. Po orkestralnem uvodu začne tenorski solo s trodelnim spevom. Odgovarja mu zbor s stavkom, ki se v drugem delu ponovi. Ljubezen do petdelnega ritma zmagovito prodre in pevec se v njem izpoje v spominih na minulo srečo. Osrednja točka kantate je zbor, v katerem se zberejo sile zaupanja in pričakovanja in ki se trikrat ponovi v toku kantate. Poslednjikrat načne svojo bodrilno pesem h koncu (števil. 30, str. 123). Tedaj se sprostí napev v zmagoslavno himno, katero bučno podpre orkester. Nekaj strani dalje srečamo za Lajovica edinstveno uporabo kontrapunktične forme fuge. Z besedami: »Še pride čas, da povzdiguješ obraz prijaznega rešnika!« prične ekspozičija spremljane vokalne fuge v strogem stavku (št. 32, str. 133). Ekspozičija je četveroglasna in korektna; kratka, polton višja izpeljava privede v dvoglasno tesno (št. 33, str. 139), ki pa hitro preide v akordičen stav. Z njim neha kontrapunkt in »Psalm« se zaključi s prostim koncem, ki izzveni optimistično. Zaključek bi bil brez dvoma učinkovitejši, ako bi bila fuga izpeljana do kraja in kronana z zvokovnim naporom vsega uporabljenega aparata.

»Psalm« je v naši literaturi najmočnejše vokalno-instrumentalno delo, ki ne nadaljuje tam, koder so ostali predniki, temveč s krepkim zamahom preseka vez s preteklostjo in postavi nove osnove izražanju. Četudi napetost drugega dela v primeri s prvim pada, je vendar v njem toliko življenjske sile in neposrednosti, da mora učinkovati. Hkrati pa je nekakšna občečlovečanska avtorjeva izpoved in kot taka dokument širokogrudnega svetovnega nazora, zajetega in razodetega v prizmi skladateljeve osebnosti.

Triumf petdelnega ritma, njegovo resnično oživetje je zadnja Lajovčeva orkestralna skladba, »Caprice«. Od vseh njegovih večjih del je bilo to največkrat izvajano. Vzrok priljubljenosti je neodoljiva zajemljivost, ki veje iz dela in prevzame poslušalca, da napet sledi razvoju muzikalnih dogodkov do konca. »Caprice« je trodelna razširjena pesemska oblika, scherzo, čigar ponovitev prvega odstavka je dobesedna in podaljšana s kodo. Skladba je ritmično izredno živahna in zanosita. Tok prvega odstavka je neprekinjen in kakor vlit iz enega motiva. Natančnejša razčlenitev pokaže podrobno moti-

vično gradnjo; vendar se da reči, da izvirajo posamezni motivi iz osnovne celice in so prav za prav le njeni različki. Trio zavzame s široko in zvočno Lajovčevo melodiko. V njem se razprede skladateljeva fantazija v brezbrežnost, ki jo mora nasilno prekiniti. Zato vrine en dvočetrtinski takt in se poda v prehod, ki je zanimivo zgrajen zbog sočasne uporabe dveh ritmično različnih tem, kar pa poslušalcu ne pride do zavesti. Ta prehod je najmanj doživljeni del »Capricea«; zato pa tem bolj zadovolji ponovitev prvega odstavka in njegovo bučno nadaljevanje. V dionizijskem vršenju celega orkestra izzveni efektivna skladba. Melodijski tok se uveljavlja skoraj le v triu; okvirni del je ritmično bičanje, nad katerim se utrgajo kratki motivični utrinki. Ozke proge spevnega poleta se brž izlijejo v neizprosni utrip dosledno izvedene ritmične struje. V instrumentaciji ostane Lajovic zvest načelu mešanja in druženja barv; v harmonskem pogledu navaja »Caprice« vse izsledke stroge, romantične in impresionistične šole v prosti souporabi, tako da ne gre govoriti o kakršnikoli omejitvi ali dosledni rabi določenega harmonskega sistema. Nekaj mest je zgolj barvnih (začetni takti, taktina skupina pred števil. 11 in konec) ter ne vsebuje dosti melodičnih potez. Močna in diferencirana uporaba tolkal kaže na vpliv naturalističnega sloga in daje skladbi mnogo leska. Trio je v instrumentaciji preobložen in se ne more dvigniti z lahkotnostjo, katera bi mu pristojala. Tudi harmonska peza je v njem obilna; za protiutež služi zamamna melodika, ki je prav tako svojstvena kot dojemljiva. V nji je Lajovic znova poudaril melodično težnjo in jo razvil do osebnostnega in prepričevalnega viška.

Po »Capriceu«, ki pomeni vrh njegovega instrumentalnega ustvarjanja, je uglasbil le še dvojce Gradnikovih pesmi. Nato je nastopila, kakor že pogostoma prej, doba molčečnosti, iz katere so se vedno izluščili novi vidiki in pogledi v bodočnost, nova dela, presenetljiva, a dosledno na lastni poti vzrasla, nove in samonikle misli. V pričakovanju nove tvornostne dobe slavimo 60 letnico skladateljevega rojstva v želji, ki je sebična in naravna spričo tega, kar nam je doslej podaril: da bi zakladnici dosedanjega dela dodal novih draguljev.

SLAVKO KOŽELJ:

BIBLIOGRAFIJA SKLADB

KRATICE:

N. A. — „Novi Akordi“
 N. M. — „Nova Muzika“
 part. — partitura
 rkp. — rokopisni
 Gl. M. Lj. — Glasbena Matica v Ljubljani.

A. VOKALNE SKLADBE

I. SAMOSPEVI S KLAVIRJEM (Z ORKESTROM)

- 1.—9. **Šest pesmi** za glas s spremljevanjem klavirja zložil Anton Lajovic. Op. 5. Izdala in založila Glasbena Matica v Ljubljani. 1904. 4^o. 35 strani.
a. (1) **ZACVELA JE ROŽA** (Falke - Cv. Golar) Zavela je roža iz mladih tal). D-dur, $\frac{3}{4}$, d' — a". Priredil za glas in orkester (2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta, basklarinet, 2 fagota, 4 rogovi, harfa in godala) L. M. Škerjanc. (Part. & glasovi arhiv drž. konservatorija v Lj.) b. (2) **MESEC V IZBI** (Li-tai-po - O. J. Bierbaum - O. Župančič) (Svetlo pred posteljo, glej, mesec sije...). A-dur, $\frac{3}{4}$, dis' — a". Priredil za glas in orkester (1 flavta, 2 rogova, harfa in godala) L. M. Škerjanc. (Part. & glasovi arhiv drž. konservatorija v Lj.) c. (3) **VEČ NE ŠUMI, RŽ!**... (Koljcov - O. Župančič). G-mol, $\frac{2}{4}$, c' — es". č. (4) **PESEM STARCA** (Koljcov - O. Župančič) (Konja si osedlam, konja bistrega). G-mol, $\frac{3}{4}$, d' — as". Priredil za glas in orkester (pikolo, 2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta, 2 fagota, 4 rogovi, 3 trobente, pavke, harfa in godala) L. M. Škerjanc. (Part. & glasovi arhiv drž. konservatorija v Lj.) d. (5) **BUJNI VETRI V POLJU** (Koljcov - O. Župančič) (Bujni vetri v polju, da se bilje ziblje). F-dur, $\frac{2}{4}$, cis' — g". Priredil za glas in orkester (2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta, basklarinet, 2 fagota, 4 rogovi, harfa in godala) L. M. Škerjanc. (Part. & glasovi arhiv drž. konservatorija v Lj.) e. (6) **NORČEVA JESENSKA PESEM** (O. J. Bierbaum - Cv. Golar) (Pisana, kakor moj plašč, zemlja je vsa, gorjé!). A-mol, $\frac{3}{4}$, h — a". V zbirki so še tri (7, 8, 9) transponirane pesmi št. 1 h-dur, h — fis"), št. 2 (f-dur, h — f") in št. 4 f-mol, c' — ges").
- 10.—12. **Tri pesmi** za en glas s spremljevanjem klavirja. Zložil Anton Lajovic. Op. 7. zv. I. Založil L. Schwentner v Ljubljani. 1905. 4^o. 9 strani. a. (10) **AH, TAKO PREŠLA MI JE MLADOST...** (Koljcov - Cv. Golar) (Solnce se blešči, jeseni, ah.). E-dur, $\frac{3}{4}$, c' — a". Priredil za glas in orkester (2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta, basklarinet, 2 fagota, 4 rogovi in godala) L. M. Škerjanc. (Part. & glasovi arhiv drž. konservatorija v Lj.) b. (11) **O, DA DEKLIČ JE...** (Burns - O. Župančič). D-dur, $\frac{3}{4}$, e' — b". c. (12) **KAJ BI LE GLEDAL!** (Burns - O. Župančič). B-dur, $\frac{3}{4}$, e' — b".
13. **ISKAL SEM SVOJIH MLADIH DNIJ...** (O. Župančič). Des-dur, $\frac{3}{4}$, g' — f". (Komp. 1904.) (N. A., I. V., 1905/6, str. 26.) Priredil za glas (bas) in godalni orkester (b-dur) L. M. Škerjanc. (Part. & glasovi arhiv Gl. M. Lj.)
14. **ROMANCA** (J. Murn - Aleksandrov) (Semeniščnik mlad s kitaro poje). B-dur, $\frac{3}{4}$, b — f". (Komp. 1905.) (N. A., I. VI., 1906/7, str. 32.)
15. **SERENADA** (Puškin - Cv. Golar) (O. čuj Inesilla, jaz stražnik sem tvoji). H-mol, $\frac{3}{4}$, d' — fis". (Komp. 1906.) (N. A., I. VII., 1907/8, str. 17.) Skladbo je priredil avtor sam za glas in orkester. Partitura izgubljena.
16. **VETER VEJE...** (Koljcov - Cv. Golar) (Veter veje, veje brez miru). E-mol, $\frac{3}{4}$, c' — e". (Op. 7, št. 5) (Komp. 1908.) (N. A., I. VIII., 1908/9, str. 54.)
17. **MATI IN DETE** (Majkov - Cv. Golar) (Mati, kaj solziš se vedno za umrlo sestrico?). G-mol, $\frac{3}{4}$, fes' — g". (N. A., I. VIII., 1908/9, str. 64.)
18. **CVETI, CVETI, ROŽICA...** (Harambašić - Cv. Golar). H-dur, $\frac{3}{4}$, e' — g". (Komp. 1906.) (N. A., I. IX., 1909/10, str. 3.)
19. **ZUNAJ NA RAHLO SAPICA PIHA...** (Vida Jerajeva). E-dur, $\frac{3}{4}$, c' — gis". (Komp. 1909.) (N. A., I. X., 1911, str. 3.)
20. **PESEM O TKALCU** (Burns - O. Župančič) (Kjer lije reka se v morje). F-mol, $\frac{3}{4}$, f' — as". (Op. 7, št. 4.) (Komp. 1906.) (N. A., I. XI., 1912, str. 3.) Priredil za glas in orkester (2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta, 2 fagota, 4 rogovi, 2 harfi, pavke in godala) L. M. Škerjanc. (Part. & glasovi arhiv drž. konservatorija v Lj.)
21. **SERENADA** (O. Župančič) (Devojčica moja, ti davno že spiš). Es-dur, $\frac{3}{4}$, f' — as". (Komp. 1900.) Op. 1,

št. 1. (Osem samospevov, Gl. M. Lj., 1910, str. 1.) Priredil za glas in orkester (2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta, 2 fagota, 4 rogovi, harfa, činele in godala) L. M. Škerjanc. (Part. & glasovi arhiv. drž. konservatorija v Lj.)

22. **NOČNE POTI** (? - Cv. Golar) (Lahno giblje se vejevje). E-dur, $\frac{3}{4}$, cis' - fis". (Komp. 1901.) Op. 1, št. 2. (Osem samospevov, Gl. M. Lj. 1910, str. 4.)

- 23.—25. **Pesmi samote**. Zložil Anton Lajovic. Pesnitv.: Pavla Verlainea. Izdalo in založilo pevsko društvo »Ljubljanski Zvon« v Ljubljani. 1920. 4^o. 13 strani. a. (23) **SVETLA NOČ** (Paul Verlaine - Rich. Dehmelt - Vl. Levstik) (Glej, mesečine poljub medli). H-dur, $\frac{9}{8}$, fis' - fis". b. (24) **SPLEEN** (Paul Verlaine - Vl. Levstik) (Nekdaj je krvavela roža). A-mol, $\frac{3}{4}$, cis' - f". c. (25) **RAZDVOJENOST** (Paul Verlaine - Vl. Levstik) (Moja duša žaluje neutešljiva). C-mol, $\frac{3}{4}$, c - b".

26. **BEGUNKA PRI ZIBELI** (Oton Župančič) (Jezušček med trtami). As-dur, $\frac{2}{4}$, c' - as". (Komp. 1918.) (N. M., I. I., 1928, št. 2., dalje v »Dveh samospevih iz Nove Muzike« in v »Albumu Nove Muzike I«, edicija Gl. M. Lj. 1932.) Priredil za glas in orkester (2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta, basklarinet, 2 fagota, 4 rogovi, tolkala, harfa in godala) L. M. Škerjanc. (Part. & glasovi arhiv. drž. konservatorija v Lj.)

27. **MESEČINA** (Dragutin Domjanič) (Spi jalšina). F-dur, $\frac{3}{4}$, e' - e". (N. M., I. II., 1929, št. 4., dalje v zbirki »Iz Nove Muzike« in v »Albumu Nove Muzike I«, edicija Gl. M. Lj., 1932.)

- 28.—36. **Devet samospevov** s spremljevanjem klavirja. Zložil Anton Lajovic. Izbral in uredil Hubad

Matej. 1931. Založba Glasbene Matice v Ljubljani. 4^o. 26 strani. V zbirki so ponatisnjeni samospevi: Iskal sem svojih mladih dni... (gl. št. 13.), Romanca (gl. št. 14.), Serenada (gl. št. 15.), Veter veje... (gl. št. 16.), Cveti, cveti, rožica... (gl. št. 18.), Zunaj na rahlo sapica piha... (gl. št. 19.), Pesem o tkalcu (gl. št. 20.) in Nočne poti (gl. št. 22.)

37. **VEČERNA** (Alojzij Gradnik) (Večer je, večer, tih je mrak). D-dur, $\frac{2}{4}$, c' - a". Edicija Gl. M. Lj. 1934. 4^o. 4 strani.
38. **O, TI ŽIVLJENJE...** (Alojzij Gradnik) (O, ti življenja šumnopeni vir). $\frac{2}{4}$, es' - b". Edicija Gl. M. Lj. 1934. 4^o. 5 strani.
39. **POLJUB** (? - prev. Ivo Peruzzi) (Bilá je smrt, ki dihnla je v me). Gis-mol, $\frac{3}{4}$, h - f". (Rkp. arhiv Gl. M. Lj.)
40. **ZIMA** (? - ?) (Ti ljuba pomlad, kam šli so tvoji dnevi). E-dur, $\frac{9}{8}$, h - e". (Svojemu prijatelju J. Dietrichu!) (Rkp. arhiv Gl. M. Lj.)
41. **JAZ PA VEM...** (Vida Jerajeva). A-dur, $\frac{3}{4}$, dis' - fis". (Komp. 1908.) (Rkp. arhiv Gl. M. Lj.)
42. **VEČER** (O. Župančič) (Metuljčki slovo že jemljejo). D-dur, $\frac{9}{8}$, h - fis". (Komp. 1907.) (Rkp. arhiv Gl. M. Lj.)
43. **ZASLO JE ŽARKO SOLNCE...** (Drag. Kette). Es-dur, $\frac{3}{4}$, d' - as". (Komp. 1922.) (Rkp. arhiv Gl. M. Lj.)
44. **HI!** (O. Župančič) (Hi, hop, konjiček v kalop!) ? (Rkp. izgubljen. Skladbo je avtor tudi instrumental; part. izgubljena.)

II. DVOSPEVI IN TROSPEVI S KLA VIRJEM

45. **PESEM** (Koljcov - O. Župančič) (Ne povem vam, zakaj, kadar, pride pomlad). H-mol, $\frac{3}{4}$. Sopran: c' - g", alt: ais - e". (N. A., I. III., 1903/4, str. 22.)
46. **PESEM** (Koljcov - O. Župančič) (Prstan moj, ljubezni znak). G-dur, $\frac{3}{4}$. Sopran: d' - g", alt: a - d $\frac{3}{2}$ ". (N. A., I. III., 1903/4, str. 45.)
47. **PESEM MLADE ČAROVNICE** (O. J. Bierbaum - O. Župančič) (Ko jezdila sem čez goro). G-mol, $\frac{3}{4}$. Dva soprana in alt. I. sopran: c' - g"; II. sopran: c' - d"; alt: g - d". Op. 4, št. 1. (N. A., I. IV., 1904/5, str. 17.)
48. **PESEM DEKLICE** (O. J. Bierbaum - O. Župančič) (Na mlade rožice pero). Es-dur, $\frac{3}{4}$. Dva soprana in alt. I. sopran: d' - g"; II. sopran: c' - e"; alt: as - d". Op. 4, št. 2. (N. A., I. IV., 1904/5, str. 28.)

49. **PESEM PRIMORKE** (O. J. Bierbaum - O. Župančič) (Tam na daljnem morju). Gis-mol, $\frac{3}{4}$. Dva soprana in alt. I. sopran: e' - gis" (as"); II. sopran: cis' - f"; alt: gis - cis" (des"). Op. 5, št. 3. (N. A., I. III., 1903/4, str. 58.)
50. **PESEM** (Koljcov - O. Župančič) (Kje se skrivaš mi, vesne mili dan). C-mol, $\frac{2}{4}$. Dvospev. Sopran: c' - g", alt: as - e". (N. A., I. VII., 1907/8, str. 53.)
51. **PESEM NAGAJIVKA** (O. Župančič) (Zima, zima bela). G-dur, $\frac{5}{4}$. Dvospev. Sopran: e' - g", alt: a - e". (Komp. 1920.) Izšlo kot dvoglasni mladinski zbor v zbirki: Srečko Kumar, Otroške pesmi. Trst, 1924, str. 32.

III. MEŠANI, MOŠKI IN ŽENSKI ZBORI A CAPELLA IN S SPREMLJAVO

- 52.—57. **Šest pesmi** za peteroglasen mešan zbor. Zložil Anton Lajovic. Op. 2. (M. Hubad: 33 mešanih in moških zborov, Gl. M. Lj., 1903., str. 3—12.) a. (52) **POMLADNI SPEV** (A. G. Hartmann-Finžgar) (Ko vijolice spet zacveto). H-dur, $\frac{3}{4}$. (Komp. 12. 4. 1902.) **VEČERNA PESEM** (O. J. Bierbaum - Finžgar) (Glej,

noč na zemljo lega). Des-dur, $\frac{3}{4}$. (Komp. 16. 4. 1902.) c. (54) **ČRNA LUTNJA** (O. J. Bierbaum - Finžgar) (S Kristovega groba, z grma rožnega). B-mol, $\frac{3}{4}$. (Komp. 17. 4. 1902.) č. (55) **BOLEST KOVAČ** (O. J. Bierbaum - Finžgar) (Bolest kovač za moje srce). Cis-mol, $\frac{3}{4}$. (Komp. 18. 4. 1902.) d. (56) **NAPITNICA** (O. J. Bier-

- baum-Finžgar) (Moj dom je v trsu kočica). D-dur, $\frac{3}{4}$. (Komp. 19. 4. 1902.) c. (57) **VODICA ČISTA SE VILA** (A. A. Naaf - Finžgar, recte: O. Župančič). Des-dur, $\frac{3}{4}$. (Komp. 21. 4. 1902.)
58. **Z DALJNEGA JE MORJA...** (Majkov - Cv. Golar). Mešani zbor. A-dur, $\frac{3}{4}$. (N. A., I. IX., 1909/10, str. 73.)
- 59.—70. **Dvanajst pesmi** za moški, mešani in ženski zbor. Izdala in založila Glasbena Matica v Ljubljani. 1920. Vel. 8°. I. zvezek. 17 strani. a. (59) **BREZA IN HRAST** (O. Župančič) (Breza, breza tenkolaska). Moški zbor. A-dur, $\frac{2}{4}$. b. (60) **LAN** (Dragutin M. Domjanič) (Daljko polje, beli dan). Mešani zbor. E-dur, $\frac{4}{4}$. (Skladba je prirejena tudi za moški zbor (G-dur), litogr. glasovi arhiv Gl. M. Lj.) Izšla je tudi v muzikalnem zborniku »Junoški drugar«, Lom, Bolgarija., I. 1928. c. (61) **KROPARJI** (O. Župančič) (Kdo pa tisti so štorčlaji?). Mešani zbor. D-dur, $\frac{3}{4}$. č. (62) **PASTIRČKI** (O. Župančič) (Bilo je sedem hudih let). Mešani zbor. G-dur, $\frac{3}{4}$. d. (63) **PLES KRALJA MATJAŽA** (št. 1.) (O. Župančič) (Enkrat naprej, enkrat nazaj). Mešani zbor. E-dur, $\frac{4}{4}$. e. (64) **ZLATO V BLATNI VASI** (O. Župančič) (Prišli trgovci z novci). Mešani zbor. Es-dur, $\frac{2}{4}$. II. zvezek. 19 strani. a. (65) **MEGLE** (Drag. M. Domjanič) (Breze su vre čisto žute). Moški zbor. D-dur, $\frac{2}{4}$. b. (66) **MEDVED Z MEDOM** (O. Župančič) (Skoči, brate, na medveda!). Mešani zbor. G-dur, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$. c. (67) **KIŠA** (Drag. M. Domjanič) (Kiša pada, kišica). Mešani zbor. G-dur, $\frac{3}{4}$. č. (68) **ZELENI JURIJ** (O. Župančič) (Jurij zeleni se z mavrico pase). Mešani zbor in mezzosopran-solo. G-dur, $\frac{4}{4}$. d. (69) **PLES KRALJA MATJAŽA** (št. 2) (O. Župančič) (Enkrat naprej, enkrat nazaj). Mešani zbor. H-mol, $\frac{3}{4}$. e. (70) **ŽABE** (O. Župančič) (Rega, rega, vedno hujša je zadrega). Ženski zbor. G-mol, $\frac{2}{4}$. Skladbo je izdal v partituri tudi Južnoslovenski pevački savez, Beograd. (Št. 64 je bila komponirana 1916., št. 70 l. 1917., ostale 1920.)
71. **DETE JEZDI NA KOLENU** (Fran Levstik) (Skoka, skoka konjič na polencu). Ženski zbor in klavir. $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$. (N. M., I. II. 1929., št. 1 in v »Albumu Nove Muzike II.«, edicija Gl. M. Lj., 1932.)
72. **VESELI KOLEDNIKI** (O. Župančič) (Čase pregledujemo, zase koledujemo). Ženski zbor. G-dur, $\frac{3}{4}$. (Komp. 1920.) (Part. 2, litogr. glasovi arhiv Gl. M. Lj.) (Isto skladbo je priredil avtor za mladinski zbor.)
73. **ČASTITLJIVI KOLEDNIKI** (O. Župančič) (Staro šego hranimo). 8-glasni ženski zbor. D-mol, $\frac{2}{4}$. (Komp. 1920.) (Part. 2, litogr. glasovi arhiv Gl. M. Lj.)
74. **ZALOSTNI KOLEDNIKI** (O. Župančič) (V dve gube vsi hodimo). 8-glasni ženski zbor. D-mol, $\frac{4}{4}$. (Komp. 1920.) (Part. 2, litogr. glasovi arhiv Gl. M. Lj.)

I V. VOKALNO - INSTRUMENTALNE GLASBE

75. **GOZDNA SAMOTA** (? - Finžgar) (Gozdni mrak, tiho me skrij!). Troglasen ženski zbor s spremljavo orkestra (2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta, 2 fagota, 4 rogovi, 2 trobenti, pavke, harfa, mali boben in godala). Des-dur, $\frac{3}{4}$. (Komp. 1902.) Op. 3. Izdaja s spremljevanjem klavirja. Izdala in založila Glasbena Matica v Ljubljani. 1913. 4°. 10 strani. (II. izdaja l. 1932.) (Rkp. orkestralna part. arhiv Gl. M. Lj.)
76. **PSALM 41. in 42.** Za veliki orkester, mešani zbor in tenor solo. (Kot jelen hlepi po vodi studeni). Posvečeno g. Ivanu Puclju. (November 1922.) (Orkester: 2 flavti, pikolo, 2 oboi, angl. rog, 2 klarineta, basklarinet, 2 fagota, 4 rogovi, 2 trobenti, 3 pozavne, tuba, harfa, klavir, pavke, tolkala in godala.) (Prepis part. & glasovi arhiv Gl. M. Lj.)

B. INSTRUMENTALNE SKLADBE

I. ORKESTER

77. **ADAGIO** (C-dur, $\frac{3}{4}$) za veliki orkester (2 flavti, pikolo, 2 oboi, 2 klarineta, 2 fagota, 4 rogovi, 2 trobenti, 3 pozavne, pavke, harfa in godala). (Komp. 1900.) (Rkp. part. arhiv Gl. M. Lj.) Skladbo je priredil avtor za klavir 4-ročno. (N. A., I. I., 1901/2, str. 37.)
78. **ANDANTE** (E-dur, $\frac{3}{4}$) za veliki orkester (2 flavti, pikolo, 2 oboi, 2 klarineta, 2 fagota, 4 rogovi, 2 trobenti, 3 pozavne, pavke, harfa in godala). (Komp. 1901.) (Rkp. part. Gl. M. Lj.)
79. **CAPRICCIO** (A-mol, $\frac{3}{4}$) za veliki orkester (2 flavti, 2 oboi, angl. rog, 2 klarineta, 2 fagota, 4 rogovi, 2 trobenti, 3 pozavne, tuba, pavke, harfa in godala). (Komp. 1901.) (Rkp. part. Gl. M. Lj.)
80. **CAPRICE** (D-mol, $\frac{3}{4}$) za veliki orkester (2 flavti, pikolo, 2 oboi, angl. rog, 2 klarineta, basklarinet, 2 fagota, 4 rogovi, 3 trobente, 3 pozavne, tuba, pavke, tolkala, harfa, klavir in godala). (Rkp. part., prepis part. & glasovi arhiv Gl. M. Lj.)

II. KLAVIR

81. **SANJARIJA** (H-mol, $\frac{3}{4}$) za klavir 2-ročno. (N. A., I. I., 1901/2, str. 21.) Priredil za godalni orkester Emil Adamič. (Rkp. part. & glasovi Orkestralno društvo Gl. M. Lj.)
82. **ADAGIO** (C-dur, $\frac{3}{4}$) (gl. št. 77!) za klavir 4-ročno priredil avtor. (Svojemu dragemu učitelju g. Mateju Hubadu!) N. A., I. I., 1901/2, str. 37.)

B. BORKO:

ANTON LAJOVIC KOT KULTURNI IDEOLOG

Publicistično delo Antona Lajovca je dokaj obsežno vendar v tem hipu nepregledno, saj so številni njegovi sestavki — in med njimi celo prav pomembni in značilni — razmetani po mnogih letnikih slovenskih dnevnikov. Spričo nedostajanja bibliografskega pregleda, ki ga pisec teh vrstic ni utegnil sestaviti, se je treba v tem članku omejiti na nekatere splošne opombe in misli k delu, ki ga je skladatelj Anton Lajovic prispeval v slovensko povojno publicistiko. To delo je nemalo značilno za njegovo osebnost in obenem za okolje, v katerem je nastajalo kot neposredna reakcija Lajovčeve močne osebnosti na pojave in probleme našega življenja v novi državi.

V intervjuu s skladateljem A. Lajovcem, ki sem ga priobčil v »Jutru« dne 31. januarja 1931, mi je dal izjavo o začetkih, razvoju in smotru svojega publicističnega delovanja. Ta izjava je tako značilna, da jo kaže v tem trenutku oteti iz pozabe in vključiti med material zbornika o osebnosti in delu A. Lajovca.

— Po prevratu se je ustanovil v Ljubljani kulturni svet — je pripovedoval skladatelj Lajovic.

— Tudi mene so bili pritegnili vanj. Šlo je za to, kako bomo sami uredili svoje zadeve. Mene je predvsem zanimalo umetnostno življenje. Opazovanje novih razmer in potreb me je kmalu privedlo do misli, da bi bilo prav praktično zame in za druge, če bi si bil sestavil delovni načrt. Sedaj je treba delati! — ta imperativ novih razmer se je tiste čase kar najostreje postavil pred mene. Če sem se vprašal, kako? — sem moral takoj opustiti dotedanje individualistično, vrednotenje kulture. Spoznal sem, da moramo voditi neko kulturno politiko, le-ta pa se ne more omejiti na stališče ene same struje. Zato sem moral razmišljati, kaj sodi v kategorijo umetnostne kulture; tako sem prišel do nadaljnjega spoznanja: da so v kulturni politiki poleg najpomembnejših važni tudi manj pomembni činitelji; sončna in senčna stran tvorita isto kulturno fiziognomijo. Z zreljšča celotne kulture je treba vse te reči uravnovesiti. Prav s tega zreljšča sem prišel do nekega demokratičnega nazora o kulturi in mislim poslej, da je sodelovanje najdrobnejšega človeka funkcionalno tako važno kakor sodelovanje velikih tvornih duhov. Pri tem kajpak ne prezrem, da so slednji poglavitni motorji, vendar pa njih delovanje ne bi imelo resonance, če ne bi bilo ostalih, ki ga sprejemajo. Moje, poprej individualistično, dejal bi celo: aristokratsko vrednotenje kvalitete se je zdaj razširilo v socialno.

— Po vsem tem sem si stavil vprašanje: kakšno vrednost ima za družbo celotno umetnostno prizadevanje? To vprašanje me je vodilo preko umetnostnega dogajanja v pokrajine duha, ki so mi bile dosihmal bolj ali manj neznane. Ne torej pravo, marveč razmišljanje o umetnostni politiki v novih razmerah me

je zbližalo s splošnimi vprašanji naroda in družbe. Iz prava nisem dobil dotlej nikake slike o svetu in šele pozneje sem bil moral pravo spraviti v sklad s sliko, ki sem si jo pridobil.

— Pot mojega razvoja pa je vodila takole: Dobil sem do rok Guyauovo knjigo »Umetnost kot sociološki fenomen«. Iskane odgovora mi ni dala; ostal mi je samo tako zvani simpatetični vidik odnosa do umetnosti. Vzel sem v roke neko zgodovino filozofije, ker sem upal, da najdem tu tisto, kar sem iskal, toda prepričal sem se, da je vse to samo individualno gledanje na življenjske probleme. Segel sem po Masarykovi kritiki marksizma (»Sociální otázka«) in jo čital dolgo časa. Zainteresirala me je za marksizem, vendar marksist nisem postal, ker me je Masaryk naučil kritičnega razglabljanja marksističnih teorij. Toda poglavitna ovira je bila še nekeje drugje: namreč v mojem življenjskem izkustvu, ki je bilo duhovno, ne materialno. Izkustvo pa je jedro kontrole nad idejami. Zaradi tega torej že à priori nisem mogel sprejeti materialistično-ekonomskega izkustva, ki mu je nasprotovalo moje duhovno izkustvo.

— Začel sem se baviti s sociologijo. Vem, da sem takrat prebrskal knjižnico naše mlade filozofske fakultete in iskal knjig iz sociologije; edina, ki sem jo bil našel, je bil še nerazrezani izvod Giddingsovih »Socioloških načel«. V tej knjigi sem odkril več imenitnih poglavij. Stiki z dr. Tumo so mi odprli njegovo lepo sociološko knjižnico. Posebno sem čital knjige: Fouillée, »La science sociale contemporaine«; Tarde, »Transformations du droit«; Seillière, »La Philosophie de l'imperialisme«; Bouglé, »Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs«, zlasti pa Durkheima »Méthode sociologique« in »Sociologie et philosophie«, nekoliko tudi G. Simmela, ki pa me ni nič ogrel. Tako sem zlasti preko francoskih sociologov prišel do svojega sedanjega sociološkega aspekta, do tega, kar pri večini slovenskih izobražencev tolikaj pogrešamo.

To svojo izjavo je skladatelj Lajovic še izpopolnil z odgovorom na moje vprašanje, koliko je vplivala na njegovo miselno usmerjenost pragmatična filozofija Američana W. Jamesa.

— Na Jamesa me je bil opozoril dr. Tuma. Prebral sem (v francoščini) njegovi knjigi »Pragmatisme« in »Philosophie de l'expérience«. Ko sem čital Jamesa, se mi je zdelo, da je mnogo tega, kar on piše, dobilo že prej v meni svoj polni izraz. Čitanje tega pragmatista je vzbujalo v moji notranjosti pravo blisketanje, občutje zadoščenja in zmage. Kakor pri drugih socialnih filozofih, sem tudi pri njem iskal predvsem tega, kar bi se dalo s pridom uporabiti za naše razmere. Iz teh knjig sem se hotel naučiti pravilnega gledanja na svet, ki me obdaja; ideje so zame vedno v relaciji s konkretnimi življenjskimi pojavi, zato jih iščem v prvi vrsti zaradi te konkretности.

— Po tem duhovnem razvoju je stala družba demisticirana pred menoj. Naslanja se na individuje, ki delno vodijo, delno se dajo voditi. Vsa spoznavanja, vsi sistemi ali vrednote so v zadnji točki vedno vezani na osebnost. Zame torej stavek o absolutni resnici ne obstoji. Resnic, ki se nanašajo na ljudi in življenje, je toliko, kolikor je ljudi. Vsaka teh resnic dobiva

svojo značilno barvo po celotnem doživljanju teh resnic v posameznem individuju.

— Tako sem torej iz spoznanja potrebe, da je treba nekaj storiti, prišel po proučevanju sociologije do pragmatične postavke, da je treba delati ne po abstraktni potrebi spoznanja, marveč po konkretni potrebi danih kulturnih razmer. Iz pravilnega gledanja nastaja pravilno delovanje in potreba agiranja stopa na prvo mesto. Tako sem občutil in spoznal važnost in pomea akcije, morem pa tudi — se mi zdi — pravilno presojati važnost ideje v življenju. Če je Marxu idejni svet samo »der gedankliche Überbau« nad gospodarsko potrebo, je pri meni potreba ideje razširjena na vse življenje, ne samo na gospodarstvo.

Ta izpoved skladatelja A. Lajovca nam nudi več kakor samo pregledno podobo miselnega razvoja enega izmed slovenskih umetnikov in intelektualcev: v nji že zaznavamo osnovne poglede, ki označujejo publicistično dejavnost Antona Lajovca.

Predvsem opažamo, da Anton Lajovic, ki se pred vojno ni mnogo udeleževal s peresom (omeniti je njegovo v »Novih akordih« l. 1910 izišlo daljšo oceno Savinove »Lepe Vide«), prihaja k publicističnemu in esejškemu udeleževanju skozi filozofska in sociološka razmišljanja, ki ga vodijo k akciji. Vse njegovo pisanje je poteklo — kakor le pri redkokaterem slovenskem publicistu — iz potrebe, da svoje filozofske in sociološke spoznave aplicira na konkretna vprašanja slovenskega in jugoslovanskega kulturnega življenja in da skuša po tej poti vplivati na preusmeritev ne le mišljenja, marveč tudi praktičnega zadržanja slovenskega izobraženca.

Anton Lajovic je vprav tipičen primer umetnika, ki ga je zajel povojni val politizacije vsega kulturnega življenja. Proces, ki ga opažamo v njegovem razvoju, kakor ga je opisal v navedenem intervjuu, je v malem to, kar se je dogajalo v velikem v vsej povojni kulturi, zlasti še pri našem politično mlademu narodu. Ne samo v umetnosti, tudi v splošni kulturi je prevladoval pod vplivom individualizma nekak aristokratski cenzus za kulturne vrednote, ki so se zdele izolirane od socialnih in drugih sil. L'art pour l'art v umetnosti se je razširil v nekako »kulturo za kulturo« na ostalih področjih duhovnega stvarjanja. Vojna je zadala smrtni udarec temu pojmovanju in če se danes v kulturi zopet poudarja njena avtonomnost, je to samo reakcija na pretirane in nasilne poskuse njene popolne socializacije in politične podrejenosti.

Sredi med skrajnostmi kulturnega aristokratizma in popolne podreditve kulture politiki je demokratični kulturni nazor dopuščal široke in plodne diskusije o harmonizaciji osebnosti in občestva, umetnosti in politike, duhovnih in socialnih vrednot. Pokazalo se je, da sta literatura in umetnost samo koordinirani sili

v celotnem narodovem izživljanju in da ne moreta biti nezainteresirani na obči usodi svojega naroda in njegove družbe, kakor ne moreta narod in družba pogrešati skladnega razvoja svoje umetnosti in literature. Tako se je zgolj duhovnim merilom pridružilo tudi sociološko merilo. V novih demokratičnih razmerah, ki so nam dajale možnost svobodnega in širokega razmaha, smo se jeli, da se izrazim z Lajovcem, deliterarizirati. Zato so nujno stopila v ospredje vprašanja kulturne in posebej še umetnostne politike. Skladatelj Anton Lajovic je vnesel v slovensko publicistiko mnoge dobro premišljene podnete o novih problemih naše kulturne politike. Tikali so se predvsem naše kulturne prevzgoje in preusmeritve, t. j. preloma s preteklostjo, dalje naše prilagoditve novim, demokratičnim razmeram in našega odnosa do najsorodnejše kulture (hrvatske in srbske) ter odnosa do tujih kultur. Pri obravnavanju teh in podobnih vprašanj je zastopal Anton Lajovic pri nas povsem nove nazore o filozofskem in sociološkem vrednotenju kulturne tvorbe in potrošnje ter nove poglede na stari problem kvalitete.

Posebno značilen je v tem pogledu njegov l. 1926 v LZ izišli članek »Misli o umetnostni politiki«. V njem srečujemo vse navedene probleme in iz njega dobimo prvo zaokroženo podobo kulturne ideologije Antona Lajovca. Pisec vidi v umetniku eksponenta narodove umetniške duše in v narodu edinega socialnega nositelja kulture. Posameznik živi in deluje v dveh socialnih tvorbah: v narodu in v državi, izmed katerih je narod ustvarjajoča, država pa ohranjujoča skupina. Umetnik pripada ves narodu in izraža njegovo celotno psiho. V umetniku delujeta dve sili: prva je njegova individualna nadarjenost, ki s svojo tvorno silo stremi v bodočnost, druga pa je vpliv narodovega okolja na umetnika in ta vpliv je usmerjen k tradiciji, t. j. v preteklost. Odtod dvojica tipov ustvarjajočih umetnikov, eden, ki organsko nadaljuje kulturno rast naroda, in drugi, revolucionarni tip, ki ostro nasprotuje tradiciji in jo načelno zanika. Nadaljujoč svojo morfologijo umetnosti se Lajovic zaustavlja pri pojavu reproduktivnih umetnikov in pri plasti tako zvanih diletantov, v katerih vidi umetniku potrebno in blagodejno okolje.

»Plast diletantov v zvezi s celotnim narodom... tvori ono polje... v katerem ima rasti vsaka umetnina narodovega umetnika in od čigar notranjih sestavin je odvisno, ali bo vanj vsajena umetnina — sadika živela in se v svojih vplivih široko razprostrla ali pa bo v kratkem usahnila...«

Odtod prehaja pisec k poglavju o razmerju naroda do tujih kultur in ugotavlja, da je elementarni pogoj za obstanek družbe bistvena različnost individuev v

nji, iz nje pa sledi tudi analogen pojav diferenciacije narodov.

»Sočasnost mladih in starih kultur kaže na popolnoma samostojno razvitje vsakega naroda. Ni naroda na zemlji, čigar individualna rast bi bila identična ali slična oni drugega naroda. Mlad narod, ki šele danes stopa v zgodovino in začenja razvijati svojo kulturo, nikdar v tem razvitku ne bo preživel faz, katere je na pr. preživel v srednjem veku narod s staro kulturo, ki sega, recimo, preko srednjega veka nazaj. Zaradi tega ne morem priznati v umetnosti principa o absolutni vrednosti umetnine, temveč samo princip relativne vrednosti. S tem hočem reči, da katerokoli umetniško delo kakega naroda za tuj narod niti daleč ne more imeti iste vrednosti kot za lastni narod. Absolutno pogledano, more biti kakšno umetniško delo na sebi dovolj slabotno in je vendar mogoče, da je za lastni narod sam pomenilo silno dragoceno fazo razvoja...«

Tako je torej skladatelj Lajovic v svojem razmišljanju o umetnostni politiki dosegel do spoznanja umetnosti kot izraza narodove umetniške duše in naroda kot individualnosti med drugimi narodi, ki je v tem pomembnejša, čim bolj svojske so njene duševne poteze. Umetnine imajo tedaj svojo vrednost v odnosu do naroda, ne pa po absolutnih merilih. Tako je pisec uveljavil funkcionalistično stališče, ki se mu je odprlo ob proučevanju sociologije. Ne odločujeta potemtakem samo tvorna vsebina in oblika umetnine, marveč tudi nje funkcija v narodu. S tem je A. Lajovic vsaj na tem področju premagal slovenski »manjvrednostni kompleks«, saj je pokazal, da imajo naša literarna in umetniška dela posebno in nenadomestljivo vrednost za naš narod, četudi ne bi vzdržala absolutnega merila. »Za mlade narode bi bila ideja o absolutni vrednosti samomorilna.«

Glede tujih kulturnih vplivov se je A. Lajovic že v tem sestavku odločno izrekel zoper enostransko kulturno usmerjenost in — zvest nazoru, da sleherna kultura pogajanj in rasti iz samega naroda — dopustil samo možnost nekakega uravnovešenega vplivanja vseh internacionalnih kultur.

Umetnostna politika, ki jo zahteva v zvezi z novimi narodnimi in državnimi razmerami, mora stremeti po čim intenzivnejšem razvoju duševne produkcije. Vprašanje kulturnih narodnih individualnosti v Jugoslaviji je z vidika države nepolitično.

»Umetnostno-politični imperativ v naši državi je torej ta: Umetnostno ustvarjanje v vsakem narodu razviti do največje stopnje in umetnostno komunikacijo 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.«

Članek »Misli o umetnostni politiki« lahko velja za Lajovčevo programatsko izpoved o kulturi. V svojih poznejših člankih je razvil in izpopolnil mnoge probleme, ki so tu samo nakazani. Tako je v istem letniku LZ objavil daljše razglabljanje »Ali je na-

rodna umetnost lahko socialno škodljiva«, ki v njem polemizira z internacionalistično kulturno filozofijo pokojnega Stanka Vurnika. Tu se predvsem obrača zoper intelektualistično naziranje in odklanja Vurnikovo idejo »vplivnih sfer«. Mnogo podnetnih, h konkretnosti naperjenih misli o kulturni politiki vsebuje članek »Zamišljeni pogledi na naše kulturno življenje«, v katerem se bavi zlasti s problemom individualizma socialnih skupin, z odnosom naroda do države in države do naroda, z vprašanjem naše osamosvojitve od nemške kulture. Tu znova poudarja, da »umetnostno in kulturno življenje naroda ni nekaj zase izoliranega, da tudi to življenje le služi in da ima zadoščati konkretnim življenjskim potrebam naroda...«

V nadaljnjih člankih se je baval Anton Lajovic s problemi hierarhije naših vrednot (LZ 1931), razglabljal z novimi, še ostrejšimi pogledi problem umetnika in naroda (Kritika II), razpravljal o vprašanju izobrazbe naše inteligence, o odnosu našega naroda do države, o državnem in narodnem edinstvu (Naša doba 1930), posegal je v komplekse našega strankarstva, razpravljal o konkretnih problemih naše kulturne orientacije, oglašal se k raznim javnim diskusijam, na pr. o potrebi nemščine, pisal o umetnostni vzgoji, o raznih političnih in filozofskih problemih prava in sodstva, o generacijskem problemu in o številnih drugih vprašanjih, ki so se mu vedno odpirala pod svežimi impulzi našega domačega življenja.

Predaleč bi me vodilo, če bi hotel v tem okviru prikazati vse Lajovčeve odzive na našo narodno ali na občo problematiko. Po kratkem orisu nekaterih značilnih primerov njegovega mišljenja o kulturnih problemih slovenskega naroda naj napišem samo par splošnih opazk, ki skušajo vsaj nekoliko osvetliti Lajovčevo publicistično aktivnost in pomen njegovega idejnega dela za slovensko narodno kulturo.

Skladatelj Anton Lajovic je edini slovenski umetnik, ki je skušal po globokih spremembah naših političnih in socialnih razmer postaviti nove temelje naši umetnostni politiki. Dosleden svojemu nazoru, da umetnik ne more biti politični strankar (v članku »Misli o umetnostni politiki«), je skušal ustreči imperativu nove, izrazito politične dobe v tej obliki, da je s filozofskimi in sociološkimi razmišljanji utemeljeval ideologijo o smotrnem sodelovanju med kulturo in politiko, trdno stoječ na stališču narodovega primata nad državo. Kulturna politika je A. Lajovcu del splošne narodne politike. Bolj kakor kateri koli slovenski umetnik razmišlja Lajovic o problematiki demokratične kulture, ki pa jo pojmuje izrazito duhovno, zategadelj je njegova demokracija daleč od

demokratske demagogije. Živo ga zanimajo vprašanja hierarhije kulturnih vrednot in tvornih osebnosti, ker se zaveda, da si mora demokracija tu šele postaviti pravilna razmerja.

V publicističnem delu A. Lajovca ne srečujemo samo vplivov zapadnih, predvsem francoskih socioloških šol, marveč tudi očitne odmeve filozofskega pragmatizma. Med prvimi v slovenskem duhovnem svetu utemeljuje A. Lajovic funkcionalno vrednost idej in kot pravi pragmatist zanika absolutni pomen vrednot. Vse njegovo razmišljanje teži od ideje k akciji, od načela h konkretnosti. Značilno je, kako išče učinkovitih gesel in poudarja agitatorični namen svojega pisanja, ki je vedno naperjeno k temu, da razgiblje čitatelja, ga polemično in kritično razvname in ga miselno pripravi za revizijo nazorov. In ne le nazorov, tudi praktičnega zadržanja v danih situacijah.

Lajovčeva kulturna ideologija je eden najznačilnejših poskusov zgraditve slovenske kulturne in narodnostne filozofije. Zato moramo samo obžalovati, da je stavba ostala nedograjena in da imamo samo fragmente tam, kjer bi hoteli celoto. Kljub hipertrofični razraščeni našega narodnega problema nimamo še vedno smotrno izgrajene narodnostne filozofije, h kateri so bili položeni samo posamezni prispevki (Lajovic, J. Vidmar i. dr.).

Bilo bi povsem v duhu Lajovčevih miselnih prizadevanj, če bi se kritično spoprijeli z njegovimi idejami, toda taka diskusija bi prekoračila značaj in

namen informativnega članka. Vzlic spornosti te ali one ideje in formulacije pa lahko rečemo, da mu je razvoj dal v marsičem prav. Predvsem se je pokazala pravilnost njegove teze o narodni kulturi, kajti to načelo očitno zmaguje vsepovsod in izpodkupa plehki, površni internacionalizem. Slovenska kultura se bo morala še tesneje nasloniti na žive vrelce narodne svojstvenosti, če bo hotela s svojo tvorbo prispevati trajnejše doneske v vsečloveško duhovno zakladnico.

Anton Lajovic je kot mislec in pisec izšel z dveh socialno in psihološko zelo različnih področij: glasbeno-umetniškega in juridičnega. Umetniška tvornost in izkušnost mu je močno olajšala vpogled v kulturno problematiko in izostrila čut za razločevanje vrednot in njihovih medsebojnih odnosov. Pravna funkcija pa mu je razširila vpogled v stvarno človeško življenje in njegove odnose ter ga navadila tistega v konkretnost naperjenega logičnega razglabljanja in sintetiziranja, ki označuje Lajovčeve najboljše spise. Značilno je, da je ta nasprotnik intelektualizma v metodi izrazito intelektualističen, in prav ta metoda, združena z nekoliko težkim, ne vedno jasnim in elegantnim stilom, zmanjšuje vnanjo učinkovitost mnogih njegovih sestavkov.

Vsekako pa je publicistična dejavnost Antona Lajovca, izhajajoča iz korenite in močne osebnosti, doprinesla že doslej v slovensko duhovno zakladnico dokaj obilen in — upajmo — po vplivu še neizčrpan delež misli, pogledov in podnetov o temeljnih problemih naše kulturnosti in kulture.

PROJAK R. M. A. 1917. 0211. 14. 1

1917. 02. 14. 14. 1

SKLADBE

1. AH, TAKO PREŠLA MI JE MLADOST...

(Koljcov - C. Golar)

Ant. Lajovic

Zelo počasi in izrazno

Glas

Klavir

p Soln - ce se bie - šči, je - se - ni, ah,

mp ro - že mi cve - to, v ne - pra - vi čas! *p* A spom - la - di je —

simile *mirno*

pp žol - te - la step, brez dež - ja se no - sil je ob - lak.

pp

ritard. *p a tempo* Kjer po no - či ro - sa pad - la je, *p široko* bil ob zo - ri že je

ritard. *p a tempo* *mp*

cvet ožgan, *f* bil ob zo - ri *p* že je cvet o - zgan.

pp In kri - - la - tih *široko, polno* pti - čic *p* pev - ski kor je kop -

ne - če pe - sem žal - no pel, *cresc. e accel. molto* da je kri o - le - de -

f ne - la mi in pre - vze - la *ff* sr - ce smrt - na bol...

p zelo izrazno
Ah, ta-ko pre-

ritard. molto

pp *p a tempo*

šla mi je mla-dost, brez lju-be-zni vsa, brez ra-do-sti!

f

f *p simile*

p široko
Ah, ta-ko pre-šla — mi je mla-dost, brez lju - bez - ni vsa,

p mirno

brez ra - do - sti!

pp

pp *mf* *p* *ppp*

2. O, DA DEKLIČ JE...

(Burns - O. Župančič)

Ant. Lajovic

Allegretto grazioso

Glas

Klavir

f O, da de-klíč je dra - gi moj bez-

f go-vi tam gr - mič, *mf* jaz pa bivnje-ga ro - so, *nežno, nagajivo* hoj, po - le-tel,

mf dro - bni ptič. *p* Pa vhu - di cas *mp* med sneg in mraz *ppp colla voce* bi pel mu pe - sem *senza*

meno mosso nad, bi pel mu pe - sem, pe-sem nad; *Tempo I* in ja - snospetvve - se - li svet, ko

p *široko* *p sempre* *con*

pp *ritard.* *f sempre* *con*

z vzhodom

pri - šla bi po - mlad in ja - sno spet vve - se - li svet, in

ff široko

ff

con And.

f sempre

ja - sno spet, ko pri - šla bi po - mlad.

f sempre

f

mf

O, da je ro - že rde - či cvet, ki ra - ste za vas - jo,

p

mp *nežno* *široko* *meno mosso*

pal bi pod noč tre - pe - ta - joč vna - roč - je ji zro - so. Ka - ko bi sni - val

pp colla voce *p* *široko* *p sempre*

con And. *And.* *And.*

ritard.

ce-lo noč od nje vo-njav ob-lit, ka-ko bi sni-ral ce-lo noč, ka-

pp *ri - tar - dan - do*

And.

f **Tempo I**

ko lah-no bi iz - puhtel, ko si - ne pr - vi svit, ka-

f sempre

And.

vanosito

široko

f sempre

ko lah - no, ka - ko lah-no bi iz - puhtel, ko si - ne pr-vi

široko

f sempre

izrazno

svit.

mf

3. KAJ BI LE GLEDAL!

(Burns - O. Župančič)

Ant. Lajovic

Allegretto grazioso

Sopran

Kaj bi le gle - dal,

kaj bi le gle-dal!

Če bi me

Klavir

pp

p

p

mf *accé-*

f *lerando* *ritard.* *meno mosso* *široko*

rad i - mel, naj bi po - ve-dal! Če bi za-pro-sil me, bi mu od-rek -

meno mosso *p*

ritard *plu meno mosso* *pp* *gorko* *ritard.* *f* *Vivace*

la? Če bi za-pro - sil me, bi mu od-rek - la? O saj naj-raj - ši

plu meno mosso *pp* *ritard.* *Vivace* *f*

f *ff* *mu bi stek - la!*

ff colla voce *p*

senza ped.

Tempo I

pp *široko*

ri - tar - dan - do mol - to Če bi po - lju - bil me,

ff *p* *pp*

Sec.

je li to gren-ko?, je li to gren-ko? Naj le po - ve, da rad bi me za

p *mp* *mf* *f*

ac - ce - le - ran - do

žen - ko! Kaj bi le gle - dal, kaj bi le gle - dal!

ritard. *p* *meno mosso* *mf* *široko* *ritard.*

ritard. *p* *meno mosso* *ritard.*

Sec. *Sec.*

Kaj bi le gle - dal, kaj bi le gle - dal!

pp più meno mosso *mf* *ritard.*

pp più meno mosso *mirno* *ritard.*

Če bi me rad i - mel, naj bi po - ve - dal!

f *Vivace* *ff*

f *Vivace* *ff colla voce*

Sec.

4. POLJUB

(Prevedel Ivo Peruzzi)

Počasi

Ant. Lajovic

Glas

Klavir

Bi - lá je smrt, kidih - ni - la je

p

pp

vmé, te - ži - la du - šo mračna je ne - znan - ka.

In vespla - šan, ob - jel sem te mol -

mf

če in te po - lju - bil vro - če, brez pre - stan - - ka. Se

s

crescendo

decrease loco

pp sempre

zda j po - lju - ba te - ga žge me bol.

Iz tvo - jih rok sem ču - til, da me

ritard.

a tempo

con

vle - če ne - znan u - kaz v pre - pad te - mán ni - zdol, tam, kjer u -
po - co a po - co cre - scén - do

tí - hne sr - ce hre - pe - ne - če. Ni več po - lju - ba mi po -
f ff ritard. molto

za - bit moč, to duš je dveh bi - la vi - har - na si - la, lju -
8 a tempo p

be - zni do zo - re - le noč, da je še smrt pred
cresc. f

njo se u - klo - ni - la
fff

5. ZIMA

Ant. Lajovic

M. M. $\text{♩} = 60$

Glas

Klavir

Ti lju - ba po - mlad, kam šli so tvo - ji dne - vi?

Še mi zve - ne po sr - cu ti - čev spe - vi.

Ve - solj - ni svet je šo - pek bil cve - toč.

Zdaj vse je proč,

Zdaj vse je proč!

$\text{♩} = \text{♩}$

Ves svet je vsne-gu zdaj o-krog Go - rje, Bo-so-nog! Dre -

ves vr-sta sto - ji, zmr-zu - je. In ja - bolk se mu - zi - ka

vpe - či ču - je Raz stre-he led vi - si.

p *p* *pp*

Ven -

dar Ti kma - lu pri - deš!

cresc. *molto ritardando* *pp a tempo* *mf ritard.*

Kaj hip ta vme - sni Deh - te vi - jo - le,

a tempo *pp* *mp*

Viš - nje - ve pes - mi. Ti kma - lu pri - deš!

p *mf* *mf*

Kaj hip ta vme - sni Deh - te vi - jo - le,

f *ff* *decresc.*

Viš - nje - ve pes - mi,

pp *pp*

6. JAZ PA VEM...

(Vida Jerajeva)

Ant. Lajovic

Mirno, bolj počasi in otožno

Glas

p
Jaz pa vem, _____

Klavir

široko

—, e - na du - ši - ca za - me ži - vi na sve - tu,

široko

p *široko*

jaz pa - vem _____, e - na ro - ži - ca za - me jevle - pem cve - tu,

z glasom

p

jaz pa vem _____, e - na zvez - di - ca za -

široko *p* *počasi*

me je sre - di ne - ba jaz pa vem _____, ma-ti

zastajajoč *mp iskreno* *zelo izrazovito*

zem-lji-ca vza-me me, če je tre - ba... *izrazno* Du-ši-ca, nič se ne

zastajajoč *pp* *mp* *nekoliko hitrejš*

sempre con

p

jo - kaj, nič _____, u - mre - ti je en - krat da - no, *izrazno*

počasneje *široko* *pp* *ritard.* *a tempo*

mp iskreno *p*

ro-ži-ca, pri-di na moj gro - bič, _____ zve - zdi-ca stoj nad

nekoliko hitreč *počasneje* *široko* *pp*

ppp

ma - no, stoj nad ma - no.

ppp *p* *ppp*

7. ZAŠLO JE ŽARKO SOLNCE...

(Drag. Kette)

Ant. Lajovic

Široko

Glas

Klavir

p

Za -

pp

šlo je žar - ko soln - ce, u - tih-nil dalj - ni zvon, a vna - ši ti - hi so - bi - ci še

p

poco agitato

po - je po-li - fon.

In vmo-je sr - ce slav - ček pre-
hitrejše živahno

mf poco agitato

Ad.

drob-ni je zle - tel, pre-drob-no sple - tel gnezde-ce,

zadržujoč

nežno *p*

pre-drob-no je za - pel. Kot ob ve-če-rih

zadržujoč *pp* *prav nežno široko*

po-je ob sen-čni stru-ži-ci o svo-ji lah-ki lju-bi-ci pla-hi

ac-cel-le-ran-do a tempo

dru-ži-ci. Nje-go-ve me-lo-di-je pa not nič ni-ma-jo, nje-go-vaslad-ka čuvstva pa

z nežno ironijo

accel. ritard.

senza cad.

se nič ne ri-ma-jo.

p espressivo *pp* *p* *p*

zelo nežno

pp *p* *crescendo e accel.*

prav živahno

zadržuj *8 accel.*

Ni vln - ca ta - ko slad - ke - ga še vBe - li Kra - jl - ni

loco

kot dra - že - stno so ti sladki, po - ljub - čki na - ji - ni.

da *agitato*

mf zadržuj *oč nežno*

da, *o* *lju* - *bi* - *ca*,

saj še de - set *mi* -

nut,

še de - set *mi* - *nuti*

p široko *zadržujoč*
Po-tem bo slav - čka vzdig - ni-la iz gnezdeca pe - rut...

ritardando *široko*
p *p* *pp*

vskipati
mf *zadržujoč*

p zelo široko *a tempo*
Za - šlo je žar-ko soln-ce, u tih-nil dalj-ni

pp *pp zelo široko* *a tempo*

p
zvon, u - tih-nil tu - di dav-no že po - jo - čí po-li - fon, u tih-nil tu-di davno že po - jo - čí po-li -

p fon.
pp armonioso *p* *f* *mf* *pp*
oba pedala

8. PESEM NAGAJIVKA

(O. Župančič)

Ant. Lajovic

Sopran
Alt

Ne preširoko, nežno

Klavir

mf

Zi - ma, zi - ma be - la vrh - go -

re se - de - la, vrh go - re se - de - la, pa ta - ko je pe - la, pa ta - ko je pe - la, da bo

nekoliko hitrejš

a tempo

Mir - ka vze - la, da bo Mir - ka vze - la ker on nič ne de - la, ker on nič ne de - la, ker on nič se ne u -

nekoliko pospešiti

a tempo

ri -

šaljivo

ritardando

či, ča - ki, ča - ki Mir - ko ti, ča - ki, ča - ki Mir - ko ti, ča - ki, ča - ki Mir - ko ti

tard.

hitrejš kot 1. tem.

a tempo

a tempo

ritardando

Ča - ki, ča - ki Mir - ko ti, ča - ki, ča - ki Mir - ko ti, ča - ki, ča - ki Mir - ko ti

ritardando

ad.

9. VESELI KOLEDNIKI

(O. Župančič)

Otroški zbor

Ant. Lajovic

Živahno, zelo ostro ritmizirano, nič vezano

f Ča - še, ča-se pregle-du - je-mo, *mf* za - še, za-se ko-le-du - je-mo, in za le-po le-to mla - do

pre-o - bra-ča-mo na-va - do, in za le-po le-to mla - do pre-o - bra-ča-mo na-va - do.

Nič od vas ne pro-si-mo, mi da-ro-ve no-si-mo, nič od vas ne pro-si-mo,

Meh za smeh in vre-čo sre - če, meh za smeh in vre-čo sre - če,

ritard. *p* *vse staccato* mi da ro ve no si mo. Meh za smeh in vre-čo sre-če, sre-če, meh za smeh in vre-čo sre-če, sre-če,

Ci-ci-ban za na-mi vle - če Ci-ci-ban za na-mi vle - če *mf* ne za hi-šo zi-da-no,

Ci-ci-ban za na-mi vle-če, vle-če, Ci-ci-ban za na-mi vle-če, vle-če,

le za vo-ljo ži-da-no, le za vo-ljo ži-da-no, *ff* ne za hi-šo, hi-šo zi-da-no,

Široko *f* le za vo-ljo ži-da-no, *Široko* ne za hi-šo, hi-šo ži-da-no, le za vo-ljo ži-da-no

10. ŽALOSTNI KOLEDNIKI

(O. Župančič)

Ženski zbor

Ant. Lajovic

Zmerno, spočetka vlečeno

mf

Sopran 1.2. Vdve gu-be vsi ho-di-mo, mi-lo Je-ro vo-di-mo,

Sopran 3.4. Vdve gu-be vsi ho-di-mo, mi-lo Je-ro vo-di-mo,

Alt 1.2. Vdve gu-be vsi ho-di-mo, mi-lo Je-ro vo-di-mo,

Alt 3.4. Vdve gu-be vsi ho-di-mo, mi-lo Je-ro vo-di-mo,

f

vdve gu-be vsi ho-di-mo, mi-lo Je-ro vo-di-mo, ve-no-mer se cmi-ha,

vdve gu-be vsi ho-di-mo, mi-lo Je-ro vo-di-mo, ve-no-mer se cmi-ha,

vdve gu-be vsi ho-di-mo, mi-lo Je-ro vo-di-mo, ve-no-mer se cmi-ha,

vdve gu-be vsi ho-di-mo, mi-lo Je-ro vo-di-mo, ve-no-mer se cmi-ha,

f *široko*

jo-če, jo-če, Bog ga ve-di, kaj si ho-če, kaj si ho-če;

rit. *a tempo*

jo-če, jo-če, Bog ga ve-di, kaj si ho-če, kaj si ho-če;

f

jo-če, jo-če, Bog ga ve-di, kaj si ho-če, kaj si ho-če;

rit. *a tempo*

jo-če, jo-če, Bog ga ve-di, kaj si ho-če, kaj si ho-če;

živahnije

f ra - di jo spe - ča - li bi, do - ber kup jo da - li bi, *f* ra - di jo spe -

f ra - di jo spe - ča - li bi, do - ber kup jo da - li bi, *f* ra - di jo spe -

f ra - di jo spe - ča - li bi, do - ber kup jo da - li bi, *f* ra - di jo spe -

f ča - li bi, do - ber kup jo da - li bi, *rit.* do - ber kup jo da - li bi:

f ča - li bi, do - ber kup jo da - li bi, *rit.* do - ber kup jo da - li bi:

f ča - li bi, do - ber kup jo da - li bi, *rit.* do - ber kup jo da - li bi:

Zmerno *p* kdor na - pr - ti jo na ra - me, za na - me - ček naj si vza me *rit.* še čme - ri - ke

a tempo kdor na - pr - ti jo na ra - me, za na - me - ček naj si vza me *rit.* še čme - ri - ke

p *a tempo* kdor na - pr - ti jo na ra - me, za na - me - ček naj si vza me *rit.* še čme - ri - ke

mizirano *f* bu - ta - ro, ki - sa pol - no *vezano* *mf* ču - ta - ro, kdor na - pr - ti jo na ra - me,

f bu - ta - ro, ki - sa pol - no *mf* ču - ta - ro, kdor na - pr - ti jo na ra - me,

f bu - ta - ro, ki - sa pol - no *mf* ču - ta - ro, kdor na - pr - ti jo na ra - me,

ostro ritmizirano

za na-me-ček naj si vza-me še čme-ri-ke bu-ta-ro, ki-sa pol-no

za na-me-ček naj si vza-me še čme-ri-ke bu-ta-ro, ki-sa pol-no

za na-me-ček naj si vza-me še čme-ri-ke bu-ta-ro, ki-sa pol-no

mf *vezano*

ču-ta-ro, kdor na-pr-ti jo na ra-me, za na-me-ček

ču-ta-ro, kdor na-pr-ti jo na ra-me, za na-me-ček

ču-ta-ro, kdor na-pr-ti jo na ra-me, za na-me-ček

naj si vza-me še čme-ri-ke bu-ta-ro ki-sa pol-no ču-ta-ro.

naj si vza-me še čme-ri-ke bu-ta-ro ki-sa pol-no ču-ta-ro,

naj si vza-me še čme-ri-ke bu-ta-ro ki-sa pol-no ču-ta-ro,

ff *široko*

še čme-ri-ke bu-ta-ro, ki-sa pol-no ču-ta-ro!

še čme-ri-ke bu-ta-ro, ki-sa pol-no ču-ta-ro!

še čme-ri-ke bu-ta-ro, ki-sa pol-no ču-ta-ro!

11. ČASTITLJIVI KOLEDNIKI

(O. Župančič)

Ženski zbor

Ant. Lajović

Široko, vezano

Sopran 1. 2. *mp* *nežno* Sta - ro še - go hra - ni - mo

Sopran 3. 4. *mp* Sta - ro še - go hra - ni - mo

Alt 1. 2. *vedno pp* *nežno* Sta - ro še - go hra - ni - mo, sta - ro še - go hra - ni -

Alt 3. 4. mo, no - vo le - to zna - ni - mo, no - vo le - to zna - ni - mo

mo, no - vo le - to zna - ni - mo, no - vo le - to zna - ni -

nežno

—, sta - ro, sta - ro še - go hra - ni - mo, no - vo le - to zna - ni -

—, sta - ro, sta - ro še - go hra - ni - mo, no - vo le - to zna - ni -

mo, sta - ro še - go hra - ni - mo, no - vo le - to



mo —, mla-di Bo - žič in Ma - ri - ja bo-di na - ša to - var -

mo —, mla-di Bo - žič in Ma - ri - ja bo-di na - ša to - var -

zna ni mo —, mla-di Bo - žič in Ma - ri - ja bo-di na - ša

f *f* *mf* *mf*



ši - ja, mla-di Bo - žič in Ma - ri - ja bo-di na - ša to-var-

ši - ja, mla-di Bo - žič in Ma - ri - ja bo-di na - ša to-var-

to - var - ši - ja, mla-di Bo - žič in Ma - ri - ja bo-di na - ša

mf *mf* *mf*



ši - ja —, mla-di Bo - žič in Ma - ri - ja bo-di na - ša to-var-

ši - ja —, mla-di Bo - žič in Ma - ri - ja bo-di na - ša to-var-

to - var - ši - ja, mla-di Bo - žič in Ma - ri - ja bo-di na - ša

pojema joče

š i - ja, bo - di na - ša to - var - š i - ja! Da - ni so o - be - ti

š i - ja, bo - di na - ša to - var - š i - ja! Da - ni so o - be - ti

to - var - š i - ja, na - ša to - var - š i - ja!

dolce

nam, sve - tla zve - zda sve - ti nam, sve - tla

nam, sve - tla zve - zda sve - ti nam,

dolce, l. alt vseskozi izrazito

Da - ni so o - be - ti nam, sve - tla zve - zda sve - ti nam

Da - ni so o - be - ti nam, sve - tla, sve - tla zve - zda sve - ti

p dolce

zve - zda sve - ti nam, nje - ne se dr - ži - mo po - ti, nje - ne

nje - ne se dr - ži - mo po - ti, nje - ne

zadržujoč

nam, sve - tla zve - zda sve - ti nam nje - ne se dr - ži - mo

nam, sve - tla zve - zda sve - ti nam nje - ne se dr - ži - mo

zadržujoč

široko *p*

se dr-ži-mo po-ti, da nas zlo-ba ne za-lo-ti, da nas

široko *p*

se dr-ži-mo po-ti, da nas zlo-ba ne za-lo-ti, da nas

široko *naraščajoče in pohitevajoče*

nje - ne se dr-ži-mo po-ti, da nas zlo-ba ne za-

nje-ne se dr-ži-mo po-ti, da nas zlo-ba ne za-

f *mf* *f* *mf* *f*

zlo-ba, da nas zlo-ba ne za-lo-ti, ne za-lo-ti

f *mf* *f* *močno zadržano*

zlo-ba, da nas zlo-ba ne za-lo-ti, ne za-lo-ti

f *mf*

lo-ti, da nas zlo-ba ne za-lo-ti, ne za-lo-ti

ff *ff* *ff* *ff*

sta-re-ga pri-smo-de-ža, kru-te-ža He-ro-de-ža,

ff *ff* *ff* *ff*

sta-re-ga pri-smo-de-ža, kru-te-ža He-ro-de-ža,

a tempo *ff* *a tempo* *pohitevajoče*

sta-re-ga pri-smo-de-ža, kru-te-ža He-ro-de-ža,

ff

zelo pohitevajoče

podobno kot preje

sta - re - ga pri - smo - de - ža, kru - te - ža He - ro - de - ža,
sta - re - ga pri - smo - de - ža, kru - te - ža He - ro - de - ža,
sta - re - ga pri - smo - de - ža, kru - te - ža He - ro - de - ža,
sta - re - ga pri - smo - de - ža, kru - te - ža He - ro - de - ža,

sta - re - ga pri - smode - ža, kru - te - ža He - ro - de - ža,
kru - te - ža, kru te - ža He - ro - de - ža,
kru - te - ža, kru te - ža He - ro - de - ža,
sta - re - ga pri - smode - ža, kru - te - ža He - ro - de - ža,
kru - te - ža, kru - te - ža He - ro - de - ža,
kru - te - ža, kru - te - ža He - ro - de - ža,

sta - re - ga pri - smo - de - ža, kru - te - ža He - ro - de - ža.
sta - re - ga pri - smo - de - ža, kru - te - ža He - ro - de - ža.
sta - re - ga pri - smo - de - ža, kru - te - ža He - ro - de - ža.
sta - re - ga pri - smo - de - ža, kru - te - ža He - ro - de - ža.

12. SANJARIJA

Ant. Lajovic

Počasi in zelo nežno

Klavir

p
ppp
sempre legato
ritard. a tempo
f
ritard.
a tempo
p
ritard. mf
a tempo
ritard.
1. 2.
p
ritard.
pp a tempo
f
molto espressivo
cre - scen
do
de - cre - scen
do
1. 2.
pp
ritard.
2.
p
nekoliko zadržujoč
ritard.
ppp

13. CAPRICE

(Za klavir priredil L. M. Škerjanc, 1938.)

Zelo živo (Vivo assai) ♩. 208

Ant. Lajovic

Klavir

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system contains a piano (treble) staff and a bass staff. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Zelo živo (Vivo assai)' with a metronome marking of 208. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. There are some editorial markings, including a bracketed section in the first system and a bracketed section in the second system.

32

1

36

pp

p

široko

mp

f

mf

ff

a tempo

mp

f

ff

2





First system of musical notation, featuring piano and bass staves with complex chordal textures and melodic lines. The key signature has one flat (B-flat). Dynamics include *mf*.

Second system of musical notation, marked with a box containing the number 4 and the instruction *ostro ritmično*. The piano part features dense, rhythmic chordal patterns. Dynamics include *p*.

Third system of musical notation, marked with the instruction *jubilante*. The piano part features dense, rhythmic chordal patterns. Dynamics include *mf* and *f*.

Fourth system of musical notation, featuring piano and bass staves with complex chordal textures and melodic lines. Dynamics include *ff*.

Fifth system of musical notation, featuring piano and bass staves with complex chordal textures and melodic lines. Dynamics include *fff*.

Sixth system of musical notation, featuring piano and bass staves with complex chordal textures and melodic lines. Dynamics include *ff*.

Seventh system of musical notation, marked with a box containing the number 5. The piano part features dense, rhythmic chordal patterns. Dynamics include *f*.

This page of musical notation consists of seven systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature is B-flat major (two flats). The piece features several technical challenges, including octaves and complex chords.

The dynamics and performance instructions are as follows:

- System 1:** *mf* (mezzo-forte)
- System 2:** *mf* (mezzo-forte), *f* (forte)
- System 3:** *p sempre* (piano), *pp* (pianissimo)
- System 4:** *p* (piano)
- System 5:** *široko* (broad), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *ff* (fortissimo)
- System 6:** *a tempo*, *f ostro ritmično* (strongly rhythmic), *mf* (mezzo-forte)
- System 7:** *ff* (fortissimo)

Nekoliko bolj široko
poco più largo ♩=168

ritardando

mf

p

mp

mf

f

široko

ff

a tempo (mirno)

pp

široko

široko espressivo

espressivo

mf

This page of musical notation consists of seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics are indicated by letters: *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). Articulations like slurs and accents are used throughout. A bracketed number '8' appears above the staff in the second system. The word *ritardando* is written above the staff in the seventh system. The notation is written in a clear, professional style typical of classical music manuscripts.

9

mf

p a tempo

mf

f

d

meno

p

široko

mf espressivo

f

široko tragico

ff

a tempo

p dolente

f

mf

f široko

p

široko

10

mf

f

nekoliko zadrževati

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth notes and a supporting bass line with chords and eighth notes.
- System 2:** Continues the melodic development in the treble, with the bass line providing harmonic support through chords and moving lines.
- System 3:** Includes a dynamic marking of *f* (forte) in the bass line, indicating a change in volume.
- System 4:** Features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the bass line, indicating a very loud section.
- System 5:** Contains a section marked *Tempo I* (first tempo), with a measure number 11 indicated in a box. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano).
- System 6:** Concludes the page with a melodic line in the treble and a bass line with chords and eighth notes.



First system of a musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melody in the treble and a more active bass line. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the middle of the system.

Second system of the musical score, starting with a measure number of 13 in a box. The tempo/mood is marked *ostro ritmično* (fast and rhythmic). The system begins with a piano (*p*) dynamic. The music continues with a rhythmic melody in the treble and a steady bass line.

Third system of the musical score. The dynamics shift to *mf* (mezzo-forte). The treble part has a more complex, arpeggiated texture, while the bass line remains rhythmic. The system concludes with a repeat sign.

Fourth system of the musical score, marked *jubilante* (jubilant). It begins with a forte (*f*) dynamic. The music is more energetic, with a busy treble part and a moving bass line. The system ends with a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

Fifth system of the musical score, featuring a very loud *fff* (fortississimo) dynamic. The treble part has a dense, chordal texture, and the bass line is active. The system ends with a repeat sign.

Sixth system of the musical score, marked *mf* (mezzo-forte). It features a melodic line in the treble with some grace notes and a rhythmic bass line. The system concludes with a repeat sign.

This page of musical notation consists of six systems of staves, each containing a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** Starts with a forte (*ff*) dynamic. The first measure has an 8-measure rest indicated by a dotted line. The system ends with a piano (*f*) dynamic.
- System 2:** Features complex rhythmic patterns with slurs and accents. The first measure has a 5-measure rest indicated by a dotted line.
- System 3:** Includes a piano (*p*) dynamic marking and the instruction *p sempre* (piano from now on). The system ends with a crescendo leading into the next system.
- System 4:** Continues the musical development with various note values and rests.
- System 5:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The system ends with a crescendo leading into the next system.
- System 6:** Features a wide interval (*široko*) and a forte (*f*) dynamic. The system ends with a forte (*ff*) dynamic and the instruction *ff široko* (very forte, wide interval).

a tempo

mf *p*

meno 15 *a tempo* *crescendo* *poco*

p

a poco

f

glissando *ff*

fff *p subito* *f* *ff* *fff*

KAZALO

ČLANKI

<i>Škerjanc</i> : Skladateljev življenjski potek	IX — X
<i>Škerjanc</i> : Glasbeno delo	XI — XXV
<i>Koželj</i> : Bibliografija skladb	XXVI — XXVIII
<i>Borko</i> : Anton Lajovic kot kulturni ideolog	XXIX — XXXII

SKLADBE

✓ Ah, tako mi je prešla mladost . . . (<i>Samospev</i>)	2
O, da deklič je . . . (<i>Samospev</i>)	5
✓ Kaj bi le gledal! (<i>Samospev</i>)	8
Poljub (<i>Samospev</i>)	10
Zima (<i>Samospev</i>)	12
Jaz pa vem (<i>Samospev</i>)	13
Zašlo je žarko solnce (<i>Samospev</i>)	17
Pesem nagajivka (<i>Samospev</i>)	21
Veseli koledniki (<i>Otroški zbor</i>)	22
Žalostni koledniki (<i>Ženski zbor</i>)	23
Častitljivi koledniki (<i>Ženski zbor</i>)	26
Sanjarija (<i>Klavir</i>)	31
Caprice (<i>Klavir</i>)	32



NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIZNICA



00000037648