

pokazali svojo nacionalno nestrpnost in nepravičnost do Makedoncev. Študija ima že zaradi tega svojo vrednost, ker postavlja stvari na prava mesta, še večjo vrednost pa ima, ker z nove, leposlovne strani osvetljuje pomen Ilindena. Ni slučajno, da smo Slovenci dobili to študijo prevedeno (sicer slabo) na svoj jezik, kot ni slučajno odjeknil Ilinden 1903 v slovensko lepo književnost. Slovenci so vseskozi spremljali makedonski narodni razvoj, ker so v njem našli nekaj svojega, dajali so mu priznanja in spodbud, kar med drugim lepo kaže tudi antologija makedonske proze in poezije, ki so jo po osvoboditvi od Jugoslovancov prav Slovenci prvi izdali.

J. Rotar

GLASBA

NEKAJ EDICIJ KOMORNIH SKLADB

Sedemdesetletnico skladatelja Cirila Preglja je Društvo slovenskih skladateljev počastilo z zbirko samospevov,¹ opremljeno s spremno besedo, ki govori o zaslugah gorenjskega skladatelja, kar zadeva ljudsko-prosvetno dejavnost, in označuje zelo natančno njegove samospeve. »*Kompozicijska struktura teh pesmi*« — tako beremo v predgovoru — »*se drži okvira in prizadevanj, ki so jih začeli že Novi akordi z lepim, neoporečnim harmonskim stavkom ter s poljudnim, dobrim klaviirskim slogom. Neposredna prisrčnost njegove domiselnosti zlahka osvaja poslušalca. Pregelj se s tem v svojih originalnih kompozicijah uvršča med priljubljene poljudne skladatelje, ki... zlahka najdejo pot do čustvenega sveta širokih krogov poslušalcev, ne da bi dovršenost oblikovne strani v njegovih skladbah postala kakorkoli oporečna.*«

Oznaka je zadeta. Toda mimo prisrčnosti teh samospevov — in to je nedvomno njihova najdragocenejša prвина — in mimo oblikovne neoporečnosti lahko poudarimo še nekaj. Pregljeva govorica je jasna in preprosta ter razodeva njegovo navezanost na harmonske obrazce naše boljše zborovske literature iz časov Novih akordov kakor tudi dvojni vpliv: v modulacijah in harmonskih postopkih čutimo pogostoma vpliv orglarske prakse — njegov oče je bil organist —, v izpeljavi solistične vloge in klaviirskega stavka pa vpliv Pavčiča in njemu sorodnih mojstrov slovenskega samospeva. Obenem zaznavamo precej pogostoma nagnjenje k rabi novejših sredstev, kakor so na primer izrazite poznoromantične, že skoraj impresionistične alteracije pa tudi šesttonska lestvica. Ritmični obraz Pregljevih samospevov se resda ne oddaljuje od umirjenosti romantične prakse, je pa nedvomno dovolj živahen in sproščen. Toda občutljivost v rabi vseh teh sredstev — najbolj tradicionalnih in rahlo modernističnih — odkriva odličen okus, smisel za tekoče, živahno pripovedovanje, rahločutno uravnovešenost. Oblikovna zgradba pesmi ni samo neoporečna (takšna bi lahko bila tudi najbolj akademska vaja), ampak je tudi živa, domiselna. Domiselna v sestavljanju vseh komponent v enoten, skladen, živ glasbeni stavek.

¹ Ciril Pregelj: Osem samospevov za glas in klavir. DSS, ed. št. 44. Ljubljana 1957.

Izmed vseh teh samospevov mi je najbolj všeč *Daj mi roko* (J. Glaser), občutena lirska epizoda. V ostalih: *Svidenje* (I. Minatti), *To si zdaj ti!* (E. Muser), *Med žitom in klasjem* (C. Golar), *Ce rdeče rože zapade sneg* (M. Pugelj) in tri župančičeve pesmi *Tiho se sklanja nad mano moja ljubav*, *Ciciban-Cicifuj*, *Zorica* — so spet svetle lirske epizode bolj posrečene od redkejših mračnih in dramatičnih momentov. Nekoliko konvencionalni in blede se mi zdita le *Tiho se sklanja* in *Med žitom in klasjem*.

*

Spet ležijo pred mano trije zvezki Ramovševih skladb², ki se bojo pridružili onim, številnim, ki so izšli pred mnogimi leti, in novejšim, ki sem jih že ocenil. In s temi tremi zvezki se starim pridružuje nova ugotovitev: kako je ta skladatelj delaven, vztrajen, plodovit!

Mala suita: 1946.

Sonata za klarinet: 1955.

Violinska sonata: 1956.

Te skladbe oklepajo desetletje dela in izkušenj in jih je zelo zanimivo primerjati. Vsem trem so lastne ista značilna prozorna diatonska govorica, iste melodične harmonske ritmične posebnosti, ki sem jih že označil v prejšnjih recenzijah Ramovševih del: to je slog, ki ga slovensko koncertno in radijsko poslušalstvo pozna po večini Ramovševih del, po vseh pravzaprav, razen naj-novejših, ki so nastala v letu 1958 in delno še v letu 1957.

Tako se tudi te skladbe ne razlikujejo po slogu, po tehničnih sestavinah zvočne govorice, in to niti spričo skromnega oblikovnega obsega skladbic, ki sestavljajo Malo suito. Pač se razlikujejo po vsebini, ki ustvarja vsakemu delu svojo lastno fiziognomijo, in predvsem: po avtorjevem odnosu do lastnega sloga, to je do sebe.

Mala suita: Ramovš je komaj izkristaliziral svoj slog, svoj osebni izraz: ta suita je vsa in vseskozi Ramovševa; torej osebnost — izvirnost. Vse učinkuje sveže. Saj ne more biti drugače: avtor uživa že ob samem fizičnem dotiku z zvočnim svetom, ki si ga je sam ustvaril. Zato tako zelo rad preseneča sebe in nas z duhovitimi domisljicami. In domisljice se porajajo neprenehoma, bogato. Toda še: ob zvočnem gradivu in ob fizičnem užitku, ki ga ta posreduje, oblikuje Ramovš te skladbice povsem skladno, večče, brez sunkovitih prehodov, zaključeno. Torej zrelost. In estetski užitek.

Sonata za klarinet in klavir: minilo je osem let. Pot je šla v širino in globino. Slog, govorica, človek, to je ostalo nedotaknjeno. Isti zvočni svet, isti odnos do sebe, do glasbe, do sveta. Spremenile so se, oziroma rastle so samo dimenzije. In rastla je tista notranja zrelost — tista, ki prihaja le počasi, z leti, tudi za človeka, ki je imel še mlad zelo čist, zrel odnos do svoje okolice — tista notranja zrelost, ki prinese človeku-umetniku popolno obvladanje gmote, ki jo oblikuje. Zato je presenečenje, kakršnega lahko dosežejo duhovite zvočne domisljice sredi skladbe, ki je vseskozi lahko dojemljiva, neproblematična, — zamenjalo presenečenje, ki ga ustvarja celotno delo s svojimi močnimi viški in s svojo povedno globino; skratka: presenečenje pred vsesmerno razsežnostjo

² Primož Ramovš: *Sonata za violino in klavir*. DSS, ed. št. 26. Ljubljana 1957. — *Mala suita za klavir*. Samozaložba. Ljubljana 1958. — *Sonata za klarinet in klavir*. Samozaložba. Ljubljana 1958.

tega dela. Mislim, da predstavlja prav ta sonata višek Ramovševe komorne tvornosti; ali vsaj, ker pač ne poznam vseh njegovih komornih del iz desetletja 1946—1956, gotovo enega najvišjih vzponov.

Sonata za violino in klavir: (Dokler ne bom slišal izvedbe, težko prevzamem odgovornost za recenzijo; malokdaj me je namreč »gluho« branje kake partiture pustilo tako neodločenega. S tem pridržkom lahko povem svoje vtise.) Zvočna govornica se ni spremenila v primeri s prejšnjimi deli. Ni torej razloga, da bi iskal v njej odgovor, zakaj me delo ni prepričalo. Naj ga iščem samo v nevioliništni pisavi solistične vloge? Mislim, da ni niti to merodajno, vsaj ne popolnoma, čeprav moram priznati, da me je tudi to motilo. O povednosti tega dela si tudi nisem na jasnem: ogromno je v njem dobrih prvin, marsikaj me pusti popolnoma mrzlega. Pač pa mi je bilo takoj jasno, da je očitna v tej sonati kriza Ramovševe govorice. In novejša avtorjeva dela, kjer je ubral novo pot, so mi to potrdila.

Torej tudi Ramovš, ki je skozi desetletje rasel, neskajljeno rasel in zorel skozi svojo kristalno, prozorno diatonsko govorico, je doživel v sebi krizo diatonskega sistema, krizo, ki jo doživljajo v zadnjem desetletju še tako zagrizeni — zadnji — pristaši neoklasicistične in sorodnih smeri. Njihov zastavonoša je klonil pred tehniko, ki jo je že pred štiridesetimi leti izumil njegov največji idejni nasprotnik: še pred osmimi leti je bil Strawinski korenit neoklasicist (The Rakes Progress), zadnja leta se poslužuje dvanajsttonske tehnike (Canticum sacrum, Lamentationes Jeremiae Prophetarum). Tako tudi Petrassi. Šostakovičev violinski koncert (1956) je kljub svoji tonalni izjavi izrazito pantonalno občuten. (Presenetljivo, to mojstrsko delo leningrajskega skladatelja!)

Tudi Ramovš torej: njegova violinska sonata je predvsem izpričevalo te krize; kar je bilo njenemu avtorju do včeraj naravno izrazilo, je v njej že okorelo. Pravzaprav se moramo tega le veseliti, saj je to le dokaz, kako je naš skladatelj občutljiv za živa vprašanja glasbene tvornosti, ki jih danes čutijo vsi vodilni, vsi živi skladatelji. Poleg poti skozi to krizo v pantonalnost — ki jo naj vsakdo tolmači osebno in izvirno — sta samo dve poti: vegetiranje v ugodju že pripravljenih shem — in to ni ustvarjanje — ali jalovost Cagevega fatalizma — in to tudi ni ustvarjanje.

Bil sem še študent ljubljanske Univerze, to je bilo pred letom 1950. Tedaj sem se komaj seznanjal z imeni in deli mlajših slovenskih skladateljev. Na koncertu sem nekoč slišal dela štirih absolventov kompozicije na Glasbeni akademiji: moje prvo srečanje s Klarom Mizeritom, Vladom Lovcem, Sašo Lajovcem in Janezom Matičičem. Tedanji vtis: v tej četvorici se mi je zdel Lajovic najmanj oseben, najmanj izviren, najbolj škerjančevski izmed četvorice Škerjančevih učencev. Tako je bilo pred dobrim desetletjem.

Pred nekaj mesci sem obiskal Lajovca in pokazal mi je svoja novejša dela. Vtis: izmed četvorice, ki je rasla skupaj v Škerjančevem razredu, je Lajovic prehodil najdaljšo pot, se je najbolj izpremenil in najkoreniteje osamosvojil, našel je nov izraz. Razlika je presenetljiva. V dobrem desetletju je Lajovčeva glasba prehodila pot petdesetletnega izkustva, od izrazite in zavestne asimilacije zapoznelega impresionističnega izročila do polnovrednega in aktualnega ustvarjanja: to je izraz človeka, ki čuti problematiko sodobnih časov in sodobne glasbe in prispeva svoj delež k prenovitvi žive glasbe v se-

danjosti; njegovo iskanje tipa v bodočnost, vzporedno z najbolj aktualnimi skladatelji.

Klavirska *Sonatina*³ stoji sredi poti med nekdanjim impresionizmom in današnjo samostojnostjo in je že popoln odraz Lajovčeve življenjske sile. Skladba je izrazito neoklasicistična v svoji strogi tonalni zasnovi, v svojih oblikovnih strukturah, v svoji tematični artikulaciji. To je neoklasicizem, ki nam priključuje v spomin najboljše Ravelove klavirske skladbe in Hindemithove *Metamorfoze*: jasnost, duhovitost, presenetljiva domiselnost, nenehna zanimivost glasbenega govora.

Prvi stavek, *Pastorale*, je prozorno klasicističen v suhotni, a živahni prvi temi, razširja se in poje sproščeno v petosminskem taktu druge teme; izpeljava je vedno zanimiva in odkriva povsem moderno občutljivost. Podobne značilnosti razodeva tudi *Intermezzo*: olimpijsko vedrino, ki jo komajda zastre rahla čustvena tančica, prekinjajo tu in tam še trenutni spomini na nekdanjo ljubezen do debussyjevskih barvitih vertikalnih sklopov. *Finale* pa pomeni odločen korak naprej: svežemu poletu kratkega uvoda sledi zanimiv in duhovit kánon, ki že ves odkriva nove težnje; in naprej se odvija stalno duhovit, stalno napet govor, kjer nas hoče avtor neprestano presenečati s svojimi svežimi domislicami. Tu uporablja zelo pestre moderne prijeme in se ne izogiba nobeni novi rešitvi, ki jo narekuje njegova živa iznajdljivost. Kljub osnovnemu tonalnemu značaju zveni ta skladba enako novo in enako presenetljivo kot marsikatero politonalno ali atonalno delo mojstrov iz najbližje preteklosti. Pač dokaz za to, kako je Lajovic čutil nove čase in nove probleme.

Predvsem pa je pomembna iskana prozornost glasbenega stavka, iskana preprostost zasnove: to je Lajovčev obračun s statičnostjo njegove debussyjevske in škerjančevske preteklosti. To je prva pomembna storitev njegove izvirnosti, njegove osebnosti.

Pavle Merku

³ Aleksander Lajovic: *Sonatina* za klavir, DSS, ed. št. 47, Ljubljana 1957.