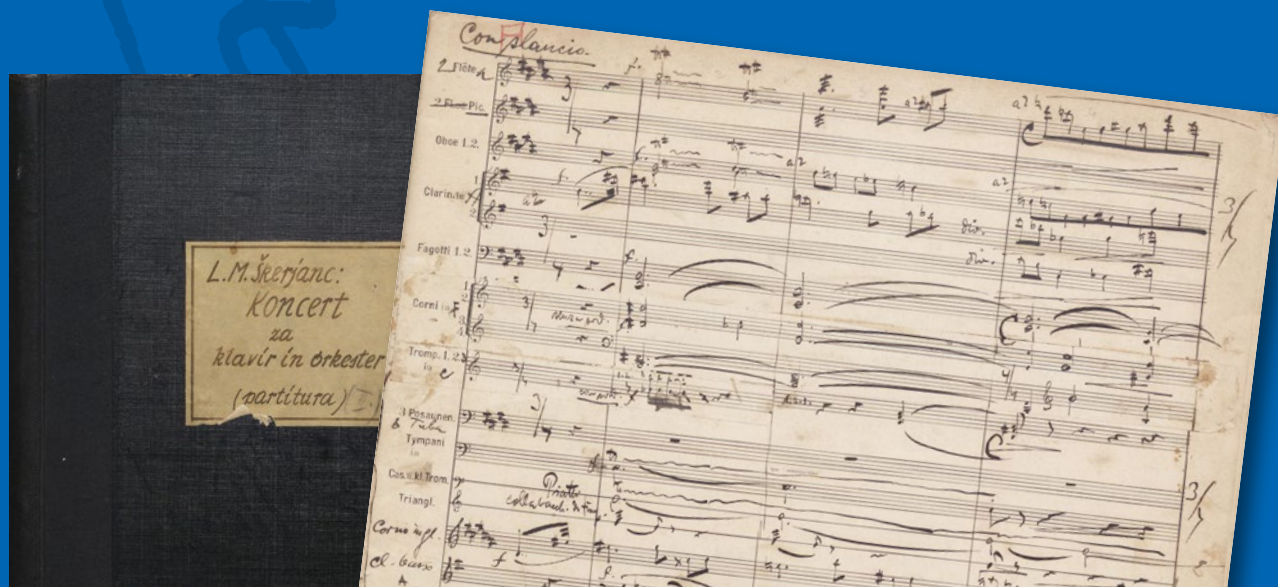


Matjaž Barbo

Lucijan Marija SKERJANC



Lucijan Marija
SKERJANC

Matjaž Barbo

Lucijan Marija
ŠKERJANČ



Ljubljana
2025

VSEBINA

PREDGOVOR	7
UVOD	9
KRONOLOGIJA ŽIVLJENJA LUCIJANA MARIJE ŠKERJANCA	13
Zgodnja leta	13
Prva srečanja z glasbo	17
Študij v Pragi in na Dunaju	27
Uveljavitev v ljubljanskem glasbenem življenju	33
Študij v Parizu	37
Predvojno delovanje v Ljubljani	45
Delovanje v času vojne	85
Povojno obdobje	97
RECEPCIJA LUCIJANA MARIJE ŠKERJANCA PO NJEGOVI SMRTI	127
Fundacija Lucijana Marije Škerjanca	127
Praznovanje stoletnice rojstva	130
Obletnica leta 2010	137
Druge izvedbe Škerjančevih del	139
Predstavitve Škerjanca v zamejstvu in tujini	141
Podelitev Škerjančevih nagrad, priznanj in diplom	142
Škerjančeva glasbena in arhivska zapuščina	144
ŠKERJANČEVE OSEBNOSTNE LASTNOSTI IN ZNAČAJske POTEZE V PERCEPCIJI SODOBNIKOV	149
SPLOŠNE OZNAKE ŠKERJANČEVEGA OPUSA IN NJEGOVEGA SLOGA	155
Škerjančev estetski credo	162
O slovenski glasbi, njeni preteklosti in prihodnosti	165
Odnos do modernizma	168
Odnos do muzikologije	175
ŠKERJANČEV OPUS	179
Simfonična dela	179
Simfonije	179
Simfonične pesnitve, suite in druga orkestralna dela	183

Koncertantna dela	188
Koncertantna glasba za violino	188
Koncertantna glasba za klavir	190
Druga koncertantna dela	193
Komorna glasba	194
Godalni kvarteti	194
Druga komorna dela	195
Klavirska glasba	197
Samospevi	200
Kantate	210
Kantata Zedinjenje	210
Sonetni venec dr. Franceta Prešerna	211
Zborovske skladbe	215
Sakralna dela	216
Glasbeno gledališče, scenska in filmska glasba	217
Škerjanc kot pianist in dirigent	219
Škerjanc kot predavatelj	223
Škerjančevo publicistično, glasbenoteoretsko in muzikološko delo	225
Monografije	236
SEZNAM DEL L. M. ŠKERJANCA	245
Kronološki seznam del	247
Nerazporejeno	270
Abecedni seznam	271
Kazalo zasedb	281
Glasbene razprave in publicistika	191
POVZETEK	297
SUMMARY	299
SEZNAM SLIKOVNEGA GRADIVA	303
VIRI IN LITERATURA	307
Kritike, ocene in portreti v dnevnem časopisju, koncertni listi	313
IMENSKO KAZALO	317

PREDGOVOR / UVOD

PREDGOVOR

Pričujoča monografija je rezultat večletnega raziskovalnega ukvarjanja s skladateljem Lucijanom Marijo Škerjancem in njegovim opusom. Njen nastanek je omogočalo delo znotraj raziskovalnega programa Raziskave glasbene preteklosti na Slovenskem (P6-0004) ter projekta Glasba mladih po 1945 in Glasbena mladina Slovenije (J6-3135) Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije. Na odločitev za raziskovalno soočenje s Škerjančevim opusom je odločilno vplivala neposredna pobuda Fundacije Lucijana Marije Škerjanca, ki si desetletja zagnano in neutrudno prizadeva za promocijo in prezentacijo skladateljevega dela ter za umestitev in utrditev njegove bogate zapuščine v slovenski glasbeni zavesti. Čeprav se Škerjanc nesporno umešča med velikane slovenske glasbe 20. stoletja, ostaja del njegove zapuščine še vedno manj znan, del pa kljub nekdanjemu sijaju blede in izginja iz zavesti – ne le običajnih poslušalcev ter spremljevalcev glasbenega življenja, temveč tudi glasbenikov. Razlog za to je morda iskati tudi v žalostnem dejstvu, da se pretekla glasba na splošno izgublja iz slovenskega glasbenega življenja. Kljub razmeroma dokaj široki dostopnosti precejšnjega dela Škerjančevega opusa (če ga primerjamo z večino njegovih sodobnikov) pogosto tonejo v pozabo tako količina kot raznolikost ter predvsem kakovost njegovih del. K temu nekaj prispeva tudi estetski prelom, ki mu je bil skladatelj priča že v času svojega življenja in ki ga je, resnici na ljubo, v veliki meri tudi sam poudarjal in s tem poglobljal ločnico med njim in številnimi zagovorniki novega v glasbi. Med temi so bili tudi nekateri njegovi študenti, ki so v zavzetem zagovarjanju svojih stališč bržkone toliko bolj silovito zavračali Škerjančeve ideje, z njimi pa seveda tudi njegovo glasbo. Nedvomno je to dokaj močno zaznamovalo del recepcije Škerjanca vse do danes. Po drugi strani lahko rečemo, da Škerjančev opus v resnici ni bil nikoli zares pozabljen, saj njegove skladbe še vedno zvenijo tako na koncertnih odrih poklicnih glasbenikov kot v produkcijah glasbenih šol; njegova glasba je predmet različnih muzikoloških razprav in srečevanj, redno se umešča v radijske sporede, doživlja natise in tudi glasbeniki še vedno redno snemajo njegove skladbe. To ne nazadnje potrjuje tudi analiza Škerjančeve prisotnosti po njegovi smrti. Pričujoča knjiga skuša kritično pretresti različne miselne tokove, v katere je bil Škerjanc idejno in svetovnonazorsko vpet, premisliti različne poetološke okvire, ki so določali njegovo delo, estetsko in širše kulturno ovrednotiti njegov prispevek ter presoditi pomen njegovega opusa ter sled, ki ga ta zapušča v recepciji in glasbeni zavesti vse do danes. Vse to osvetljuje s podrobno analizo njegovega življenja in delovanja v kronološkem pregledu Škerjančevega življenja.

Knjiga bi ne mogla nastati brez stalnega in intenzivnega sodelovanja s Fundacijo Lucijana Marije Škerjanca, z njenim predsednikom Tomažem Buhom,

njeno članico mag. Vando Vremšak Richter in skladateljevim sinom Noelom Škerjancem. To sodelovanje se je v veliki meri opiralo na pregled Škerjančeve zapuščine, kot sta jo pripravili skladateljeva nečakinja Tatjana Kralj in njena hči, danes žal že pokojna Irena Baar. Tatjana Kralj je posebej zaslužna za to, da je Škerjančevo skladateljsko in zasebno gradivo – vse od rokopisov, tiskov in posnetkov njegovih del pa do različnih dokumentov, fotografij, pisem idr. – tako vzorno ohranjeno in urejeno. Vsem gre posebna zahvala.

Fundacija sodeluje pri natisu pričujoče knjige tudi kot sozaložnik skupaj z Znanstveno založbo Filozofske fakultete ob podpori Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije. Založbi in njenemu uredniku Juretu Preglauu sem hvaležen za to, da sta knjigo uvrstila v svoj založniški program, posebej pa tudi za dragoceno pomoč pri njeni izdaji.

Posebno zahvalo izrekam Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani in njeni skrbnici dr. Alenki Bagarič za pomoč pri pregledovanju Škerjančevega gradiva, ki ga v pretežni meri hrani omenjena knjižnica. Za sodelovanje se zahvaljujem tudi vodji Knjižnice Akademije za glasbo UL Petru Grumu ter vodji Knjižnice Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete UL dr. Špeli Lah. Pri pregledovanju praških in dunajskih arhivov so mi bili v dragoceno pomoč tudi kolegi Jitka Bajgarová, Josef Šebesta, Leoš Soustružník in Severin Matiasovits, ki sem jim prav tako posebej hvaležen. Zavedam se, da je delo, ki se loteva celovite obravnave tako obsežnega in tehtnega Škerjančevega opusa ter njegovega širšega kulturnega prispevka, nehoteno v marsičem pomanjkljivo ali tudi netočno. Upam, da bo to sprožilo nadaljnjo obravnavo, dopolnitve in popravke zapisanega, s tem pa bo morda oživljeno zanimanje za Škerjančev opus. Tudi tako bo knjiga upravičila svoj namen.

Lucijan Marija Škerjanc brez dvoma in upravičeno velja za enega največjih slovenskih glasbenikov sredine 20. stoletja. To potrjuje količina njegovih del, katerih kakovost so v kritičnih ocenah in muzikoloških zapisih poudarjali njegovi sodobniki, obvezno mesto pa zavzema danes tudi že v vseh historiografskih pregledih, ki ocenjujejo in vrednotijo obdobje, v katerem je deloval.¹ Škerjanc je zlasti v zgodnejših ustvarjalnih letih veljal tudi za enega najbolj občudovanih reproduktivnih glasbenikov. Sprva se je uveljavljal kot obojatelj pianist – še posebej kot spremljevalec pevcev –, pozneje pa kot eden najbolj cenjenih dirigentov z dobro izobrazbo, širokim razgledom nad glasbenimi deli in karizmatično avtoriteto. Njegov pomen in vpliv sta zrasla zlasti po vojni, ko so njegova dela redno prejemala najvišje nagrade in zvenela na koncertih najvidnejših glasbenikov, skladatelj pa je postal tudi eden osrednjih piscev zaokroženih glasbenozgodovinsko-pisnih del, skladateljskih monografij, različnih glasbenih razprav in publicističnih zapisov. Poleg tega se je uveljavljal tudi v širšem kulturnopolitičnem življenju, in sicer kot prvi rektor glasbene akademije, spoštovani profesor kompozicije, cenjeni avtor radijskih oddaj, upravnik Slovenske filharmonije, član Slovenske akademije znanosti in umetnosti idr.

Drugače kot pri večini drugih slovenskih glasbenikov lahko izrazito in redno zanimanje za njegov opus zaznamo tudi po njegovi smrti; to je bilo, razumljivo, bistveno manjše kot v najbolj cvetočih ustvarjalnih letih skladateljevega življenja, bilo pa je vendarle konstantno prisotno in se je redno ohranjalo. Ob izstopajočem mestu, ki ga je imel v času svojega življenja Škerjanc v splošni kulturi, prav to priča o nesporni umetniški potenci njegovega opusa in potrjuje tudi njegovo dejansko estetsko kvaliteto ter kulturni pomen. Seveda je kot pri mnogih drugih pomembnejših imenih preteklosti tudi pri Škerjancu zaznati določena nihanja, pri čemer je mogoče pričakovati tudi, da se bo ponavljalo spreminjajoče se zanimanje za posamezne segmente njegove ustvarjalnosti z zamiranjem interesa ter njihovega (ponovnega) »odkrivanja«. Pregled zdaj že nekajdesetletne prisotnosti Škerjančevega dela na slovenskih glasbenih odrih po skladateljevi smrti potrjuje

¹ Dragotin Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe* (Cankarjeva založba, 1964); Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela* (Državna založba Slovenije, 1979); Ivan Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem* (Cankarjeva založba, 1988); Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Slovenska matica, 1991); Niall O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji* (Slovenska matica, 2000); Niall O'Loughlin, »Slovenian Music in its Central European Context: The 20th-century experience«, *Muzikološki zbornik* 40, št. 1–2 (2004): 267–276; Darja Koter, *Slovenska glasba. 1918–1991* (Študentska založba, 2012); Gregor Pompe, *Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja* (Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019); Gregor Pompe, *Zgodovina glasbe na Slovenskem. 4: Glasba na Slovenskem med letoma 1918 in 2018* (Znanstvena založba Filozofske fakultete in Založba ZRC, 2019).

posebno vrednost njegovih del in nakazuje, da se skladatelj nedvomno neizbrisno zapisuje v slovenski glasbeni spomin.

V Škerjančevem ustvarjanju je vidno široko zanimanje za različna ustvarjalna področja, posvečal se je pisanju za najrazličnejše instrumente, se loteval pisane palete glasbenih zvrsti in v večplastnem ustvarjalnem navdihu iskal vedno nove poti. Če sta njegov skladateljski navdih na začetku izrazito vodili mladostna erupcija in izrazna silovitost, kar je mogoče povezovati tudi z razmeroma zgodnjim vstopom v svet komponiranja, je pozneje opaziti vse izrazitejši premislek o skladateljskih postopkih, iskanje uravnoteženosti kompozicijskih elementov in pretehtano snovanje dramaturgije kompozicijske strukture. Za Škerjanca je značilno, da se skladateljsko ni oblikoval urejeno in zdržema v eni od umetniških šol ali celo pri enem samem učitelju, temveč je koprneče nabiral različne izkušnje; te je iskal v največjih glasbenih središčih in se preko njihove bogate dediščine napajal pri mnogih, ne le glasbenih, temveč tudi drugih ustvarjalnih, umetniških, intelektualnih in družbenih idejnih vrelcih. Tako si je hitel zgoščeno nabirati spoznanj in izkušenj, za katere bi marsikak drug glasbenik morda potreboval več življenj. V glasbo je vstopal sprva pravzaprav intuitivno kot zvedav samouk. Kmalu se je vključil v prvi glasbeni pouk, osvojil in usvojil ustaljene poti posredovanega znanja domačega glasbenega šolstva, se učil pri vidnejših članih ljubljanske Glasbene matice in njenega konservatorija in kaj kmalu do pouka in nekaterih učiteljev postajal tudi kritičen. Skorajda v isti sapi je začel s svojimi kompozicijskimi deli in poustvarjalnimi nastopi osvajati domači koncertni prostor. Pa vendar ga je vleklo ven, v spoznavanje in použivanje širšega evropskega sočasnega konteksta, ki si ga je približje ogledoval na študijskih obiskih v tujini. Njegov duh je vedoželjno hlepeče srkal najboljšo tradicijo največjih evropskih glasbenih centrov, vse od Dunaja kot verjetno najbolj trdnega duhovnega sidrišča evropske glasbene tradicije, do Prage, stalnega svežega vira glasbenega navdiha, prežetega z dragocenim češkim in slovanskim sentimentom, pa svetovljanskega Pariza, v katerem se je glasba napajala iz boemskega vrveža umetnostnih vrenj, in švicarskega Basla, kjer je iskal poustvarjalnega navdiha pri enem največjih dirigentskih mojstrov svojega časa. V poznejših letih se je to hlepenje po tujini nekoliko zmanjšalo, čeprav je kot koncertant in predavatelj še vedno nastopal tudi zunaj, vse od Francije do Mozartovega Salzburga in balkanskih dežel, poleg tega pa je ohranjal stike s tujimi glasbeniki, ki so razmeroma pogosto izvajali njegova dela. Zdi se, da si kljub temu ni dovolil, da bi ga ustvarjalno razneslo naokoli in raztreščilo v brezoblično gmoto vsemožnega, ampak je bil pravzaprav centripetalno zdaj bolj, zdaj manj opazno vendarle čvrsto vezan na slovensko kulturo. Najprej s številnimi slovenskimi glasbenimi predhodniki, ki jih je cenil in se z njihovimi deli tudi ustvarjalno soočal, še posebej z Matejem Hubadom in Antonom Lajovcem. V iskanju povezav s slovensko literarno in likovno preteklostjo ter sedanostjo je navdih za svoje ustvarjanje črpal pri Prešernu, Cankarju in Gradniku, pa v osebnih stikih s Pavlom Karlinom, Izidorjem Cankarjem in Josipom Vidmarjem, na drugi strani pa z Božidarjem Jakcem, Sašem Šantlom, posebej tesno tudi s Tonetom Kraljem in številnimi drugimi. Vključeval se je v

različne širše kulturne in intelektualne kroge, ki so ga kot iskrivega in razgledanega misleca, hkrati pa kot občutljivega muzika radi sprejemali medse. Jasno se je zavedal neizbrisnih sledi te širše duhovne klime v svojem ustvarjanju, obenem pa iskal svobodno in neodvisno pot. Ta je zaradi njegovega močnega in neizbrisnega širšega vpliva na slovensko glasbeno kulturo pomenila tudi svojevrsten obet nove usmeritve v glasbi. Pri tem se v primerjavi s številnimi predhodniki in sodobniki morda glede na običajne norme presenetljivo ni zares navezoval na folklorne modele, ljudske vzorce, speve, melodije ali harmonske postopke. Nasprotno, praviloma je ostajal zavezan lastnemu ustvarjalnemu instinktu, izhajal iz lastne estetske občutljivosti in občutka za gradnjo posameznih kompozicijskih elementov. Tako tudi v njegovem ustvarjanju v resnici ni najti nedvoumnih sledi neposrednih kompozicijskih vzornikov, še manj prevzemanje najsibo še tako priljubljenih idej, ki so se jim uklanjali sodobniki.

V njegovih delih se sicer zaznajo brazde, ki jih je vanje vtiskovala sočasna glasbena ustvarjalnost glasbenih središč, pri katerih se je navdihoval – predvsem francoskega impresionističnega prhkega občutenega stavka ali barvnega naslojevanja, registriranja posameznih med seboj tudi neodvisno naslojenih plasti, pa celo občutnega rahljanja togih funkcijskih odnosov ali denimo ekspresije modernega *fin de siècle*. V svojih skladbah se je v iskanju sozvočja glasbe z besedo udinjal poetski vsebini in miselni strukturi ter se zlasti v večjih vokalno-instrumentalnih delih soočal z vprašanjem celovitega prepleta notranje dramaturgije povezave glasbe z besedo oz. poezijo. Pri tem je v njegovih delih zaznati celo sledove sočasnih družbenih vrenj, tragike zgodovinskih trenutkov, pa celo idejnih brbotanj, ki so njegovi glasbi občasno dajale vtis političnega značaja in pomena, ko so se zasukale v smeri optimističnega slavlja ali družbenega brezupa. Preizkusil je celo skrajnejše modernistične kompozicijske postopke, a se je od njih hitro, še preden jih je zares prevzel, odvrnil, saj je bilo prilikovanje tujih idej in udinjanje na videz še tako privlačnih in splošno sprejetih kompozicijskih postopkov njegovi svobodomiselnosti naravi tuje in nezanimivo. Verjetno je tudi zato, še zlasti v poznejših letih, postajal do takih idej v svojih nastopih oster in odklonilen. Kot učitelj si je verjetno prav s tem nakopal najgloblje nerazumevanje svojih študentov in marsikaterega svojih glasbenih sopotnikov. Kljub vsemu ni mogel drugače – ostajal je zvest lastni svobodni poetiki, zaradi česar ostaja njegov slog samosvoj, na videz morda celo eklektično povezan s številnimi potezami nekaterih najvidnejših kompozicijskih tokov zgodnjega 20. stoletja, predvsem pa edinstven, enkrat in neulovljiv – ter s tem prepoznaven in prepričljiv.

1.

KRONOLOGIJA
ŽIVLJENJA
LUCIJANA MARIJE
ŠKERJANCA



KRONOLOGIJA ŽIVLJENJA LUCIJANA MARIJE ŠKERJANCA

ZGODNJA LETA

1900

Lucijan Marija Škerjanc je bil rojen 17. decembra 1900 ob 12.15 kot nezakonski sin Johane (Ivanke) Škerjanc in Maxa Kramerja.² Rodil se je v Gradcu, na Raubergasse 1. Kot zunajzakonski sin je dobil priimek po svoji materi. Kot je bilo tedaj običajno, je bil krščen že naslednjega dne, 18. decembra ob 15.30, v Gradcu, v župniji Marijinega vnebovzvetja, ki je spadala v štajersko Sekavsko škofijo. Otroka je krstil kaplan Niklaus Lenz.³

Pförl: Gedau.

Tauf- und Schein.

Land: Steiermark.

Geburts-Jahr des Tauflings	Monat, Tag und Stunde der Geburt	Geburts-Ort	Alter des Tauflings	Name des Tauflings	Religion	Stand	Stand	Name und Stand des Vaters	Name und Stand der Mutter	Name und Charakter des Taufers
1900	17. 12.	Gradec	1	Lucijan Max Kramer	röm. kath.	1	1	Johann, Maria Škerjanc	Maria Škerjanc	Niklaus Lenz
In Urkund dessen das hiesige Geburts- und Tauf-Protokoll Tom. IX. pag. 136 und die pfarramtliche Fertigung 297. Stadtpfarramt Maria Himmelfahrt in Graz, am 4. Januar 1901. P. Hugo Schwanthaler H. Lenz										

Krstni list Lucijana Marije
Škerjanca. Vir: Škerjančev arhiv,
GZ NUK

Njegova mati je bila učiteljica Ivana Marija Viktorija Škerjanc. Rojena je bila 23. decembra 1872, krščena pa dan za tem, kot je razvidno iz krstnih dokumentov, na katerih je njen priimek zapisan kot Škerjanec.⁴

² Prim. krstni list v arhivu L. M. Škerjanca, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani (odslej GZ NUK); prim. tudi prepis in uradni prevod krstnega lista, hranjen v skladateljevi personalni mapi v arhivu Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani (odslej AG UL).

³ Ibid.

⁴ V krstnem listu sina Lucijana je zapisano, da je bila njegova mati rojena 23. decembra 1873, kar pa je očitno pomota, saj je v vseh drugih njenih dokumentih zabeleženo, da je bila rojena leto dni prej. Prim. rojstni in krstni list Ivane Škerjanc, hranjen v arhivu L. M. Škerjanca, GZ NUK.

Izpisek iz rojstnega in krstnega lista Ivane Viktorije Škerjanec, skladateljve matere, rojene v Ljubljani, v »sv. Petra predmetstji« leta 1872. Vir: Škerjančev arhiv, GZ NUK

Vojvodina Kranjska. **Rojstni in krstni list.** Škofija Ljubljanska.

Štev. 718

Iz tukajšnje župnijske rojstne in krstne knjige se službeno potrjuje, da je leta
 Tisoč osemsto ~~sedemdeset in dva~~ (1872) dne ~~11. januarja~~ 23. decembra
 bil v sv. Petra predmetstji hiš. št. 148 rojen, in po rimsko-katoliškem obredu krščen dne 24. decembra -

Ime krščenca	Zakonski ali nezakonski, siti ali hči	Krstno ime, priimek, stan, vera		Krstno ime, priimek, stan botrov	Ime krstnika
		očeta	matere		
Ivana Viktorija	je k. hči	Josip Škerjanec železničar	marjeta Japelj	Ivan Dobrotot mag. jozef marja feichter, hiš. pomočnik	A. Rozenclo Koflan

To potrjujem z lastnoročnim podpisom in farnim pečatom.

Mestni župni urad Sv. Petra v Ljubljani.
 dne 30. decembra 1872

Kolik in tako 3 Kr. 10 v.

in malomšč
info.

Botra je bila Lucijanova teta Marija Škerjanc, a je v krstnem listu zapisano, da je bila »zastopana po M. Tereziji Zeidler babici«. Očitno je pri krstu oz. rojstvu nečaka ni bilo v Gradcu, zato jo je, kot tedaj ravno tako ni bilo nič nenavadnega, v njeni vlogi krstne botrice zastopal nekdo, ki je bil tedaj prisoten, v tem primeru očitno medicinska sestra, ki je morda pomagala tudi pri porodu.

V krstnem listu Lucijanov oče ni naveden, je pa posredno označen, saj je ob otrokovem imenu v oklepaju zapisano ime očeta, Max. Oče Max Kramer je bil rojen istega leta kot mati, 11. januarja 1873.⁵ Po poklicu je bil oficir.⁶ Materi oz. otroku je pošiljal redni finančni znesek vse do svoje smrti. In čeprav ni videti, da bi imel z otrokom kakšne stike, je bil vendarle pozneje morda prav zaradi redne finančne skrbi za otroka označen kot »skrbni oče«.⁷

Družina matere Ivane je izvirala iz vasi Škerjančevo pri Radomljah. Kraj naj bi se poimenoval po treh rodovih Škerjancev, ki so bili tam mlinarji. Škerjančev ded je bil Josip Škerjanec (u. 1893 za pljučnico), železničarski upokojenec, babica pa Marjeta roj. Japelj (u. 1917). Kot je mogoče razbrati iz dokumentov, hranjenih v arhivu L. M. Škerjanca v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, je bil ded precej razgledan. Končal je licej, nato pa se zaposlil kot železničar. Njegova žena Marjeta je bila po pričevanjih iz ohranjenih dokumentov zelo verna, sicer pa nepismena. Po vsej verjetnosti so stanovali v ljubljanskem šempetrskem predmestju, v hiši št. 148, kot je navedeno v krstnem listu najmlajše hčere, Lucijanove matere Ivanke. Iz ohranjenih dokumentov je razvidno, da sta imela šest otrok. Prvi, Josip oz. Pepe, je zgodaj umrl. Sledili so Franci oz. Francl, pa Fani, Karolina, Marija in skladateljva mati Ivanka oz.

⁵ Prim. krstni list L. M. Škerjanca v arhivu L. M. Škerjanca, GZ NUK.

⁶ Uslužbenski list, personalna mapa Lucijana Marije Škerjanca, AG UL (št. 31).

⁷ Zapis intervjuja Tatjane Kralj na RAI, 12. 2. 2012, tkp., hranjen v arhivu L. M. Škerjanca, GZ NUK.

Viktorija Johana. Morda je na izbiro učiteljskega poklica Ivanke vplivala najstarejša sestra Fani, prav tako učiteljica v Sv. Juriju ob Ščavnici. Umrla je pri 35 letih, za tuberkulozo. Tudi ona je imela nezakonskega otroka, Meto, s katero se je že bolna vrnila k materi, kjer sta pozneje živela tudi Lucijan in njegova mati. Še posebej pa je bil Lucijan navezan na teto Marijo, prav tako učiteljico. Bila je njegova krstna botra, v Ljubljani pa so tudi skupaj stanovali. Možno je, da bi na Lucijanovo že v zgodnji mladosti izraženo izstopajočo umetniško senzibilnost in občutljivost vplivala njena duševna nestabilnost, ki jo je 11. novembra 1914 potisnila v samomor. Nedvomno je to močno vplivalo tudi na mladega Lucijana, ki je prav po njej dobil svoje srednje ime Marija. Tako sicer ni povsem res, da naj bi si ime Marija dodal pozneje k svojemu imenu kot znak posebne naklonjenosti do svoje tete, kar je mogoče brati v pričevanjih.⁸ Dejansko je ime Marija dobil že ob rojstvu, kot lahko razberemo tudi iz njegovega krstnega lista. A nobenega dvoma ni, da je navezanost na teto Marijo vplivala na njegovo poudarjeno rabo obeh imen vse življenje.

Škerjančeva mama Viktorija Johana oz. Ivana Viktorija, kot je zabeležena v različnih dokumentih, je službovala kot učiteljica v Sv. Juriju pri Mariboru, pa nato v Sv. Križu pri Litiji ter v Križevcih pri Ljutomeru.

Socialni položaj matere samohranilke brez dvoma ni bil lahek, kar je zaznamovalo tudi Lucijanovo otroštvo in mladost. Tega se je pozneje pogosto spominjal z bridkostjo, češ da je bil rojen kot nezakonski sin »od nemških šolskih oblasti zapostavljene slovenske učiteljice brez premoženja«.⁹ Ne glede na dejstvo, da jima gotovo ni bilo lahko, velja upoštevati kontekst omenjenega zapisa, ki je nastal leta 1946 v novih političnih razmerah ob skladateljevi prošnji za zaposlitev na Akademiji za glasbo. Mati je do leta 1918 dobivala redno učiteljsko plačo 66 kron in 66 vinarjev, poleg tega pa tudi podporo Lucijanovega očeta.

Na začetku naj bi mati otroka skrivala, razlog pa naj bi bil po pisanju Tatjane Kralj »vernost stare mame in celibat za učitelje«.¹⁰ To je bil verjetno tudi razlog, da je otroka rodila v Gradcu. Lucijan je nato vse do leta 1903 živel v Gradcu pri družini dojilje, h kateri ga je dala mati v oskrbo, medtem ko je sama v teh letih poučevala v Križevcih pri Ljutomeru.



Skladateljeva mati Ivana Viktorija Škerjanc. Vir: Zasebni arhiv Noela Škerjanca

⁸ Prim. Tatjana Kralj, »Lucijan Marija Škerjanc in njegov odnos do otrok«, arhiv L. M. Škerjanca, GZ NUK, tkp.

⁹ Lucijan Marija Škerjanc, »Življenjepis«, hranjen v personalni mapi, AG UL.

¹⁰ Tatjana Kralj, ur., *Stoletnica rojstva L. M. Škerjanca* (Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, Ustanova za ohranjanje kulturne dediščine, 2000), 4.

1903

Leta 1903 se je mati skupaj z Lucijanom preselila v Ljubljano. Tatjana Kralj zapiše, da se je »končno [...] omehčala stara mama in dovolila, da je prišel v Ljubljano v družino Škerjančevih. Tako ga je negovala teta Marija in mama Ivanka je imela možnost, da ga stisne na srce.«¹¹ V Ljubljani so živeli v podnajemniški sobi na Erjavčevi cesti 4, skupaj z družino stare mame, teto Marijo, sestrično Meto in Marjano.

Čeprav življenjske razmere gotovo niso bile lahke, pa se je Škerjanc pozneje tega obdobja spominjal kot posebej lepega in ga poimenoval kar »Moja leta sreče«. Njegova nečakinja Tatjana, ki je bila Škerjancu vse življenje posebej blizu, je poudarjala, da je tu spoznal, »kaj je toplina doma in iskrena ljubezen najbližjih«.¹² Spominjala se je, da sta se mnogo pozneje s skladateljem sprehajala neposredno mimo hiše, v kateri je preživel zgodnje otroštvo: »Pokazal mi je hišo, v kateri so takrat živeli, rekoč: Vidiš, v tej hiši sem bil srečen!«¹³

Lucijan kot otrok po prihodu
v Ljubljano. Vir: Zasebni arhiv
Noela Škerjanca

L. M. Škerjanc z materjo v
»letih sreče«. Vir: Zasebni arhiv
Noela Škerjanca



¹¹ Kralj, »Lucijan Marija Škerjanc in njegov odnos do otrok«.

¹² Kralj, *Stoletnica rojstva*, 5.

¹³ Kralj, »Lucijan Marija Škerjanc in njegov odnos do otrok«.

Prva srečanja z glasbo

Škerjanc je v tem obdobju začel obiskovati osnovno šolo v Gradišču. Med prvimi bližnjimi srečanji z glasbo se je Škerjanc pozneje spominjal petja z »glasbeno nadarjenimi tetami«¹⁴ na koru ljubljanskih frančiškanov. Tja je redno zahajal s teto Marijo in sestrično Meto. Praznike in počitnice je preživel v Pivki pri teti Karolini, poročeni Arhar. Tam je poskušal igrati na gostilniški klavir. Poleg tega si je pridobival »veščost v branju not in začel v šoli in okolici veljati za posebneža (prvi poizkusi komponiranja)«,¹⁵ kot se je spominjal pozneje.

Njegova prizadevanja so očitno segla do srca teti Karolini, ki je morala biti vendarle dovolj premožna, da mu je lahko kupila star pianino. Škerjanc pravi, da se je to zgodilo pri njegovih devetih letih,¹⁶ medtem ko je najti pričevanja, da je do tega prišlo šele leta 1912.¹⁷

V radijski oddaji *Naši skladatelji pred mikrofonom*, pripravljeni ob 65-letnici skladateljevega rojstva, je Škerjanc slikovito opisal svoja prva srečanja z glasbo. Zapis se je ohranil na magnetofonskem traku, ki so ga dediči odkrili med skladateljevo zapuščino. Leta 2004 je zvočni posnetek izdala Fundacija L. M. Škerjanca na zgoščenki skupaj s Škerjančevimi klavirskimi deli, intervju pa je po zvočnem zapisu prepisal Henrik Neubauer. Ker predstavlja dragocen spomin skladateljevih prvih glasbenih začetkov, velja navesti daljši odlomek:

»DEJAL BI, DA SEŽE GLASBENI SPOMIN KOT VSE DRUGO. KAJTI PRVO, ČESAR SE ŠE DANES ZAVEDAM, SO ZVOKI VOJAŠKE GODBE NA SOSEDNJEM GOSTILNIŠKEM VRTU, KI SO PRIHAJALI SKOZI PRIPRTO DVORIŠČNO OKNO. GOTOVO JE BILA POVPREČNA GLASBA PO TEDANJEM OKUSU. DOJEMAL SEM JO KOT CELOTO, KOMPLEKSNO, BI REKLI DANES, IN SE NISEM NITI MALO ZATIKAL SPRIČO NJENIH SESTAVIN, SAJ SO SE ZAME SPAJALE V TAKO CELOTO, DA JE PAČ UGAJALA. KO SEM NATANČNEJE PRISLUHNIL, SEM ZLAHKA RAZLOČIL POSAMEZNE SESTAVINE. KOT PRVO SEVEDA BOLJ ALI MANJ PRIKUPNO MELODIJO, POTLEJ NJENO SPAJANJE S SPREMLJAVO, KI MI JE DAJALA HARMONIČNO NAPETOST IN MORDA RES ŠELE NA KRAJU ENAKOMERNO ZIBAJOČI RITEM. TA PA SE MI JE ZDEL TAKO SAM PO SEBI UMLJIV, DA MI UHO OB NJEM SPLOH NI POSTAJALO. SEVEDA, NISEM POZNAL IMEN VSEH TEH ELEMENTOV, PRAV KAKOR TUDI NE GLASBIL, ČEPRAV SEM JIH LOČIL. SPOZNAL SEM JIH DOBRO KASNEJE IN REČI MORAM, DA MI ŠE DANES POMENIJO DOSTI. VSI PA SO MI UGAJALI IN SO ME NAVDUŠEVALI. NE VSI, IN NE POVSEM ENAKO, A TISTE, KI SO MI BILI PRAV POSEBNO VŠEČ, SEM SI SKUŠAL ZAPOMNITI IN V DUHU PONAVLJATI. MISLIM ZATO, DA BI SI PODALJŠAL UGODJE OB POSLUŠANJU. [...] V BISTVU SE JE V DOLGIH DESETLETJIH SAMO RAZŠIRILO OBZORJE, GLASBA PA VPLIVA DANES IN SPLOŠNO NAME TAKO REKOČ NA ISTEM MESTU IN Z ENAKO SILO. KO SEM TAKO VEČER ZA

“Njegova prizadevanja so očitno segla do srca teti Karolini, ki je morala biti vendarle dovolj premožna, da mu je lahko kupila star pianino. Škerjanc pravi, da se je to zgodilo pri njegovih devetih letih, medtem ko je najti pričevanja, da je do tega prišlo šele leta 1912.

¹⁴ Kralj, *Stoletnica rojstva*, 4.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Intervju L. M. Škerjanca s Cirilom Krenom, 1. september 1950, hranjen v arhivu L. M. Škerjanca, GZ NUK, tkp.

¹⁷ Kralj, *Stoletnica rojstva*, 4.

VEČEROM ZAMAKNJEN IN V TEMI POSLUŠAL IGRANJE VOJAŠKE GODBE, SEM SE BAL, DA BOM TE ZVOKE POZABIL. TAKO SE MI JE PORODILA ŽELJA, DA SI JIH ZADRŽIM IN SHRANIM ZA KASNEJŠE ČASE, KO JIH MORDA NE BOM VEČ MOGEL PRIKLICATI NAZAJ V SPOMIN. MLAD ČLOVEK ČESTO POSKUŠA RAZVOZLATI NEREŠLJIVE PROBLEME. PRAZEN LISTEK KOCENOVEGA ATLANTA¹⁸ SEM ZAČEL POPISOVATI Z NEKIMI ZNAKI, KI SEM JIH PODOBNE VIDEL NA NOTNIH PULTIH GODBENIKOV IN SEM OPRAVIČENO SUMIL, DA SI Z NJIMI POMAGAJO PRI IGRANJU. NISEM POZNAL NOT IN SISTEMOV, KI URAVNAVAJO NOTACIJO. PAČ PA SEM LOČIL VIŠJE TONE OD NIŽJIH, DALJŠE OD KRAJŠIH IN POTRUDIL SEM SE, DA SEM JIH NEKAKO URAVNAVAL V ENAKE PRESLEDKE. V BISTVU ZNAM TO IN PRAVZAPRAV V GLAVNEM SAMO TO ŠE DANES.«¹⁹

Že zgodaj se je torej Škerjanc preko zvedavosti in zanimanja za zvoke začel zanimati za glasbo in njeno ureditev. Zelo zgodaj in ne povsem značilno za začetnike se je zavedal pomena notnega zapisa in osnovnih elementov, ki ga sestavljajo. Njegov notni sistem je imel sprva le štiri črte, ker je iz daljave ob opazovanju pravih not eno prezrl, kot se je spominjal. Nato pa je zapisoval po občutku za višino in trajanje: »Prvi ton, ki sem ga slišal, sem pač nekje v črtovju napisal, v neki veljavi, ki se mi je zdela primerna. Kar pa se je hkrati z njim oglašalo nad njim in pod njim, sem postavil nekako tja, primerno daleč. Tako sem nujno zadel ob pojem intervala, ne da bi vedel, kako naj ga imenujem.«²⁰

V intervjuju s Cirilom Krenom najdemo še nekaj drugih spominov na zgodnje srečevanje z glasbo. Najbolj intenzivno se spominja svojega prvega klavirja: »Ko sem bil star nekako 9 let, sem vprvič zagledal klavir in sem toliko časa neugnano moledoval zanj, da so tete doprinesle žrtev in mi ga kupile. Nato sem si dal pokazati tipko 'c' in ostalo sam preizkusil. Čez nekaj tednov sem že znal igrati Schumannove 'Der fröhliche Landmann' – ne vem, kako. Obenem sem začel komponirati balado 'Sirota Jerica'. Spisal sem jo v notni zvezek in sem bil zelo prevzet. Do danes je nisem nikomur pokazal.« Ob prebiranju teh zapisov se zdi, da je skladatelj v obujanju svojih glasbenih začetkov bolj zavezan nekemu doživljajskemu vtisu in instinktu kot pa izrazito skrbni kronološki natančnosti in preciznosti. To kažejo tudi ne povsem zanesljivi spomini na kompozicijske začetke, še posebej ko govori o svojih prvih simfoničnih delih; »kajti imel sem 11 let, ko sem napisal prvo (nepriobčeno) simfonijo. Bila je v h-molu, imela pa je le 2 stavka. Naslonil sem se na Borodinovo 2. simfonijo, ki sem jo poznal le v četveroročni izdaji za klavir.«²¹

V spominih na glasbene začetke se kaže Škerjančevo prepričanje, da je glasbenik v osnovi že zgodaj zaznamovan in opredeljen. Pozneje se njegovo znanje sicer dopolnjuje in razvija, njegov temeljni odnos do glasbe pa ostaja isti – vse življenje

¹⁸ Gre za sloviti atlas, ki ga je izdelal Blaž Kocen in je predstavljal prvi uspešni šolski atlas v avstrijskem cesarstvu. Izšel je hkrati v nemščini, madžarščini, češčini in poljščini leta 1861. Op. avtorja.

¹⁹ »Lucijan Marija Škerjanc – ob 65-letnici rojstva, pogovor v ciklu oddaj Naši skladatelji pred mikrofonom«, prepis magnetofonskega zapisa pripravil Henrik Neubauer, 2001. Škerjančev arhiv, GZ NUK, tkp., 1–2.

²⁰ Ibid., 2.

²¹ Intervju L. M. Škerjanca s Cirilom Krenom, 1. september 1950, hranjen v arhivu L. M. Škerjanca, GZ NUK, tkp.

tako ohranja svoje prvinske občutke, instinkt, zavest, gotovost, pa tudi dvome. Še posebej to morda velja za skladatelja. Pri njem so po Škerjančevem mnenju namreč »osnove nekako podane že od začetka, ostanejo tudi v nadaljnjem bistveno iste, kar pa se priučiš, so le dopolnitve, na pa osnovne pridobitve.«²²

1913

Po tragični smrti tete Marije se je moral Škerjanc s svojo družino preseliti v skromno prizemno enosobno stanovanje v Gradišče. V tem času je začel tudi s prvim poukom klavirja. Na materino željo se je eno polletje učil violončelo, zares intenzivno pa se je začel posvečati pouku klavirja. Klavir sta ga na glasbeni šoli Glasbene matice poučevali Jaroslava Chlumecka Erzin ter Dana Kobler. Škerjanc je pozneje zapisal, da je vedoželjno spoznaval in preigraval najrazličnejša klavirska dela. V spominih na prve klavirske korake ni natančen, a vsekakor se iz njih razbira široko zanimanje mladega pianista: »Predelal in preigral sem vso glasbeno literaturo, ki sem jo dobil. Wagnerja (ki ga pri nas do tedaj ni še nihče izvajal) sem znal na pamet.«²³

Kot je poudaril Igor Dekleva, je bila za Škerjančevo pianistično oblikovanje posebej pomembna Dana Kobler (1893–1929), ki se je najprej učila na šoli Glasbene matice pri češkem pianistu in skladatelju Josipu Procházki, nato pa pouk nadaljevala pri Karlu Hoffmeisteru. Kot prva prava slovenska koncertna pianistka je študirala na mojstrski šoli Praškega konservatorija v razredu Wilhelma Kurza. Leta 1920 se je poročila z upravnikom drame in pesnikom Pavlom Golio.

Njena ženstvena podoba je povsem prevzela Cankarja, ki je po njej izrisal lik Dane v eni od treh novel iz zbirke *Volja in moč*. Zanj nedosegljivo podobo ženske lepote je slikovito literarno ubesedil: »Pod kostanjem sem ugledal obraz, kakor sem ga videl prej le enkrat v življenju, le visoko med zvezdami. Tisti večer nisem videl ničesar več. Nebeška svetloba je bila v mojem srcu; očiščen sem bil v svojih mislih, blagoslovljen v svojem upanju, nikjer ni bilo več plotov, da bi jih preskočil, ne klancev tako strmih, da bi z veselim korakom ne prišel do vrha. Občutil sem vso srečo pogumne mladosti, spomladanskega sonca in čiste ljubezni.«²⁴

Škerjanc je pozneje že kot kritik poveljeval njeno igranje klavirja in jo opisal z besedami: »Spoštovanja vredna umetnica, ki je najboljša v interpretaciji finih, drobnih skladbic; [...] karakterizira jo nežno poglobljanje, igrakkanje s subtilnimi zvočnimi efekti.«²⁵ Očitno je bilo spoštovanje vzajemno. Dana Kobler je namreč že zgodaj izvajala tudi Škerjančeva dela. Še na zadnjem svojem recitalu, 9. januarja 1928, dobro leto pred svojo smrtjo, je v dvorani Slovenske filharmonije izvedla dve Škerjančevi klavirski skladbi, *Andante* in *Allegro* iz zbirke *Štirih*

²² »Lucijan Marija Škerjanc – ob 65-letnici rojstva, pogovor v ciklu oddaj Naši skladatelji pred mikrofonom«, 2.

²³ Boris Grabnar, »Lucijan Marija Škerjanc o svoji glasbi«, *Tedenska tribuna*, 14. december 1960, 6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-MLYRYJLE>.

²⁴ Cit. po: Igor Dekleva, »Pianistka Dana Kobler«, *Bilten* 4 (2002), 49.

²⁵ Lucijan Marija Škerjanc, »Glasbeni pregled«, *Ljubljanski zvon* 40, št. 5 (1920), 277. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PTZ2B1EO>.

klavirskih skladb. Gre za znano Škerjančevo zbirko, ki je leto dni prej izšla pri dunajskem založniku Albertu J. Gutmannu.

Škerjančev učitelj klavirja na šoli Glasbene matice je bil tudi Anton Ravnik (1891–1982). Kot je Škerjanc pozneje poudaril v enem od intervjujev, se je z Ravnikom njegov sistematični pouk klavirja pravzaprav šele začel. »A tudi ta pouk je prenehal, ko je izbruhnila vojna in je moral moj profesor na fronto, pozneje pa je bil v ruskem ujetništvu.«²⁶ Ravnik, pet let starejši od Škerjanca, velja za enega najpomembnejših predstavnikov slovenskega pianizma med obema svetovnima vojnoma. V obdobju, ko je poučeval Škerjanca, se je posvečal še svojemu glasbenemu izpopolnjevanju in tako šele tik pred prvo svetovno vojno dokončal Matičino šolo. Leta 1914 se je vpisal na praški konservatorij, kjer pa je opravil le en letnik, nato pa je bil leta 1915 vpoklican v vojsko. Kmalu je bil na ruski fronti zajet in v ujetništvu preživel kar šest let. Šele po vrnitvi leta 1921 se je vpisal na ljubljanski konservatorij in ga po nekaj letih končal.²⁷ To pa je bil že čas, ko si je Škerjanc začel iskati svoje vzore v tujini. Tako delo z Ravnikom ni bilo zares dolgotrajno.

Pouk klavirja je Škerjanc na Glasbeni matici dopolnjeval s študijem harmonije pri Stanku Premrlu in kontrapunkta pri Antonu Lajovcu. Tako se je dejansko začel seznanjati z osnovami kompozicije.²⁸

Leta 1946 je Škerjanc v svoji avtobiografiji omenil, da naj bi bil zaradi kritiškega publicističnega udejstvovanja iz šole Glasbene matice izključen in da je zato nadaljeval s poukom zasebno. O sebi piše v tretji osebi, pri tem pa je njegovo pisanje spet morda nekoliko nenatančno, s poudarki, o katerih se zdi, da se prilagajajo duhu časa: »Glasbo študiral najprej na šoli Glasbene Matice, kjer bil izključen zaradi publicističnega udejstvovanja /kritik/. Študiral glasbo zasebno: klavir pri Dani Kobler Golia, Antonu Ravniku in Jar. Chlumecki-Erzin, skladanje pri Antonu Lajovicu in Stanku Premrlu.«²⁹

Vzporedno s poukom glasbe na Glasbeni matici je obiskoval prvo državno gimnazijo. Skupaj z nekaterimi sošolci je sodeloval pri dijaškem listu *Mi gremo naprej*. To je bil časopis, o katerem je sam menil, da ni imel posebnega političnega programa, a da je bil dovolj »revolucionaren in protinemški«, da je zato policija sodelavce lista zasliševala, jim grozila z zaporom in jim prepovedala nadaljnje izdajanje.³⁰ Med sodelavci časopisa so bili poleg Škerjanca pesnik France Zbašnik, slikar Mirko Šubic in kot urednik Pavel Karlin (1899–1965), s katerim je bil Škerjanc še posebej močno povezan. Njuno sodelovanje je med drugim obrodilo nastanek skladateljevih verjetno najlepših samospevov. Med njimi je bilo kar 18

²⁶ Grabnar, »Lucijan Marija Škerjanc o svoji glasbi«, 6.

²⁷ Ajlec Rafael, »Ravnik, Anton (1895–1989)«, *Slovenska biografija* (Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013). <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi489744/#slovenski-biografski-leksikon>.

²⁸ L. M. Škerjanc, *Življenjepis*, hranjen v: Lucijan Marija (Maks) Škerjanc, Personalna mapa AG UL (27).

²⁹ Lucijan Marija Škerjanc, »Življenjepis«, hranjen v personalni mapi, AG UL.

³⁰ Grabnar, »Lucijan Marija Škerjanc o svoji glasbi«, 6. Prim. tudi: Jakšič Dominik, »Vsestranski glasbenik širokega obzorja: Lucijan Marija Škerjanc, avtor izjemnega tehtnega kompozicijskega opusa se je rodil pred sto dvajsetimi leti«, *Delo* 6. januar 2021, 16.

zgodnjih samospevov na Karlinova besedila, poleg tega pa še 13 samospevov na besedila nekaterih Karlinovih prevodov kitajske lirike. Intenzivneje sta Karlin in Škerjanc prijateljevala in sodelovala znova v letih 1924–1926, ko sta bila v Parizu, kot piše Karlinova hči Maja Koštrin Čemažar.³¹

Omenjeno »revolucionarnost in protinemškost« je zaznati tudi iz njunega sodelovanja pri Škerjančevi operi *Junaki*, za katero je Karlin napisal besedilo. Vsebina je sicer govorila o boju Slovakov za svobodo, a s tem razumljivo aludirala na slovenske želje in prizadevanja. »Seveda smo pri tem mislili na Slovence, bilo je veliko kravala, a vse je ostalo v rokopisu,«³² je pozneje zapisal Škerjanc, pri čemer ni opredelil, za kakšen »kraval« naj bi šlo.

V dijaškem obdobju je Škerjanc začel s komponiranjem. Večina biografskih zapisov poudarja pomen tega zgodnjega ustvarjanja, pri čemer naj bi precejšen obseg del že pri skladateljevih trinajstih letih opozoril »javnost na izredne glasbene sposobnosti genialnega dečka.«³³ Pri tem izstopajo njegovi prvi samospevi, ki jih označujejo kot »že izpovedno zrele in za svoj čas in svoj prostor presenetljivo moderne.«³⁴

Skladatelj o svojih skladateljskih začetkih pravi:

»MOJE PRVE SKLADBE SO SEVEDA BILI SAMOSPEVI. PRAVIM, SEVEDA, KER MENIM, DA SO ČUSTVENI LIRIČNI VERZI PAČ PRVO, KAR MORE SPROŽITI V MLADEM ČLOVEKU PREKIPEVANJE, KI SE NATO IZPOJE V MELODIJI. V GIMNAZIJI NAS JE BILO NEKAJ, KI SMO SE RAJE UKVARJALI Z UMETNOSTMI KAKOR PA S ŠOLSKO UČENOSTJO. TAKO MI JE PRIJATELJ PAVEL KARLIN NAPISAL MNOGO KRATKIH LIRIČNIH PESNITEV, VČASIH IZ LASTNEGA DOŽIVETJA, VČASIH PA IZ LITERARNE POBUDE. ZLASTI JE VPLIVALA TAKRAT ZELO PRILJUBLJENA EKSOTIKA DALJNEGA VZHODA, KAKOR JO JE ZNAL ČARATI PISATELJ PIERRE LOTI. PRVI SAMOSPEVNI POSKUSI SEŽEJO ŽE V MOJE ŠTIRINAJSTO LETO.«³⁵

V arhivu L. M. Škerjanca v Glasbeni zbirki NUK je ohranjen kronološko urejen popis Škerjančevih del, ki ga je pripravil skladatelj sam. Žal tipkopis, ki je zgleddno urejen in oblikovan, sega le do leta 1950. Vendarle pa je izjemno zanimiv in dragocen vpogled zlasti v ustvarjanje zgodnjih let. V njem namreč najdemo zabeležene tudi številne skladbe, ki so se pozneje izgubile. Svoj popis Škerjanc začelja prav z letom 1913, ko naj bi nastale naslednje skladbe: *Die Schneekönigin* (*Snežna kraljica*), opera v 5 dejanjih op. 1, pa *Valse* za klavir op. 2 ter *Sirota Jerica*, balada za glas in klavir op. 3.

Škerjanc se je pozneje v enem od intervjujev podrobneje ustavil pri predstavitvi svojega prvega opusa. Iz njegovega opisa ustvarjanja opere *Snežna kraljica*, ki

³¹ Prim. zapis Maje Koštrin-Čemažar, Arhiv Fundacije L. M. Škerjanca GZ NUK, tkp.

³² Grabnar, »L. M. Škerjanc o svoji glasbi«.

³³ Kralj, *Stoletnica rojstva*. Prim tudi Darja Koter, »Lucijan Marija Škerjanc: Critic of the *Jutro* newspaper from 1927 to 1942«, v *Glasbena kritika – nekoč in danes*. (*Studia musicologica Labacensia*, 7), ur. Jernej Weiss (Založba Univerze na Primorskem, 2024), 210.

³⁴ Janez Höfler, »Lucijan Marija Škerjanc«, *Koncertni list Slovenske filharmonije 1968–69*, št. 7, 18.

³⁵ »Lucijan Marija Škerjanc – ob 65-letnici rojstva, pogovor v ciklu oddaj Naši skladatelji pred mikrofonom«, 3.

se je je lotil brez pravih kompozicijskih izkušenj, kaj šele izkušenj s pisanjem večjih form, bi mogli sklepati, da je morda šlo bolj za nekakšen niz točk, povezanih v verjetno krajših pet dejanj. Škerjanc poudari, da je šlo za delo dvanajstletnika. Glasbo in libreto je napisal sam, »pri tem pa mi je pomagala moja mati, ki je bila literarno usmerjena in je – vsaj zase – pisala in pesnikovala«. Značilnosti svojega dela kratko povzame: »Seveda je bila to bolj miniaturna, otroška opera. [...] Do takrat nisem videl ali slišal nobene opere – seveda, saj v Ljubljani nobene ni bilo. Pisal sem, kot sem si takšno stvar predstavljal iz not, ki sem jih poznal in ki sem jih vneto preigral na klavirju.«³⁶

1914

Kot je razbrati iz omenjenega Škerjančevega kronološkega seznama del, je v letu 1914 nastalo še nekaj zanimivih skladb. Kot op. 4 je označen operni fragment *Križarji*, temu sledi *Romanca* za klavir op. 5, nato samospev *Zazibalka v Es-duru* op. 6 in *Dve polonezi* za klavir op. 7.

1916

Prvi resni kompozicijski začetki so naznanjali, da se je začel Škerjanc dejansko dokaj zgodaj vse odločneje poklicno usmerjati v glasbo. Možno bi bilo, da je na to vsaj posredno vplivalo ponovno poslabšanje socialnih razmer po smrti stare matere in očeta Maxa, ki je finančno redno mesečno podpiral družino. Pozneje je moral Škerjanc skrbeti tudi še za bolehni sestrčno in mamo, zato je iskal rednejše priložnosti za lastni zaslužek. Na nasvet in priporočilo Antona Lajovca, njegovega učitelja na šoli Glasbene matice, se je zaposlil v operi kot korepetitor baleta. Ni dvoma, da je garaško delo korepetiranja pri dolgotrajnih in ponavljajočih se baletnih vajah – zlasti intenzivno se je temu posvečal v letih 1916–1918 – za vse življenje zaznamovalo njegovo glasbeno poklicnost. Korepetiranje je močno razširilo njegovo poznavanje glasbenega repertoarja različnih obdobj in slogov, dragoceno utrdilo njegovo pianistično spretnost ter najverjetneje spodbujalo tudi njegove sposobnosti improvizacije in podžigalo kompozicijsko invencijo.

Pozneje si je Škerjanc prizadeval, da bi mu v pokojninsko dobo priznali tudi obdobje po letu 1916, ko je deloval kot operni korepetitor in skladatelj v svobodnem poklicu, torej preden je bil nastavljen v redni službi. V Personalni mapi Akademije za glasbo najdemo dokumentirano, da je med podatki o svojih zaposlitvah kot prvo navajal zaposlitev na srednji glasbeni šoli pri konservatoriju od 10. 3. 1916 do 10. 3. 1931.³⁷ Komisija mu je sprva deloma ugodila in mu za čas od leta 1916 do 1931 priznala 10 let.³⁸ Leta 1952 je Komisija za ugotovitev službene dobe pri Svetu za prosveto in kulturo LRS nato ponovno vzela v presojo Škerjančevo službeno dobo, ker naj bi ugotovili nekaj nejasnosti. Eden od glavnih sklepov komisije je nato (ponovno) bil, da Škerjancu ne morejo

³⁶ Grabnar, »Lucijan Marija Škerjanc o svoji glasbi.«

³⁷ Prim. personalna mapa Lucijana Marije Škerjanca, AG UL.

³⁸ Ibid.

upoštevati dobe pred letom 1924, torej pred trenutkom, ko je opravil izpit učne usposobljenosti, s čimer se je njegovo študijsko obdobje torej šele sklenilo.³⁹

1917

Škerjančeva ustvarjalnost na področju samospeva se je zares v polnosti razmahnila šele z letom 1917. Pred tem je sicer med pomembnejšimi ohranjenimi deli zaslediti še nekaj priredb del drugih skladateljev, zlasti za godalni kvartet. Podobno kot je korepetiranje pri baletu spodbujalo Škerjančevo pianistično spretnost, sta prepisovanje in prirejanje pomenila izjemno učinkovito vajo v komponiranju. Med deli, ki se jih je lotil, omenimo *Lento amoroso* iz opere *Boris Godunov* Modesta Musorgskega, pa fantazijo iz šele leto pred tem prvič izvedene opere *Il tabarro* Giacoma Puccinija ter fantazijo iz *Parsifala* Richarda Wagnerja, prirejeno za orgle in godalni orkester. Poleg tega je Škerjanc napisal še nekaj komornih del, med njimi *Serenado* za violončelo in klavir, *Nocturne* za violo in klavir, *Pomladni kvintet* v treh stavkih, *Trio* v dveh stavkih in celo tudi v literaturi večkrat omenjeno tristavčno *Simfonijo*.⁴⁰ Žal gre večinoma za pozneje izgubljena dela. Med skladbami iz leta 1917 posebej izstopa Škerjančev *Prvi godalni kvartet v C-duru*. Godalni kvartet, ki ga je prvič izvedel znani Kvartet Zika, je že kmalu pritegnil pozornost izvajalcev, občinstva pa tudi kritike.

V tem obdobju je Škerjanc začel objavljati tudi svoje prve ocene glasbenih dogodkov. Med njegovimi najvidnejšimi zgodnjimi prispevki so kritike, ki jih je objavljajl v reviji *Dom in svet* že vse od leta 1917. Njegovo mladostno zagnanost, polet in iskrivost odsevajo tudi poetski zapisi. Namesto morda pričakovane kritiške objektivnosti in treznosti v zgodnjih zapisih prevladujejo navdahnjeni opisi, slikovite aluzije in primerjave, vznesena simbolika ipd. Več kot zgovorno ponazoritev sloga teh prvih kritik ponuja izsek iz kritike tedaj slovitega Češkega godalnega kvarteta, ki je gostoval v Ljubljani novembra 1917:

»ŠTIRJE MOŽJE — ENA SAMA ČUTEČA DUŠA, LE ENO GORKO SRCE, SKUPNA ŽIVAHNA KRI IN SAMO ENA GLOBOKA MISEL! V DALJNE, BAJNE DEŽELE BI POROMALA DUŠA V MISLIH NANJE, TJA POD ŠUŠTEČE PALME, POD VROČE SOLNCE, TJA V VISOKO DŽUNGELSKO TRAVO, TJA K MESEČNIM POLETNIM NOČEM NIPONSKIM — ŠE DALJE — PROČ S SVETA — DO ONIH NEBESNIH SFER, KJER SEDIJO SIRENE, TJA V KRALJESTVO SFERIČNIH HARMONIJI!«⁴¹

Istega leta je izšel tudi prvi Škerjančev prispevek v *Cerkvenem glasbeniku*.⁴² V njem se posveti predstavitvi in analizi Wagnerjevega *Parsifala*. Članek je tudi

³⁹ Komisija je tudi poudarila, da bi, če bi mu res priznali 35 let, 5 mesecev in 20 dni službene dobe, kot je želel, to pomenilo, da mu štejejo čas službovanja od 11. oktobra 1916, ko je bil torej Škerjanc star 15 let, 9 mesecev in 24 dni, kar bi bilo popolnoma nesprejemljivo. Zato so se zavzeli za revizijo tega predloga in Škerjancu do leta 1931 upoštevali le 10 let delovne dobe. Prim. Ibid.

⁴⁰ Monika Kartin-Duh, »Peta simfonija Lucijana Marije Škerjanca«, *Muzikološki zbornik* 19 (1983), 51.

⁴¹ Lucijan Marija Škerjanc, »Koncert češkega kvarteta«, *Dom in svet* 30, št. 11/12 (1917), 353. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-2OGI4PR8>.

⁴² Lucijan Marija Škerjanc, »Parsifal«, *Cerkveni glasbenik* 40, št. 7/9 (1917), 80–84.



L. M. Škerjanc ob prvem javnem koncertu s Cirilo Medved leta 1918. Vir: Zasebni arhiv Noela Škerjanca

širše zgodovinsko pomemben, saj gre za eno prvih temeljitejših predstavitev Wagnerja pri nas. Poleg orisa dogajanja in glavnih vodilnih motivov se loti celo osnovne glasbene analize. Z značilno vehemenco se ukvarja tudi s širšim filozofskim okvirom Wagnerjevih idej. Njegova temeljna teza, s katero se je približeval uredniškim vodilom *Cerkvenega glasbenika*, je, da je v *Parsifalu* mogoče zaslediti končni Wagnerjev obrat od Schopenhauerjevega pesimizma v naročje krščanskega optimizma. Ob koncu svojega zapisa *Parsifala* primerja z Bizetovo *Carmen* in prepričano zapiše, da ne bo nikoli tako popularen, a da je vsekakor »večji umotvor«: »Zato je tudi bolje, da ostane le nekaterim 'izvoljenim', ki bodo več imeli od tega kot širje občinstvo, ki bi se, vsaj pri nas, le dolgočasil pri poslušanju take godbe.«⁴³ Bolj jasno se v prispevku tako nakazuje že vrsta tem, ki spremljajo Škerjančevo pisanje tudi poslej. Med njimi so stalno prisotna kritika domačega, v domačijsko provincialno samozadostnost obrnjenega glasbenega življenja, iz tega izvirajoči občutek nerazumevanja v širšem okolju, ne nazadnje pa tudi izpovedovanje pomena odpiranja v svet, s tem pa zaznavna privzdignjenost lastnega estetskega občutka in spoznanja.

1918

Leta 1918 se je Škerjanc prvič javno predstavil kot pianist na recitalu, na katerem je spremljal altistko Cirilo Medved, pozneje poročeno Škerlj (1893–1968). Ta je tega leta postala članica ljubljanske Opere, potem ko je končala študij solopetja na Dunaju. Nekaj časa je vodila svojo šolo na konservatoriju Glasbene matice in vsekakor bila tedaj eno najbolj vidnih uveljavljajočih se imen.⁴⁴ S koncertom, na katerem je bila izvedena tudi Škerjančeva *Vizija*, so med drugim obeleževali ponovno otvoritev ljubljanske operne hiše, ki je bila po tem, ko je med prvo svetovno vojno v njej domoval kino Central, znova odprta in namenjena slovenski operni dejavnosti. Velik kulturni pomen in z njim povezan odmev koncerta je tudi Škerjancu kot skladatelju in pianistu pomenil pomemben korak k uveljavitvi na koncertnem odru. Ob tej priložnosti je nastala fotografija Škerjanca v fraku, ena njegovih najbolj znanih upodobitev.

⁴³ Ibid., 84.

⁴⁴ France Koblar, »Škerlj, Cirila (1893–1968)«, *Slovenska biografija* (Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013); <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi654275/#slovenski-biografski-leksikon>.

1919

6. oktobra 1919 je Škerjanc prejel zrelostno spričevalo Prve državne gimnazije v Ljubljani. Na spričevalu je napisano, da je »srednješolske študije dovršil v letih 1911/12 do 1918/19 na I. SHS državni gimnaziji v Ljubljani kot javni, v osmem razredu kot privatni učenec«. ⁴⁵ Škerjanc je torej privatno opravil maturo, ker k redni – skupaj še z nekaterimi drugimi dijaki – ni bil pripuščen, razlog pa naj bi bilo njegovo omenjeno politično zaznamovano delovanje.

Maturitetna komisija je v sklepu torej ugotovila, »da je kandidat za obisk visokih šol zrel«. Po nekaterih virih naj bi se Škerjanc vpisal na Filozofsko fakulteto in na njej vztrajal šest semestrov. ⁴⁶ A v Arhivu Univerze v Ljubljani v teh letih ni zaveden kot študent, kar pomeni, da se Škerjanc na Filozofsko fakulteto uradno ni vpisal. ⁴⁷ Možno je, da je kakšna predavanja bržkone obiskoval privatno.

Dejansko se je namesto rednemu študiju posvetil delu odvetniškega koncipienta na sodišču. Poleg tega je še naprej nastopal. Po nekaterih virih je imel kot pianist ob spremljavi orkestra tega leta nastop na koncertu v Narodnem domu. ⁴⁸

Predvsem pa je Škerjanc vztrajno iskal možnosti glasbenega izpopolnjevanja in si močno prizadeval, da bi za svoje načrte našel finančno podporo. Tatjana Kralj, ki je dobro poznala Škerjančevo življenjsko pot, je pisala o tem z zagrenjenostjo, iz katere lahko zaslutimo skladateljevo občutenje tedanjih razmer: »Do tedaj ni izslediti podpornika v glasbenem ali meščanskem krogu, za temeljito šolanje že z deli dokazljivejšega talenta.« ⁴⁹

1920

Komaj devetnajstleten je Škerjanc pri Glasbeni matici izdal zbirko samospevov, ki danes spadajo med prave slovenske klasike te zvrsti. V tem obdobju se je Matičina založniška dejavnost posebej razcvetela. Istega leta so izdali tudi samospeve Antona Lajovca in Janka Ravnika, poleg tega pa tudi *Tri skladbe za klavir* Stanka Premrla. ⁵⁰ Posebno priznanje skladateljevega dela je pomenil tudi koncert



Škerjančevo maturitetno spričevalo. Vir: Škerjančev arhiv GZ NUK

⁴⁵ Zrelostno spričevalo, prepis v Škerjančevi personalni mapi, AG UL; Prim. tudi Kralj, *Stoletnica rojstva*, 9.

⁴⁶ Kralj, *Stoletnica rojstva*, 4.

⁴⁷ Prim. Arhiv Univerze v Ljubljani, Fond I-233.

⁴⁸ Kralj, *Stoletnica rojstva*, 97.

⁴⁹ Ibid., 4.

⁵⁰ Nataša Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: Ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015), 151.

Škerjančevih in Lajovčevih samospevov iz Matičinih izdaj, ki jih je na koncertu januarja 1921 izvedla solistka Narodnega gledališča Vilma Kavčnik roj. Thierry de Châteavieux ob spremljavi pianista Janka Ravnika.⁵¹

Tedaj priznana pevka Thierry je že pred tem, 15. aprila 1920, na koncertu pomnoženega orkestra Narodnega gledališča nastopila s tremi Škerjančevimi samospevi, ki jih je mladi skladatelj predelal za spremljavo orkestra: *Počitek pod goro*, *Jesenska pesem* in *Vizija*.

Skladateljev poseben javni uspeh sta predstavljala tudi simfonična koncerta 10. in 17. maja 1920, na katerih je prvič zazvenela njegova *Groteska* (oz. *Grottesca*) za veliki orkester iz leta 1919. Na koncertih so se povezali glasbeniki ljubljanskega Narodnega gledališča in konservatorijskega Orkestralnega društva v zajeten korpus 70 nastopajočih. Orkester je vodil profesor na konservatoriju Karel Jeraj, ki je bil posebno zaslužen za to, da je v okviru Okrestralnega društva konservatorija Glasbene matice uspel povezati konservatorijske glasbenike, ki so tvorili nato v desetletjih med obema vojnama osrednji orkestralni korpus pri nas. Škerjanc se je bržkone tudi zaradi ponovno obujenega orkestralnega koncertnega življenja pri nas odslej začel pogostejše posvečati pisanju za simfonični orkester. V tem letu je tako nastal *Largo v E-duru* za veliki orkester.

Škerjanc si je tudi v kritikah prizadeval prizanesljivo in spodbudno pospremiti trud za obuditev novega orkestra in je precej vzneseno ocenjeval začetek delovanja Orkestralnega društva. Posebej je pri tem poudarjal pomen Jeraja, s katerim je postal mnogo pozneje tudi družinsko povezan, saj je bil oče njegove druge žene Karle oz. Oli. Hvalil je njegovo vodstvo, »kojega najlepše lastnosti so vestnost in natančnost pri naštudiranju ter globoko občutena ognjevitost pri izvajanju«. ⁵²

Omenjeni Škerjančev zapis je izšel v *Ljubljanskem zvonu*, kjer je od leta 1920 objavljala kritiške ocene s pregledom koncertnega dogajanja v daljšem obdobju pri nas. Prispevki s skupnim naslovom *Glasbeni pregled* so ponujali neposreden vpogled v aktualno glasbeno dogajanje, ocene nastopajočih, njihov spored ipd. V prvem objavljenem prispevku tako pravi, da je glavni namen njegovega pisanja »podati pregledno sliko pomembnejših glasbenih dogodkov zadnjega časa pri nas«, in sicer koncertov, opernih prireditev ter glasbenih publikacij.⁵³ Pri tem mu velja priznati, da si je prizadeval za čim bolj objektivno oceno, kar se vidi v njegovi kritičnosti celo v primerih, ko bi zaradi njegove lastne vpletenosti pričakovali celo bolj naklonjeno pisanje. Značilna v tem smislu je kritika koncerta Pavle Lovše, ki je na spored umečila tudi Škerjančeve samospeve. Kljub morda pričakovani naklonjenosti mladega kritika, ki je bil obenem torej tudi avtor izvedenih skladb, je Škerjanc do njenega izvajanja vendarle trezno zadržan. Tako ocenjuje njen glas kot »čist, metalen, vsake patetičnosti nezmožen; prijajo mu le skladbe veselo-nežnega značaja«. ⁵⁴

⁵¹ Ibid., 153.

⁵² Lucijan Marija Škerjanc, »Glasbeni pregled«, *Ljubljanski zvon* 40, št. 5 (1920), 281. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PTZ2B1EO>.

⁵³ Ibid., 280.

⁵⁴ Ibid.

Leta 1920 je znani godalni kvartet Zika, pozneje imenovan Praški kvartet, izvedel Škerjančev *Prvi godalni kvartet v D-duru*. Skladba je že kmalu doživela tudi širši mednarodni odmev. Leta 1924 so ga izvedli tudi člani Kvarteta Arany, poznejšega Zagrebškega kvarteta. V zvezi s prvo izvedbo kvarteta se je Škerjanc še pozneje spomnil anekdote, po kateri je drugi violinist vstopil za cel takt prezgodaj, nato pa pri svojem vztrajal vse do konca. Tako je bil ta sicer po Škerjancu »krotak« kvartet popolnoma spremenjen, vse je bilo slišati »strašansko moderno in kritika je o skladbi pohvalno pisala. [...] Oprijel se me je vzdevek futurista.«⁵⁵

Kritika je Škerjanca vse bolj redno pozitivno ocenjevala in postopoma je stopil v ospredje kot eden najobetavnejših mladih glasbenikov pri nas. Med najbolj vznesenimi napovedmi Škerjančevega prihodnjega razvoja izstopa vsekakor tista, ki jo je zapisal Anton Lajovic, njegov nekdani učitelj. Lajovic je pomenil tedaj nedvomno eno osrednjih osebnosti slovenskega glasbenega življenja, bil je široko razgledan glasbeni kritik in pisec, ne nazadnje pa tudi eden najbolj priljubljenih skladateljev. Njegove besede so imele zato v kulturnem okolju tega časa posebno težo. V pogovoru z Izidorjem Cankarjem je o mladem Škerjancu himnično privzdignjeno dejal:

»ZVEZDA NAŠIH PRIHODNJIH DNI, TO JE LUCIJAN MARIJA ŠKERJANC. ČE BO PRIHODNOST NJEGOVA DRŽALA, KAR ZAČETEK OBLJUBLJA, IN ČE NAM OSTANE ZDRAV IN SE SAM NE ZAVRŽE, MISLIM, DA BO TO NAŠA NAJVEČJA GLASBENA POTENCA, KAR NAM JIH JE USODA DOSEDAJ NAKLONILA. ČE SKLEPAM PO NJEGOVIH DOSEDANJIH STVAREH, BO ON TISTI, KI BO NAŠO GLASBO UVEDEL IN PROSLAVIL V SVETU.«⁵⁶

Študij v Pragi in na Dunaju

Leta 1920 se je Škerjanc odpravil v Prago, da bi študiral na tamkajšnjem uglednem konservatoriju, ki so ga obiskovali tudi številni slovenski glasbeniki. Za svojega učitelja si je po lastnem pričevanju izbral Jaroslava Kříčko (1882–1969), vidnega praškega dirigenta, skladatelja in glasbenega pisca. Uveljavil se je kot umetniški vodja slovitega praškega zbora *Hlahol* ter skladatelj vokalnih in vokalno-instrumentalnih del. Predvsem pa je bil cenjen kot učitelj praškega konservatorija, od koder je izšla vrsta pomembnejših skladateljev, zato je verjetno tudi Škerjancu predstavljal zaupanja vrednega mentorja. Žal nimamo natančnih podatkov, koliko časa je Škerjanc študiral v Pragi in v kakšni meri se je zares izpopolnjeval pri Kříčku. Kot opozarja že Jernej Weiss, Škerjančevega imena ni mogoče zaslediti v sicer izčrpnem in natančnem seznamu gojencev praškega konservatorija Vlastimila Blažka.⁵⁷ Prav tako ga ne najdemo v Letnih poročilih praškega konservatorija. Češki muzikologi, ki so se izčrpeje ukvarjali z organizacijo praškega študija,⁵⁸ menijo, da lahko po

Uveljavil se je kot umetniški vodja slovitega praškega zbora *Hlahol* ter skladatelj vokalnih in vokalno-instrumentalnih del. Predvsem pa je bil cenjen kot učitelj praškega konservatorija, od koder je izšla vrsta pomembnejših skladateljev, zato je verjetno tudi Škerjancu predstavljal zaupanja vrednega mentorja.

⁵⁵ Grabnar, »Lucijan Marija Škerjanc o svoji glasbi«.

⁵⁶ Izidor Cankar, *Obiski. S poti* (Mladinska knjiga, 1960), 39.

⁵⁷ Vlastimil Blažek, *Sborník na paměť 125 let Konzervatoře hudby v Praze* (Výšehrad, 1936).

⁵⁸ Na tem mestu bi se rad za pomoč pri pregledovanju čeških virov zahvalil kolegom Jitki Bajgarovi, Josefu Šebesti in Leošu Soustružníku.

tem sklepamo, da je Škerjanc v Pragi študiral le krajši čas oz. je veljal morda za izrednega študenta, torej je bil njegov študij verjetno bolj kot ne omejen na posamezne privatne ure pri Křički ali morda pri katerem drugem profesorju konservatorija.

Obstaja nekaj zanimivih Škerjančevih portretov, ki jih je slikar Božidar Jakac ustvaril marca 1920 v Pragi.⁵⁹ Ti posredno vendarle pričajo o Škerjančevem bivanju v Pragi v tem času. Jakac je na praški likovni akademiji študiral med letoma 1919 in 1923, vsaj marca 1920 pa sta se očitno v češkoslovaški prestolnici srečevala tudi s Škerjancem. Ne glede na vse pa že omenjeni Škerjančevi kritiški zapisi dokazujejo, da je bil Škerjanc vsaj od maja 1920 znova tudi v Ljubljani. Tako je na podlagi virov torej težko povsem pritrditi podatkom, da je študiral v Pragi v letih 1920 do 1922 (ali celo 1923), kot je to sicer redno mogoče zaslediti v različnih biografskih zapisih in leksiki.⁶⁰

Primož Kuret je že opozoril, da je marsikateri podatek iz Škerjančeve mladosti žal težko preveriti, saj manjkajo določeni dokumenti.⁶¹ To na žalost velja tudi za njegova študijska leta. Ne popolnoma zanesljiv se zdi celo zapis v uradnem spričevalu o Škerjančevi učiteljski usposobljenosti, v katerem lahko beremo, da je študiral v Pragi do leta 1923. Podatek je vprašljiv ne glede na dejstvo, da je zapis nastal leta 1924, torej – lahko bi rekli – skorajda v istem obdobju. V omenjenem spričevalu je zapisano, da se je Škerjanc po maturi na Prvi državni gimnaziji v Ljubljani (1919) glasbeno izobraževal »tekom šolskih let 1920–21, 1921–22 in 1922–23 na državnem konservatoriju v Pragi in na akademiji za glasbo in predstavljačo umetnost na Dunaju«.⁶²

O svojem študiju v Pragi in na Dunaju niti Škerjanc ni nikjer povsem jasno govoril, prav tako so precej nezanesljivi in spreminjajoči se podatki, ki jih najdemo pri posrednih virih – tudi če lahko sklepamo, da so nastali s Škerjančevo vednostjo oz. ob njegovi redakciji. V enem od člankov ob Škerjančevi petdesetletnici najdemo pri navedbi njegovega študija po vrsti zapisano, da je študiral v Pragi pri J. Křički, na Dunaju pri Josephu Marxu, v Baslu pri F. Weingartnerju, v Parizu pa pri d'Indyju in Lefebvru.⁶³ Upravičeno lahko sklepamo, da se je avtor prispevka pri navedbi podatkov neposredno opiral na Škerjančevo osebno pričevanje. Tovrstno kronologijo študija, po kateri izpopolnjevanju v Pragi sledi študij na Dunaju, ponavljajo tudi številni drugi zapisi.

Ohranjeni viri pa to kronološko zaporedje v določeni meri postavljajo pod vprašaj. Očitno je namreč, da se je Škerjanc namenil študirat na Dunaj že jeseni leta 1920. Iz vpisne knjige dunajske Akademije za glasbo in upodabljajočo umetnost je namreč mogoče razbrati, da se je na glasbeno akademijo vpisal v

⁵⁹ Kralj, *Stoletnica rojstva*, 147.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Primož Kuret, »Der Briefwechsel von Lucijan Marija Škerjanc und Joseph Marx«, v *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, zv. 10, ur. Helmut Loos (Internationale Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig, 2005), 169–177. <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A15968/attachment/ATT-0/>.

⁶² Prim. Izpričevalo učne usposobljenosti v: Lucijan Marija (Maks) Škerjanc, Personalna mapa, AG UL.

⁶³ »50-letnica skladatelja L. M. Škerjanca«, *Slovenski poročevalec*, 16. december 1950, 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-9DZ6GAME>.

niti ni zares uspelo na Dunaju dlje bivati in študirati. Kuret celo meni, da zaradi bolezni in pomanjkanja denarja sploh ni mogel priti na Dunaj,⁶⁷ kar se zdi vendarle pretirano, saj lahko iz ohranjene korespondence z Marxom razberemo, da je Škerjanc s profesorjem brez dvoma osebno navezal vsaj začetni kontakt. Precej mogoče je torej, da je v okviru redno vpisanih predmetov obiskoval kakšno od predavanj – ne moremo pa zares vedeti, kolikšnega obsega je zares bil njegov študij, vemo pa, da se vsekakor ni zaključil niti z oceno pri predmetu, še manj z diplomom.⁶⁸

Različni in tudi nasprotujoči si podatki o Škerjančevem študiju v Pragi in na Dunaju se vendarle pojavljajo že v času Škerjančevega življenja, prav tako pa seveda tudi pozneje. Neposredno po vojni, leta 1946, ko je bilo poudarjanje vezi s tujino lahko politično obremenjujoče, je Škerjanc v uradnem dokumentu ob zaposlitvi na glasbeni akademiji svoje študijsko obdobje v tujini precej skopo in zadržano opisal v tretji osebi: »Po maturi študiral glasbo v Pragi in na Dunaju / kompozicija: J. Marx, klavir: A. Trost/, vendar študij pogosto prekinjen in nedovršen zaradi pomanjkanja denarnih sredstev in ukinitve študijske štipendije kot posledica menjave vlade.«⁶⁹ Ne glede na vse se zdi ta zapis dokaj stvaren v poudarjanju prekinjanja in nedokončanosti njegovega študija.

Morda še najtežje je mogoče ugotoviti, kakšen in v kolikšnem obsegu je bil Škerjančev študij klavirja pri Antonu Trostu (1889–1973). Trosta je Škerjanc spoznal že na konservatoriju ljubljanske Glasbene matice, kjer je učil klavir pred letom 1914, ko se je preselil na Dunaj. Tam je nato poučeval na privatni glasbeni šoli, ki jo je ustanovil Eduard Horák.⁷⁰ Šola z uradnim imenom *Eduard Horak'sche Clavier-, Orgel- und Gesangsschulen* je bila ustanovljena leta 1867 in se je osredotočala predvsem na pouk klavirja, orgel in petja. Na začetku 20. stoletja se je močno razširila in prerasla v ugledno ustanovo. Leta 1941 je postala konservatorij, ki deluje še danes, od leta 1980 pod imenom *Konservatorij Franz Schuberta (Franz Schubert-Konservatorium)*.⁷¹ Škerjanc bi se torej klavir lahko učil pri Trostu na omenjeni šoli, možno pa je tudi, da se je klavirja učil privatno, vendarle pa moramo tudi pri tem upoštevati omenjene finančne omejitve ter očitno zaradi slabega zdravja redko in neredno bivanje na Dunaju. Tako pouk klavirja pri Trostu – kolikor ga je bilo – kot kompozicije pri Marxu na Dunaju je lahko potekal le v (morda večkrat) prekinjenem in krajšem obdobju.

Vsekakor je Škerjanc na Dunaju prišel v neposreden stik s profesorjem za kompozicijo na dunajski Akademiji za glasbo Josephom Marxom (1882–1964).

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Prim. pripis na dokumentu, hranjen v rokopisni zbirki Avstrijske nacionalne knjižnice (odslej ÖNB – Handschriftensammlung) H 71/69.

⁶⁹ Škerjanc je pri tem izrazil tudi poudarjal svoje publicistično kritično delovanje: »Po povratku v Ljubljano deloval kot novinar /«Naprej», »Jutro«, sodni poročevalec in glasbeni esejist in kritik.« Prim. Škerjanc, »Življenjepis«, hranjen v personalni mapi, AG UL.

⁷⁰ Primož Kuret, »Trost, Anton (1889–1973)«, *Slovenska biografija* (Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013). Prim tudi: Koter, »Lucijan Marija Škerjanc: Critic of the *Jutro* newspaper from 1927 to 1942«, 210.

⁷¹ Elisabeth Th. Hilscher, »Horak, Musikschule (ab 1941 Konservatorium)«, v: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, ur. Barbara Boisits. <https://dx.doi.org/10.1553/0x00025525>.

Škerjanc je pri svoji odločitvi za študij Marxa verjetno premišljeno izbral kot razgledanega in spoštovanega učitelja. Zanimivo je, da ju je družilo sorodno poreklo – oba sta bila rojena slovenski materi v štajerskem Gradcu. Marxov oče Joseph je bil spoštovan graški zdravnik, mati Irena, rojena Štiglic, pa je izvirala iz Plevne pri Žalcu.⁷²

Kot izpostavljata Primož Kuret in Gregor Pompe,⁷³ je med umetniškimi nazori Marxa in Škerjanca mogoče opaziti izrazito sorodnost, ki na eni strani priča o vplivu, ki ga je imel Marx na mladega Škerjanca, na drugi strani pa ne nazadnje potrjuje dejstvo, da si je Škerjanc smiselno izbral učitelja s podobnimi umetniškimi prepričanji. Pri obeh skladateljih lahko vse do konca opazamo nikoli omajan dvom v pomen tradicije, ki se je kazal v jasnem tonalitetnem okviru čvrsto oblikovanega kompozicijskega stavka. V slednjem zaznamo sicer iskanje tonalnih meja z njihovimi razširitvami, razkrajanje enovitosti tematskega gradiva in celo odmikanje od strogih strukturnih modelov, pa vendar velja za oba skladatelja, da sta ostajala zavezana zvrstnim določilom, ritmičnim in motoričnim strukturam ter ustaljenim instrumentacijskim zvezam. In tako kot je Marx pomenil svojevrsten branik tradicionalnemu kompozicijskemu nauku na sicer estetsko in poetološko razburkanem Dunaju, tako je Škerjanc zlasti po oblikovanju svojega kompozicijskega razreda, v katerem je prihajalo do vse bolj izrazitih modernističnih pretresov, predstavljal čvrsto sidro tradicionalnega glasbenega nauka in v njem izbrušene poetike.

Sklepamo lahko, da je Škerjanc stopil v stik z Marxom prvič ob vpisu študija kompozicije v akademskem letu 1920/21, kar nakazujejo vpisne matrikule. Po spomladanski praški izkušnji se je torej očitno sredi leta 1920 vrnil v Ljubljano, jeseni pa vpisal študij na dunajskem konservatoriju. Očitno pa je tudi dunajski študij zaradi različnih razlogov prekinil ali morda celo večkrat prekinjal. To je mogoče sklepati na podlagi številnih drugih obveznosti, ki jih je v tem obdobju imel in tudi uspešno izpolnjeval v Ljubljani. Ne nazadnje o tem posredno priča tudi njegovo zgodnejše dopisovanje z Marxom, v katerem lahko beremo, kako se Škerjanc profesorju opravičuje zaradi nestalnega in nerednega študija.

Korespondenca med Škerjancem in Marxom predstavlja izjemno dragoceno potrdilo njunega medsebojnega spoštovanja, hkrati pa izpričuje postopno spreminjanje odnosa, ki je rasel iz sprva spoštljive podrejenosti študenta pred profesorsko avtoriteto do pravega prijateljstva v poznejših letih. Ne nazadnje dopisovanje odstira tudi vpogled v Škerjančevo bogato mednarodno delovanje.⁷⁴ Njuno dopisovanje je bilo precej obsežno, dokaj redno, zajemalo pa je razmeroma precejšen del njunega življenja. Prvo od 30 ohranjenih pisem ima datum 22. septembra 1922, zadnje pa 14. maja 1962. Pisma so si ves čas redno sledila,

⁷² Primož Kuret, »Lucijan Marija Škerjanc in Joseph Marx – skladatelja, ki sta zaznamovala svoj čas«, v *Glasba, poezija – ton, beseda: koncerti, simpozij, spremljevalne prireditve* [Slovenski glasbeni dnevi 2000], ur. Primož Kuret (Festival, 2001), 30.

⁷³ Prim. ibid.; Gregor Pompe, »On the Brink of Modernism: Lucijan Marija Škerjanc's (First) Violin Concerto«, *De Musica Disserenda* 14, št. 1 (2018), 7–18.

⁷⁴ Več o korespondenci: Kuret, »Lucijan Marija Škerjanc in Joseph Marx«; Kuret, »Der Briefwechsel von Lucijan Marija Škerjanc und Joseph Marx«.

nekoliko večji premori so bili v letih 1933–1941 ter nato v povojnem času v letih 1944–1956. Slednje bi morda lahko razumeli tudi kot rezultat posebne politične previdnosti v luči zapiranja socialistične Jugoslavije navznoter, kar je vplivalo na omejevanje in nadzorovanje stikov državljanov s tujino. Žal so v Avstrijski nacionalni knjižnici ohranjena le Škerjančeva pisma Marxu, medtem ko so se Marxova pisma Škerjancu izgubila – ni jih ne med avtorjevo zapuščino v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici ne pri njegovih dedičih.⁷⁵

Prvo Škerjančevo pismo Marxu septembra 1922 se začenja s čestitkami profesorju ob njegovi izvolitvi za direktorja akademije. Poudarjenemu vljudnostnemu uvodu sledi Škerjančevo opravičilo, da zaradi zdravstvenih težav in pomanjkanja denarja ne bo mogel začeti študija pravočasno. Iz njegovega pisanja je razbrati, da je inškribiral svoj študij že v študijskem letu 1920–1921 (kar potrjujejo torej tudi že omenjeni dunajski viri), bolj redno pa se ga je nameraval lotiti leto pozneje, a so ga pri tem znova ovirale zdravstvene in finančne težave. Glede nadaljevanja njegovega študija je nato zgovorno naslednje pismo, ki ga je napisal 9. maja 1923. V njem Škerjanc sporoča profesorju Marxu, da zaradi bolezni ni mogel na Dunaj in prosi, da bi mu povedal, kaj mora predelati za izpite, ki bi jih želel opravljati na začetku jeseni (torej leta 1923). Tudi iz tega bi bilo mogoče sklepati, da Škerjanc pred tem ni uspel narediti še nobene izpitne obveznosti, kar dejansko potrjuje tudi omenjeni zapis v arhivu dunajske Akademije za glasbo in upodabljačo umetnost. Zato pa bi na podlagi tega lahko sklepali, da je po vpisanem študiju kompozicije ostal v stiku z mentorjem Marxom in se morda z njim dogovoril za neko obliko bolj privatnega (in občasnega) študija. S tem bi lahko tudi razložili, čemu v enem od pisem Škerjanc Marxa zaproša, naj mu izda »zahtevo za honorar«.⁷⁶ Da se je Škerjanc občasno udeleževal predavanj, lahko sklepamo tudi na podlagi naslednjega pisma, 6. julija 1923. V njem namreč prosi Marxa za dopis, s katerim bi potrdil, da je »dejansko bil pri Vas navzoč na predavanjih«.⁷⁷ Potrdilo je potreboval za štipendijo, ki mu jo je podelilo domače ministrstvo. Vendarle se skorajda v isti sapi nato Marxu opraviči, češ da zaradi zdravstvenega stanja ne bo mogel več študirati na Dunaju. Razlog za njegovo odsotnost bi lahko bila trimesečna bolezen, ki jo omenja v enem od poznejših pisem Marxu.

Na pismih, ki jih je v letih 1922–1923 Škerjanc pošiljal Marxu, je vselej naveden tudi Škerjančev domači ljubljanski naslov, Gradišče 14, kjer je skladatelj živel že vse od zgodnje mladosti. Tudi to posredno priča o tem, da je v navedenem obdobju večinoma živel v Ljubljani. Iz vsega tega lahko sklenemo, da ne more biti nobenega dvoma, da je Škerjanc na Dunaju večkrat študijsko bival, njegov študij pa je bil v celoti precej nereden in sporadičen, morda vezan celo na privatne ure, vsekakor pa brez uradnih potrdil o opravljenih izpitih ali diplomih.

⁷⁵ Kuret, »Lucijan Marija Škerjanc in Joseph Marx«.

⁷⁶ Pismo Josephu Marxu, 9. 5. 1923, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

⁷⁷ V originalu Škerjanc zapiše, »daß ich tatsächlich bei Ihnen Unterricht genossen habe«. Prim. Pismo Josephu Marxu, 6. 7. 1923, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

Uveljavitev v ljubljanskem glasbenem življenju

1922

Decembra leta 1922 je Glasbena matica skupaj s člani orkestra Narodnega gledališča v Ljubljani pripravila zanimiv koncert svojega Orkestralnega društva pod vodstvom Karla Jeraja. Kritiki so koncert označili kot »zgodovinski dogodek, ker je bil program tega večera sestavljen izključno le iz domačih orkestrskih del«. ⁷⁸ Na sporedu so bili poleg del Benjamina Ipavca, Stanka Premrla, Antona Lajovca, Emila Adamiča in Karla Jeraja tudi Škerjančevi *Odlomki iz godbe k Žlahtnemu meščanu* v 5 stavkih. Med deli sta kritika in občinstvo s posebnim navdušenjem sprejela Škerjančevo skladbo, ki da je bila »najbolj razumljena in najbolj aplavdirana«. ⁷⁹ Eden od kritikov je poudaril, da je mogoče v delu zaznati »skladateljev izreden talent za orkestralno glasbo«. ⁸⁰ Izpostavljanje Škerjančevega posebnega občutka za instrumentacijsko barvanje in široko dramaturško zasnovu je postalo odslej stalnica ocenjevanja njegovih simfoničnih skladb. Koncert se je odvijal »v razprodani unionski dvorani«, ⁸¹ kar je bil za sodobno slovensko glasbo – ne le tistega časa – povsem nepredstavljen dosežek. Koncert se je vključeval v sklop prireditev, s katerimi so obeleževali trojni jubilej Matice: petdesetletnico društva, tridesetletnico zbora in tridesetletnico umetniškega delovanja Mateja Hubada. Praznovanje je odprlo predavanje Josipa Mantuanija o razvoju in zgodovini Matice. Sledili so še izredni občni zbor Glasbene matice, koncert zbora Glasbene matice, produkcija gojencev konservatorija in na koncu omenjeni koncert. Z njim se je Škerjanc utrdil tudi kot eden najvidnejših skladateljev orkestralne glasbe pri nas. V istem letu je sicer nastala tudi Škerjančeva koračnica z naslovom *Primorje* za salonski orkester, poleg tega pa še nekaj samospevov.

1923

Leta 1923 so se po pričevanju sorodnikov pri Škerjančevi materi začeli kazati bolezenski znaki napredujočega raka sarkoma. Mama je sicer v tem obdobju priložnostno pomagala v knjižnici, poleg tega pa skrbela za Lucijanovo sestrično Marjano v domu za tuberkulozne bolnike na Poljanski cesti. ⁸²

V letu 1923 se je Škerjanc izraziteje posvečal odrski glasbi. Tako je napisal scensko glasbo za predstavo *Cyrano de Bergerac* ter za otroško pravljico igrano Ivana Laha *Pepeluh*. Iz tega časa je tudi operni fragment *Mlada Breda*.

V uradnem življenjepisu iz leta 1946 ob zaposlitvi na Glasbeni akademiji je Škerjanc zapisal, da je začel že leta 1926 s poukom na glasbeni šoli Glasbene matice, čeprav je mogoče iz dokumentov razbrati, da se je uradno zaposlil šele leta 1924, ko je napravil tudi strokovni izpit. Dikcija zapisa, v katerem piše Škerjanc o sebi v tretji osebi, se zdi, da se vendarle prilagaja politični stvarnosti povojnega

6 Izpostavljanje Škerjančevega posebnega občutka za instrumentacijsko barvanje in široko dramaturško zasnovu je postalo odslej stalnica ocenjevanja njegovih simfoničnih skladb.

⁷⁸ Izrezek iz časopisne ocene: »Kulturni pregled«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Izrezek iz ocene: »Jubilej slavnosti 'Glasbene Matice'«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁸¹ Ibid.

⁸² Kralj, *Stoletnica rojstva*, 4.

obdobja: »Vstopi v državno službo kot učitelj glasbe v šol. letu 1923/24 na šoli, kasneje konservatoriju Glasbene Matice in kot dirigent Orkestralnega društva Glasbene Matice. Od vstopa v službo pa do leta 1940 pripravnik IX. skupine kljub opravljenim strokovnim izpitom, zaradi politične osumljenosti kot simpatizer komunizma zapostavljen in nenapredovan.«⁸³

1924

Poseben mejnik v Škerjančevem poklicnem življenju pomeni spričevalo učne usposobljenosti za glasbeni pouk na meščanskih in srednjih šolah ter učiteljiščih. Dokument obenem predstavlja pomembno uradno potrditev Škerjančeve široke izobrazbe, ki si jo je pridobil z dotedanjim študijem – najsibo znotraj uradnih institucij ali celo zunaj njih. Kot je bilo že omenjeno, je v spričevalu zapisano, da je Škerjanc po osnovni šoli končal »I. državno gimnazijo v Ljubljani ter končal isto z maturo koncem šol. leta 1918/19. Muzikalno izobrazbo je užival tekom šolskih let 1920–21, 1921–22 in 1922–23 na državnem konservatoriju v Pragi in na akademiji za glasbo in predstavljajočo umetnost na Dunaju«. Izpit učne usposobljenosti je pred komisijo za državni izpit iz glasbe na Konservatoriju Glasbene matice v Ljubljani opravljal 28. maja 1924, njegove ocene pa odražajo Škerjančevo nesporno visoko glasbeno znanje in spretnost. Klavir kot glavni predmet in Oblikoslovje sta bila ocenjena »odlično«, z oceno »hvalno« pa njegovo znanje Harmonije, Nauka o inštrumentih in Glasbene zgodovine.⁸⁴ Klavir je ocenjeval Janko Ravnik, Stanko Premrl je ocenjeval Harmonijo in Oblikoslovje, Josip Mantuani pa je bil ocenjevalec Nauka o instrumentih in Glasbene zgodovine. V sklepu spričevalo potrjuje, da je Škerjanc odlično usposobljen za pouk klavirja kot glavnega predmeta na meščanskih in srednjih šolah ter učiteljiščih. Tako je bil Škerjanc za leto 1924/25 »prideljen na službovanje na konservatoriju Glasbene matice v Ljubljani«, poleg tega pa je bil hkrati imenovan tudi za pogodbenega učitelja glasbe na I. dekliški meščanski šoli v Ljubljani.⁸⁵

Škerjanc je torej s poučevanjem na šoli Glasbene matice verjetno začel že leta 1922, leta 1924 pa je postal tudi redno zaposlen. Vse od začetka je kot učitelj deloval tudi na konservatoriju. Ta je bil formalno in vsebinsko preoblikovan aprila leta 1926, ko je bil preimenovan v Državni konservatorij, država pa je prevzela njegovo financiranje in organizacijo.⁸⁶ Takrat sta se šola Glasbene matice in konservatorij tudi ločila, čeprav sta še vedno delovala v istih prostorih, nekateri učitelji pa so poučevali na obeh. Šola je bila predstopnja konservatorija, ta pa je ponujal pouk na srednji in visoki stopnji.⁸⁷ Kot je razvidno iz katalogov konservatorija za posamezna šolska leta, je Škerjanc na konservatoriju poučeval

⁸³ Škerjanc, »Življenjepis«, hranjen v personalni mapi, AG UL.

⁸⁴ Izpričevalo učne usposobljenosti, hranjeno v personalni mapi, AG UL. Prim. tudi Škerjančev arhiv GZ NUK.

⁸⁵ Dopis Prosvetnega oddelka za Slovenijo 20. januarja 1925, hranjen v personalni mapi, AG UL. Personalna mapa AG UL (28).

⁸⁶ Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem. Od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946*. Zv. 2 (Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995), 24–26.

⁸⁷ Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 169.

IZPRAŠEVALNA KOMISIJA ZA DRŽAVNI IZPIT IZ GLASBE
KONSERVATORIJU GLASBENE MATICE V LJUBLJANI.

Štev. 2 Šolsko leto 1923/24.

Izpričevalo učne usposobljenosti
za glasbeni pouk na meščanskih in srednjih šolah ter učiteljskih.

Gospod *Škerjanec Lucijan Marija*
rojen dne *17. decembra 1902* v *Gradcu*
je obiskoval po končani osnovni šoli *I. državno gimnazijo v Ljubljani ter končal isto s maturacijo koncem julija 1918-19*
Muzikalno izobrazbo je užival tekom *šolskih let 1920-21, 1921-22 in 1922-23 na državni konservatoriji v Pragi in na konservatoriji v Ljubljani, na prirediteljskih smotvah v Ljubljani.*
K izpitu se je prijavil dne *28. maja 1924* ter prejel glasom sklepa izpraševalne komisije sledeče reče:

Predmet:	Uspeh:
Petje	
Klavir <i>glasbeni predmet</i>	<i>odlično</i>
Gostil	
Metodika	
Fiziologija	
Harmonija	<i>hvalno</i>
Oblikoslovje	<i>odlično</i>
Nauk o instrumentih	<i>hvalno</i>
Glasbena zgodovina	<i>hvalno</i>

Na podlagi teh uspehov je gospod *Škerjanec Lucijan Marija*
usposobljen *odlično* za glasbeni pouk na
meščanskih in srednjih šolah ter učiteljskih in sicer iz *klavirja*
kot glavnega predmeta.

V Ljubljani, dne *25. junija* 1924.

Izpraševalna komisija:

Milo Hubad  *Dr. Prek*
ravnatelj konservatorija predstojnik

Člani izpraševalne komisije:

Petje
Klavir *Janko Ravnar*
Gostil
Metodika
Fiziologija
Harmonija
Oblikoslovje } *Stanko Premrl*
Nauk o instrumentih }
Glasbena zgodovina } *Dr. Marčič*

Glasbena matica v Ljubljani:

Dr. Marčič  *Dr. Marčič*
predstojnik tajnik

Redi:	Usposobljenost:
odlično	s odličnim uspehom
počvalen	soglasno
dobro	s uspehom

Učiteljska komisija v Ljubljani 1548-22.

izjemno široko paleto predmetov: kompozicijo, dirigiranje, instrumentacijo, partiturno igro, kontrapunkt, harmonijo, oblikoslovje, nauk o instrumentih, moderno klavirsko literaturo in orkestralne vaje.⁸⁸

Poleg tega je z zaposlitvijo na konservatoriju postal tudi dirigent Orkestralnega društva, ki je deloval pod okriljem Glasbene matice. V dokumentih Glasbene matice lahko zasledimo, da je bil Škerjanc vodja orkestra Orkestralnega društva v letu 1924–25, nato je vodstvo za eno leto prevzel Emil Adamič (1925–26). Zatem sta orkester skupaj vodila vse do leta 1928. Razlog za omenjene menjave verjetno lahko iščemo v Škerjančevi pogosti odsotnosti zaradi študija v Parizu. Škerjanc je orkester samostojno vodil ponovno od leta 1928 do razpustitve orkestra 1943.⁸⁹

Škerjanc je z orkestrom Matičinega Orkestralnega društva pripravil malo manj kot 100 javnih nastopov.⁹⁰ Ob tem so orkestru dirigirali tudi številni drugi

Izpričevalo učne usposobljenosti za glasbeni pouk na meščanskih in srednjih šolah ter učiteljskih s podpisi nekaj odličnih slovenskih glasbenikov. Vir: osebni arhiv Noela Škerjanca

⁸⁸ Škerjanc, Personalna mapa AG UL.

⁸⁹ Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin dedščina*, 179–180.

⁹⁰ Ibid., 182.



L. M. Škerjanc leta 1924. Vir:
Osebni arhiv Noela Škerjanca

pomembni glasbeniki. Število članov orkestra je bilo precej nestalno in je močno variiralo. Najmanj (22) jih je bilo v sezoni 1923/24, največ (65) pa v sezoni 1926/27.⁹¹ Pogosto so na svoje sporede vključevali dela slovenskih skladateljev, med njimi tudi Škerjanca, ki se je kot skladatelj prvič predstavil že leta 1920, še v času Jerajevega vodstva, kot smo že omenili.

Škerjanc se je v naslednjih letih intenzivno vključil v delovanje Glasbene matice in postal eden njenih prepoznavnih članov. Postal je član umetniškega oddelka Glasbene matice ter urednik njenih publikacij. Za potrebe glasbene šole in konservatorija je izdal več učbenikov ter didaktično zasnovanih klavirskih in violinskih skladb. Poleg tega so pri založbi Glasbene matice izšli njegovi samospevi in zbori.⁹²

Nekaj več o skladateljevem kompozicijskem ustvarjanju tega časa lahko razberemo iz besedila h koncertu 11. februarja 1924. Koncert je pripravila ljubljanska Filharmonična družba, katere bujno glasbeno delo je bilo sicer po prvi svetovni vojni prekinjeno, priročno ime pa je ostalo za organizacijo koncertov. Na sporedu koncerta jugoslovanske komorne glasbe v izvedbi Zagrebškega kvarteta (F. Arany, M. Graf, D. Arany, U. Fabri) so bile skladbe Božidarja Širole, Petra I. Čajkovskega in Škerjančev *Kvartet v D-duru*. V spremljajočem koncertnem listu je bil

predstavljen Škerjanc kot avtor »znatnega števila orkestralnih del«, pri čemer avtor posebej izpostavi glasbo za Molièrovega *Žlahtnega meščana*, napisano po naročilu Narodnega gledališča v Ljubljani, in pove, da »se je ta muzika izvajala pri vseh predstavah«, pozneje pa je bila prirejena v suito in izvedena »pri jubilejnim koncertu Glasbene Matice«. Preberemo lahko tudi, da Škerjanc »[s]edaj piše na svoji operi *Mlada Breda*«, sicer pa da so »jako priljubljene njegove pesmi«.⁹³ Avtor spremnega besedila, ki je nedvomno nastal ob Škerjančevi asistenci, je napisal, da je sicer Škerjanc svoj kvartet pisal dlje časa, prvi stavek v letih 1917–18, ostala dva stavka pa od marca do oktobra 1921.

Škerjančevo skladateljsko delo je v tem obdobju torej postalo vse bolj raznoliko in bogato. Uveljavljal se je na najrazličnejših področjih in jih zaznamoval s svojim delom. Kot posebno širše družbeno potrdilo njegovih zaslug mu je leta 1924 kralj Aleksander I. podelil medaljo svetega Save.⁹⁴

⁹¹ Ibid., 180.

⁹² Ibid., 168.

⁹³ Koncert Zagrebškega kvarteta, 11. februarja 1924, Ljubljana, Filharmonična družba, koncertni list; hranjeno v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁹⁴ Kralj, *Stoletnica rojstva*, 17.

Študij v Parizu

1924–1927

Literatura o Škerjancu večinoma navaja, da se je po študiju na Dunaju in Pragi odpravil v Pariz, kjer naj bi v letih 1924–1927 študiral pri Vincentu d'Indyju in Julesu Lefebvru na znameniti šoli *Schola cantorum*, študij pa nato zaključil z diplomom iz kompozicije in estetike.⁹⁵

V Škerjančevem arhivu je ohranjen izvirnik diplome ob končanju študija na omenjeni šoli.⁹⁶ V spričevalu je napisano, da je »*Lucien-Marie Škerjanc*« študiral kompozicijo (*élève de cours de composition*), ob koncu leta uspešno opravil izpite z oceno »zelo dobro« (*très bien*) in tako »izpolnil pogoje za poučevanje kompozicije« (*qui'il remplit les conditions requises pour enseigner l'art de la composition*). Diploma je bila izdana 11. junija 1939, podpisani pa so bili nekoliko nečitljivo Nestor Lejeune kot ravnatelj ter dvakrat Jules Lefebvre kot generalni tajnik in razredni profesor.

V Personalni mapi Akademije za glasbo je pri predložitvi spričeval o Škerjančevi dokončani strokovni izobrazbi oz. zaključenih študijah visoke stopnje priložen tudi uradni prepis diplome, v katerem je zapisano, da ravnatelj Nestor Lejeune ter generalni tajnik in profesor J. Lefebvre potrjujeta, da je

»**LUCIJAN MARIJA ŠKERJANC, BIVŠI GOJENEC ODDELKA KOMPOZICIJE, ZAGOVARJAL SVOJO TEZO ZA ZAKLJUČEK ŠTUDIJA NA TEMO: MICHEUZ /SLOVENSKI GLASBENIK/, ODGOVARJAJOČ IZPITU IZ KOMPOZICIJE, Z OCENO: PRAV DOBRO IN S ČESTITKAMI RAZSODIŠČA, IN DA JE S TEM IZPOLNIL POGOJE V VSEM ZNANJU ZA POUČEVANJE KOMPOZICIJE IN VODENJA GLASBENEGA KONSERVATORIJA, VSLED ČESAR SMO MU IZDALI PRIČUJOČO DIPLOMO. V PARIZU, NA SCHOLA CANTORUM, ENAJSTEGA JUNIJA 1939.**«

Dokument je opremljen z žigom šole, Schola cantorum, Visoka glasbena šola, 269, Rue St. Jacques, Pariz.

Nobenega dvoma torej ni, da je Škerjanc z uspehom končal šolo, ki je tudi uradno potrjevala, da je bil usposobljen za poučevanje kompozicije. Poleg tega je diplomu izdala šola, ki je tudi v širšem mednarodnem prostoru uživala precejšen ugled. S tem pa je dejansko presegel običajno stopnjo izobrazbe povprečnega slovenskega glasbenika, povrh vsega v uglednem mednarodnem okolju.

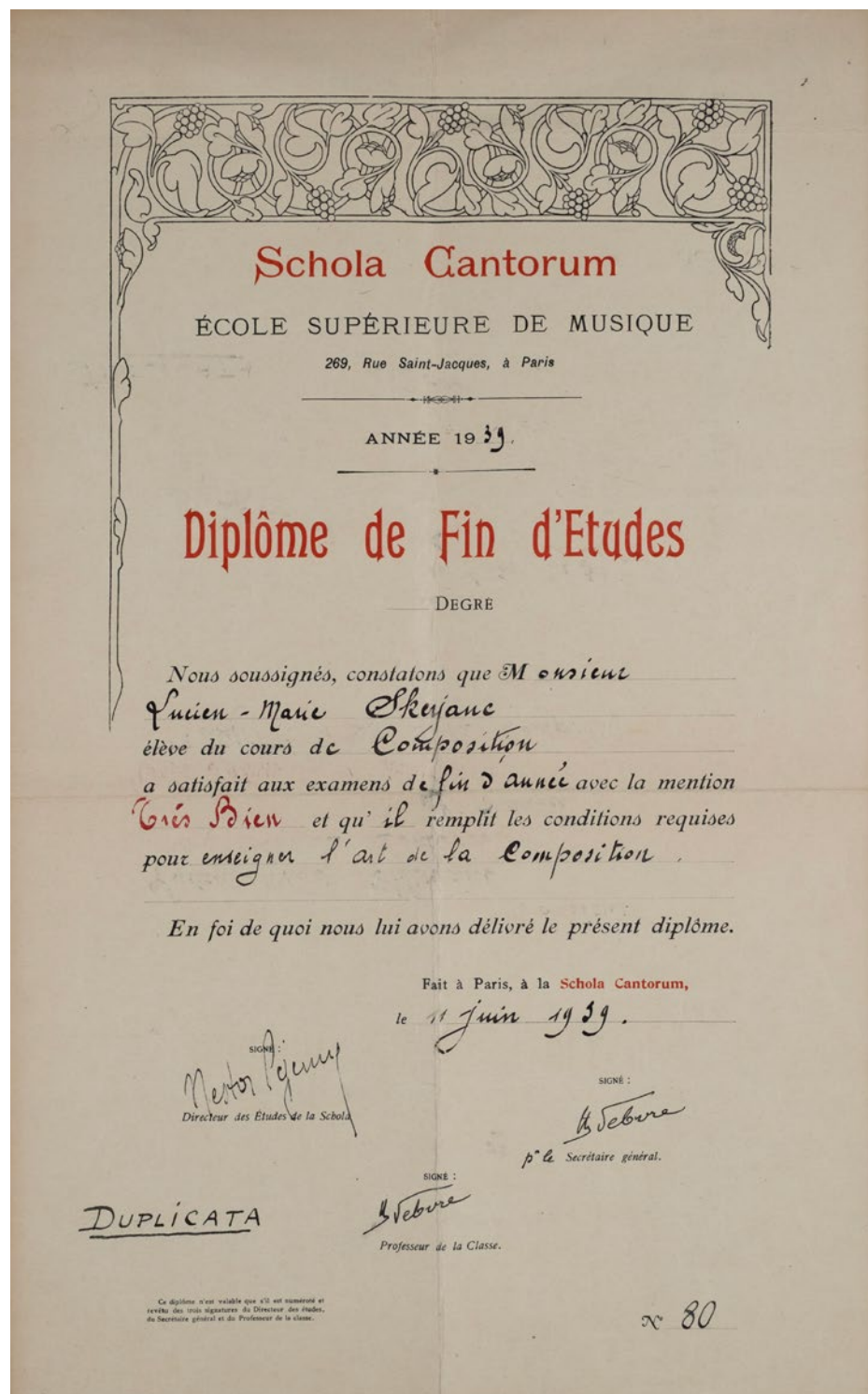
Ker gre za izjemno pomembno študijsko izpopolnjevanje, ki je Škerjanca estetsko in verjetno tudi drugače močno zaznamovalo, in da bi odpravili številne napake in zmede, ki se pojavljajo v interpretacijah študija v Parizu, si velja to obdobje skladateljevega izpopolnjevanja tudi nekoliko podrobneje kritično ogledati. V biografijah naletimo na nekaj nasprotujočih si dejstev in vprašljivih stališč. Najprej izstopa podatek, da je bila diploma izstavljena šele leta 1939, kar

“V spričevalu je napisano, da je *Lucien-Marie Škerjanc* študiral kompozicijo (*élève de cours de composition*), ob koncu leta uspešno opravil izpite z oceno »zelo dobro« (*très bien*) in tako »izpolnil pogoje za poučevanje kompozicije« (*qui'il remplit les conditions requises pour enseigner l'art de la composition*).

⁹⁵ Kralj, *Stoletnica rojstva*, 8.

⁹⁶ Ibid., 19.

Diploma o končanem študiju
na znameniti pariški šoli *Schola
cantorum* leta 1939. Vir: Šker-
jančev arhiv GZ NUK



se nekako ne ujema z navadno postavljenimi letnicami Škerjančevega študija (torej 1924–1927). Prav tako je zanimivo, da je v njej omenjen le študij kompozicije, ne pa tudi estetike, ki se praviloma pojavlja v navedbah o njegovem pariškem študiju. Ob tem lahko opazimo, da je tudi v Škerjančevem Uslužbenskem

kartonu ob zaposlitvi na Akademiji za glasbo iz leta 1946 zapisano le, da je v Parizu študiral kompozicijo, estetika pa ni omenjena.⁹⁷ Posebej zanimivo je tudi, da med podpisi na spričevalu ne najdemo d'Indyja, od običajno navedenih Škerjančevih profesorjev pa je podpisan zgolj Lefebvre. Kaj je torej z letnicami, kaj z estetiko, kaj z d'Indyjem?

Iz diplome je najprej torej jasno razvidno, da je Škerjanc uradno sklenil svoj študij v Parizu šele leta 1939. O tem priča tudi članek »Kulturni pregled. Francosko-jugoslovanski glasbeni stiki« avtorja, podpisanega kot O. A. V prispevku, objavljenem v *Jutru* 11. junija 1939, lahko preberemo, da je bil Škerjancu dodeljen doktorat (!) na *Schola cantorum* v Parizu 11. junija 1939, prejel pa naj bi ga za disertacijo o skladatelju Juriju Mihevcu s posebnim poudarkom na njegovi kompoziciji in glasbeni estetiki.⁹⁸

Škerjanc je premišljeno izbral temo svoje diplome, saj je ljubljanski pianist in skladatelj Mihevec v 19. stoletju dosegel svoj umetniški višek prav pred francoskim občinstvom, v Franciji oz. Parizu pa je bilo na voljo za raziskave še mnogo virov, ki jih je Škerjanc očitno dobro preučil. Kot dokazuje pozneje v slovenščini izdana Škerjančeva monografija o Mihevcu,⁹⁹ ki se je nedvomno opirala na raziskave ob nastanku diplomskega dela, je moral Škerjanc svojo diplomsko nalogo o Mihevcu vsekakor skrbno raziskovalno pripraviti, pri čemer se je moral posvetiti tudi študiju francoskih arhivov.

Morda bolj kot v strnjenem študijskem obdobju je Škerjanc svoje raziskave verjetno izpeljal med svojimi krajšimi študijskimi bivanji v Parizu. Nekaj virov dokazuje, da je bil v 30. letih nekajkrat v francoski prestolnici. Ob koncu leta 1936 in na začetku naslednjega leta je Škerjanc v *Jutru* objavil nekaj pisem iz Pariza, ki pričajo o tem. Precej verjetno je, da je del svojega časa posvetil tudi raziskovalnemu oz. študijskemu delu v povezavi z nastajajočim diplomskim delom na *Schola cantorum*, čeprav tega v pismih neposredno ne omenja. Njegove objave se osredotočajo na zapise o pariškem koncertnem življenju, nastopajočih glasbenikih, njihovem programu ipd., pri čemer pariški glasbeni utrip primerja z ljubljanskim okoljem. V zapisih poudarja zlasti večjo modernost sporedov v Parizu, zanimivo pa je, da pariškega dogajanja ne ocenjuje le s presežniki, kot bi morda pričakovali.¹⁰⁰ V enem od pisem se pohvali, da je bil kot prvi Slovenec izvoljen v Francosko muzikološko društvo (*Société française de musicologie*), v katerega so ga izvolili kot dopisnega člana zaradi predavanj o francoski in jugoslovanski glasbi.¹⁰¹ Žal ne omenja natančneje, za katera predavanja je šlo. Morda so bili to cikli predstavitev sodobne francoske in jugoslovanske klavirske ustvarjalnosti na ljubljanskem in pariškem radiu. Pri tem posebno izstopa obsežni cikel predavanj s spremljajočo glasbo o francoskem

⁹⁷ Uslužbenski karton iz leta 1946, hranjeno v: Škerjanc, Personalna mapa AG UL.

⁹⁸ O. A., »Kulturni pregled. Francosko-jugoslovanski glasbeni stiki«, *Jutro*, 17. junij 1939, 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-C3GCF1MR>.

⁹⁹ Lucijan Marija Škerjanc, *Jurij Mihevec, slovenski skladatelj in pianist* (DZS, 1957).

¹⁰⁰ Prim. Lucijan Marija Škerjanc, »Glasbeno pismo iz Pariza«, *Jutro*, 23. december 1936, 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QCTTC6FC>.

¹⁰¹ Lucijan Marija Škerjanc, »Tretje pariško pismo«, *Jutro*, 19. januar 1937, 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-0FJLTNEW>.

pianizmu, pripravljen in v živo izveden na ljubljanskem radiu v približno istem obdobju. Na drugi strani velja poudariti cikel predstavitev del jugoslovanskih skladateljev, ki ga je za pariški radio pripravil in izvedel Škerjanc decembra 1938 in januarja 1939. Predstavljamo si lahko, da je šlo tudi v tem primeru za krajše sklenjeno obdobje bivanja v Parizu, ki ga je Škerjanc vsaj delno namenil tudi zaključku študija na *Schola cantorum*.

Iz vsega je mogoče sklepati, da je Škerjanc svoj študij omejeval predvsem na bolj ali manj krajše študijske oz. raziskovalne obiske v francoski prestolnici. O tem priča tudi zapis v njegovi že omenjeni avtobiografiji, ki jo je ob zaposlitvi na Akademiji za glasbo predložil leta 1946, ko je bilo poudarjanje stikov s tujino lahko politično vprašljivo, zato je bil morda Škerjanc še izraziteje skop pri njihovem opredeljevanju. V omenjenem besedilu lahko o bivanju v tujini beremo:

»LETA 1930 NA DVOSESEČNEM MOJSTRSKEM DIRIGENTSKEM TEČAJU V BASLU / ŠVICA/ PRI F. WEINGARTNERJU. ŽE POPREJE VEČ KRAJŠIH ŠTUDIJSKIH POTOVANJ: A/ V NEMČIJO NA POBUDO IN STROŠEK IVANA LEVARJA, B/ V PARIZ KOT FRANCO-SKI ŠTIPENDIST. GLASBENE ŠTUDIJE KONČAL NA VISOKI GLASBENI ŠOLI SCHOLA CANTORUM V PARIZU Z DIPLOMO IZ KOMPOZICIJE IN ESTETIKE, NA PODLAGI FRANCO-SKE DISERTACIJE O SLOVENSKEM SKLADATELJU JURIJU MIHEVCU, KI JE ŽIVEL V PARIZU V 19. STOLETJU.«¹⁰²

V uradni zabeležki o bivanju v tujini iz leta 1951, torej še vedno v času stroge socialistične kontrole zvez državljanov s tujino, je Škerjanc celo zapisal, da je bil v tujini le na strokovnem študiju v švicarskem Baslu 2 meseca leta 1930 in v sezoni 1929/30 v Parizu.¹⁰³ Vsekakor Škerjančev študij v tujini – v Parizu podobno kot druge – ni mogel biti zares strnjen v daljšem obdobju, ampak praviloma omejen na posamezne študijske obiske, o katerih se zdi, da jih celo morda dokaj ustrezno opredeljuje Škerjančeva lastna oznaka »več krajših študijskih potovanj« – tudi glede študija v Parizu.

Škerjanc je sicer brez dvoma določeno daljše obdobje pariškemu študiju namenil že v 20. letih. Posredno priča o tem omenjeno skupno umetniško vodstvo orkestra Orkestralnega društva Glasbene matice z Emilom Adamičem, ki je orkester vodil v sezoni 1925/26, nato pa si vodstvo delil s Škerjancem še v sezonah 1926/27 in 1927/28. Vsekakor je vodstvo Glasbene matice 5. septembra 1928 vzporedno nadomestno imenovanje Adamiča za vodjo Orkestralnega društva prekinilo, Škerjanc pa je znova v celoti prevzel vodenje orkestra.¹⁰⁴ Iz tega bi lahko sklepali, da je Škerjanc nekoliko daljši čas strnjeno v Parizu bival še nekako v sezoni 1925/26, nato pa občasno še v naslednjih dveh letih.

O pariškem bivanju posredno govori tudi Pavle Karlin, Škerjančev gimnazijski sošolec in tesen prijatelj, s katerim sta že zgodaj tudi umetniško sodelovala,

¹⁰² Živiljenjepis, hranjen v: Škerjanc, Personalna mapa AG UL.

¹⁰³ Škerjanc, Personalna mapa AG UL.

¹⁰⁴ Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin dediščina*, 179–180.

kot smo omenili. Možno bi bilo, da bi njuno prijateljstvo Škerjancu pomenilo dodatno spodbudo za izbiro Pariza kot študijskega cilja. V Karlinovem portretu, ki ga je napisala njegova hči Maja Koštrin Čemažar, lahko beremo, da je s Škerjancem »zlasti tesno prijateljaval« v letih 1924–26, ko je študiral v Parizu.¹⁰⁵ Tedaj naj bi uglašbil tudi nekaj njegovih pesmi, med njimi znano in mnogokrat izvajano *Vizijo*. V francoski reviji *Comoedia* je bil 17. marca leta 1924 objavljen Karlinov članek z naslovom *La jeune musique slovene. M. Lucien Marija Škerjanc (Mlada slovenska glasba. G. Lucien Marija Škerjanc)*.¹⁰⁶ V članku Karlin pravi, da je med predstavniki sodobne glasbe ob Adamiču in Premrlu prav Škerjanc »izbran, da sintetizira mlado slovensko glasbo«. Članek, ki ga je avtor napisal brez dvoma v stiku s Škerjancem, je morda v kontekstu predstavitve francoskim bralcem zasnovan nekoliko poudarjeno promocijsko. Karlin tako pravi o Škerjancu, da je avtor, ki »se ukvarja izključno s komponiranjem«, ter da je med letoma 1914 in 1917 napisal tri male opere: *Snežna kraljica*, na Andersenovo besedilo, *Junaki* in *Matija Gubec* na Karlinov libreto. Opere da »so zelo melodične, instrumentalna zasedba pa ni najbolj posrečena, niso pa še bile izvajane«. Članek navaja še trio za flavto, violino in alt, dva godalna kvarteta, klavirski godalni kvintet ter godalni kvartet, ki da je doživel krstno izvedbo 1920 v Ljubljani v programu znamenitega kvarteta Zika, poleg tega pa še v Zagrebu in nekaterih jugoslovanskih mestih v izvedbi kvarteta Aranyi. Karlin omenja tudi, da se je Škerjanc v obdobju po vojni začel posvečati predvsem orkestralni glasbi. Pri tem izpostavi *Grotesko* za veliki orkester, ki jo je leta 1920 izvajalo Orkestralno društvo pod Jerajevim vodstvom, pa *Largo* za slovesnost ob kronanju kralja Aleksandra I. in »mojstrovino, scensko glasbo za predstavo Žlahtnega meščana, ki je bila uprizorjena v ljubljanskem Kraljevem gledališču«. Članek sklene s prepričanjem, da se »temu mlademu skladatelju odpira obetavna prihodnost«.

Zelo verjetno je, da je članek nastal ob prijateljevanju Karlina s Škerjancem v Parizu leta 1924. Vendar pri tem bode v oči zapis, da naj bi Škerjanc »študiral v Ljubljani, na konservatorijih v Pragi in na Dunaju (1919–1922)«. Morda bi vendarle lahko sklepali, da v tem letu Škerjanc torej še ni zares začel s študijem v Parizu, saj je težko verjeti, da bi njegov prijatelj Karlin v svojem prispevku, namenjenemu francoski javnosti, izpustil ta podatek. Tako je začetek njegovega pariškega študija verjetneje postaviti nekoliko pozneje,

**LIRE CHAQUE
... LUNDI**

La jeune musique slovene
M. Lucien-Maria Škerjanc

Parmi les représentants de la musique slovene contemporaine, entre Antoine Lajovic, Emile Adamič, musicien autodidacte et Stanislas Premrl, compositeur presque exclusivement religieux, le jeune Lucien-Maria Škerjanc semble avoir été choisi par le destin pour synthétiser la jeune musique slovene.

Né à Graz, en Styrie, le 17 décembre 1900, il a fait ses études musicales à Lioubliana, dans les Conservatoires de Prague et de Vienne (1919-1922). Mûri par un voyage à travers l'Allemagne, il vit actuellement à Lioubliana, s'occupant exclusivement de composition.

Il commençait à fort bonne heure à écrire de petites pièces pour piano. De 1914 à 1917, il composa trois petits opéras : *La Reine de Neige*, texte d'après Andersen, *Les Heros* et *Matija Gubec*. Il écrits de l'auteur de cet article, un trio pour flûte, violon et alto, deux quatuors à cordes, un quintette à cordes avec piano. Les opéras, très mélodiques mais assez gauchement instrumentés, n'ont pas encore été exécutés. La musique de chambre de cette première jeunesse n'est connue que dans les cercles musicaux. Pendant cette période, le compositeur, de jour en jour plus en possession de lui-même et plus expressif, est devenu déjà populaire et surtout par ses chants, parmi lesquels les *17 Motifs japonais*, poèmes de Paul Karlin, *La Vision*, le plus chanté des chants slovenes, qui a vite franchi les frontières de sa patrie et la *Chanson violette*, d'Albert Samain.

En 1918, M. Škerjanc commença à travailler sur son remarquable *Quatuor en ré majeur*, exécuté pour la première fois à Lioubliana en 1920 par le célèbre quatuor Zika et récemment à Zagreb et dans les villes de Yougoslavie par le quatuor Aranyi. Après la guerre, le jeune compositeur s'est tourné vers la musique orchestrale.

Dans ce genre, j'aurai à noter sa *Grotesque* pour grand orchestre, exécutée en 1920 par la Société orchestrale de Lioubliana sous la direction de M. Jeraj, et *Largo* à l'occasion du couronnement du roi Alexandre I^{er}. Pour le tricentenaire de Molière, fête chez nous avec beaucoup de piété et de solennité, M. Škerjanc a composé son chef-d'œuvre, la musique de scène pour *Le Bourgeois gentilhomme*, représenté au Théâtre Royal de Lioubliana. Une suite pour orchestre en a été extraite.

Actuellement, M. Škerjanc travaille à un grand opéra symbolique, *La jeune Bréda*, d'après une épopée nationale.

Le caractère de la musique de Lucien-Maria Škerjanc est en somme un peu mélancolique. Sa tristesse, la nostalgie et la douleur langoureuse de l'âme slovene, exprimées au moyen d'harmonies très modernes, sonores et expressives, sont fortement soulignées par cette individualité pittoresque, sensible, et parfois fantaisiste.

Ce jeune compositeur paraît avoir l'avenir largement ouvert devant lui.

Paul KARLIN

¹⁰⁵ Besedilo je ohranjeno v arhivu Fundacije L. M. Škerjanca v Ljubljani.

¹⁰⁶ Paul Karlin, »La jeune musique slovene. M. Lucien Marija Škerjanc«, *Comoedia*, 17. marec 1924, 4. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7652419b/f4.item>. V arhivu Fundacije L. M. Škerjanca v Ljubljani je ohranjen prevod članka, ki ga je pripravila Mihaela Wohinz Kranjc.

Karlinov članek o Škerjancu, objavljen v pariški reviji *Comoedia* leta 1924. Vir: splet, prosti dostop

na obdobje, ki ga potrjuje že omenjena odsotnost pri umetniškem vodenju Orkestralnega društva.

Karlin je Škerjanca občasno omenjal tudi v svojih prispevkih v *Jutru* in reviji *La Menstrel*. V virih lahko najdemo tudi njegove poznejše poetske utrinke o Parizu, ki pa imajo predvsem meditativno-izpoveden značaj. V njih ne omenja oseb, s katerimi se je družil v Parizu, tudi Škerjanca ne.¹⁰⁷

V biografijah o Škerjancu pri navedbi njegovih pariških učiteljev najdemo formulacijo, ki se bolj ali manj navezuje na zapis Danila Pokorna v *Slovenski glasbeni reviji* iz leta 1951. Predvidevamo lahko, da je članek nastal v sodelovanju s Škerjancem ali pa vsaj z njegovo vednostjo. V prispevku je zapisano, da je študiral »v Parizu kompozicijo pri Vincentu d'Indyju in Julesu Lefebvru na Scholi cantorum z diplomskim izpitom iz kompozicije in estetike (1939)«. ¹⁰⁸

V Škerjančevem spričevalu iz leta 1939 torej ni podpisa d'Indyja, kar je seveda razumljivo, saj je d'Indy umrl leta 1931. Zato pa je kot vodja šole podpisan Nestor Lejeune. Slednji je na šoli učil že v času d'Indyjevega vodstva, vse od leta 1906. Ko je leta 1935 prevzel vodstvo šole, je uvedel nekaj sprememb, moderniziral šolo in v veliki meri prekinil z d'Indyjevo dediščino. Še posebej se je podoba šole preoblikovala leta 1939, deloma v povezavi z odhodom nekaterih profesorjev v vojno. Med pomembnejšimi učitelji v tem času so bili Charles Koechlin, ki je imel razred »fuge in modalne polifonije«, pa Maurice Duruflé, ki je kot organist vodil razred za harmonijo, Paul Brunold je učil zgodovino glasbe in clavecin, Olivier Messiaen pa orgle in improvizacijo. V tem obdobju je bil profesor za kompozicijo sicer dokaj neznani skladatelj Jules Lefebvre, ki je bil torej tudi v času zaključevanja Škerjančevega študija vodja razreda za kompozicijo.¹⁰⁹ Ne glede na formalno, torej odločilno mesto, ki ga je imel v času Škerjančevega študija, bi težko govorili o kakšnem zares posebnem vplivu, ki bi ga Lefebvre imel na Škerjanca.¹¹⁰

Kar pa ne velja za d'Indyja, saj je med njegovo in Škerjančevo estetiko mogoče najti številne paralele, zasledimo lahko pomembne sorodnosti v njunem pogledu na posamezne kompozicijske prvine in očitne podobnosti med njunima kompozicijskima poetikama. Govorimo lahko o pomembnem vplivu, ki ga je d'Indy imel na Škerjanca.

Po svoje je to dejstvo tudi presenetljivo – in to zaradi različnih razlogov. Najprej zato, ker se je d'Indy v 20. letih vsekakor že počasi umikal kot profesor na znameniti šoli, ki jo je sam ustanovil. Leta 1924, ki je verjetno najzgodnejša letnica, po kateri bi lahko prišel v stik s Škerjancem, je bil star že 73 let in je na prvi stopnji učil samo še dirigiranje. Pouk iz dirigiranja (oz. vodenja orkestra) je vodil od leta 1901 vse do smrti leta 1931. Prav ta predmet, ki se je ločil od

¹⁰⁷ Pavel Karlin, »Pariz«, *Ljubljanski zvon* 45, št. 1 (1925), 65. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-D0YSAO9X>.

¹⁰⁸ Danilo Pokorn, »Lucijan Marija Škerjanc«, *Slovenska glasbena revija* 1, št. 1 (1951/52), 18.

¹⁰⁹ Sylvie Douche in Cédric Segond-Genovesi, ur., *Étudier, enseigner & composer à la Schola Cantorum (1896-1962)* (Éditions Aedam Musicae, 2022), 152.

¹¹⁰ Pred kratkim so bili odkriti registri študentov Schole Cantorum, kjer bo mogoče najti še kakšen podatek o študiju na tej znameniti ustanovi. Prim. Ibid., 21.

tistega na pariškem konservatoriju, je bil tudi posebno priljubljen. Po njem ga je za krajši čas (1932–1934) prevzel še en pomemben francoski glasbenik, Marcel Labey¹¹¹ in za njim François Ruhlmann (1935–1939).¹¹²

D'Indy je kompozicijo predaval v letih 1900–1914, poleg tega pa v letih 1896–1914 še poseben kompozicijski predmet, ki se je sprva imenoval Kontrapunkt in kompozicija, pozneje pa Kontrapunkt, fuga in visoka kompozicija. Poleg tega je predaval kompozicijo na 2. stopnji v letih 1915–1931, ko je predmet po njegovi smrti prevzel Guy de Lioncourt (1932–1934),¹¹³ za njim pa omenjeni Jules Lefebvre (1935–1939).¹¹⁴

Povrhu vsega Škerjanc predavanj v Parizu ni mogel obiskovati v daljšem strnjenem obdobju, saj so mu to onemogočale tudi težke gmotne razmere, ki jih je reševal z rednim angažiranjem pri različnih projektih doma. O njegovem stalnem in intenzivnem vključevanju v različne glasbene projekte doma pričajo različni viri, ne nazadnje tudi različni biografski zapisi. Posebej zgovoren je že omenjeni zapis Danila Pokorna iz leta 1951, ki pomenljivo (in verjetno »iz prve roke«) govori o težavah, ki jih je mladi Škerjanc tedaj imel, o njegovem nerednem šolanju, zgodnjih zaposlitvah ipd.:

»TAKO SO ŠKERJANČEVA SPOŠTOVANJE ZBUJAJOČA OROŽARNA HARMONSKEGA IN KONTRAPUNKTIČNEGA PRIBORA, OSTRI ČUT ZA BARVITOST ZVOKA IN BLESTEČA INSTRUMENTACIJA TER ŠIROKA RAZGLEDANOST PO SVETU GLASBENE DEJAVNOSTI V VEČJI MERI PLOD LASTNEGA ŠTUDIJA IN DELA, NEUMORNEGA EKSPERIMENTIRANJA Z RAZNIMI IZRAZNIMI SREDSTVI IN PRIREJANJA SVOJIH IN TUJIH SKLADB KAKOR PA SISTEMATIČNEGA ŠOLANJA IN MARNEGA OBISKOVANJA PREDAVANJ. LE-TO MU JE ITAK OTEŽKOČILA ZGODNJA ZAPOSLOITEV. ŽE PRED MATURO JE BIL ŠKERJANC KOREPETITOR V LJUBLJANSKI OPERI, OD LETA 1923 DALJE JE BIL NEPRETRGANO UČITELJ, ODNOSNO PROFESOR NA KONSERVATORIJU GLASBENE MATICE, NA DRŽ. KONSERVATORIJU OZIR. SREDNJI GLASBENI ŠOLI V LJUBLJANI.«¹¹⁵

Namesto strnjenega šolanja je bil tako Škerjanc primoran »nepretrgoma« učiti na konservatoriju oz. srednji glasbeni šoli, namesto »marnega obiskovanja predavanj« pa se zateči v lasten študij in »neumorno eksperimentiranje«.

V kontekstu Škerjančevega izpopolnjevanja v Parizu je posebej zanimivo tudi nenavadno dejstvo, da je prav v letih študija na *Scholi cantorum*, ki je sicer skupaj s svojim vodjem d'Indyjem slovela po izrazitejši konservativni zadržanosti do modernih tokov in prav s tem pomenila glavni antipod modernejšemu pariškemu konservatoriju, Škerjanc komponiral svoja najizrazitejša ekspresionistična dela. To kaže na dejstvo, da se je Škerjanc v precejšnji neodvisnosti od študijskih programov in kompozicijskega pouka – tudi ne glede na to, v kolikšni meri

¹¹¹ Ibid., 680.

¹¹² Ibid., 701.

¹¹³ Ibid., 680.

¹¹⁴ Ibid., 700.

¹¹⁵ Pokorn, »Lucijan Marija Škerjanc«, 18.

jih je dejansko obiskoval – prek lastnega neumornega preizkušanja sredstev in kompozicijskih principov klesal v samostojnega ustvarjalca.

D'Indy se je pri svojem pouku kompozicije povsem zavestno in odločno odpovedal poučevanju harmonije, cenil in gojil pa je zato kontrapunkt. Za učenje kompozicije je bilo po njegovem mnenju predvsem potrebno znanje kontrapunktskega vodenja linij. Harmonija je bila namreč po d'Indyjevem prepričanju predvsem posledica vodenja samostojnih in lepo oblikovanih linij. Na podlagi podrobnega študija Zarlina, Riemanna, D'Oettingena in drugih je trdil: »Študent si mora torej od začetka prizadevati misliti melodično in v vseh okoliščinah preveriti, ali je vodoravna linija vsake melodije, ki se sestavlja v njegovo harmonijo, prijetna, raznolika in individualna, pri tem pa ostaja v odvisnosti od skupnega vertikalnega učinka in povezav.«¹¹⁶ D'Indy meni, da harmonija ne more biti znanost akordov. V svoji razpravi o kompoziciji je zapisal, da bi bilo treba glasbene fenomene vedno študijsko opazovati v horizontalnem smislu kot sistem simultanih melodij, ne pa v smislu vertikale, kot to počenja harmonija.¹¹⁷ Podobno je mnogo pozneje zapisal Škerjanc v svoji knjigi o harmoniji, in sicer, da je harmonija »kompozicijski element, kakor sta ritem in melodija, ne pa učna metoda, kot n. pr. kontrapunkt«.¹¹⁸ Nobenega dvoma ni, da je na formuliranje Škerjančevih kompozicijskih načel močno vplival študij v d'Indyjevi *Schola cantorum* in srečevanje s takratno francosko glasbo.

Škerjanc je sicer tudi pozneje pogosto izvajal francoska dela na svojih solističnih in orkestrskih koncertih. Poleg tega je francosko glasbo, kot omenjeno, obširneje predstavljal na ljubljanskem radiu, hkrati pa obratno slovensko in jugoslovansko ustvarjalnost posredoval poslušalcem francoskih radijskih postaj (Pariz, Marseille, Lyon). Po nekaterih pričevanjih je ostajal v prijateljskih stikih z nekaterimi vidnejšimi glasbeniki takratnega Pariza: Albertom Rousselom, Robertom Soetensom, Dariusom Milhaudom, Henrijem Tomasijem, Andréjem Jolivetom, Aleksandrom Grečninovim in Robertom Bernardom, v čigar salonu naj bi med drugim izvajali tudi Škerjančeva dela.¹¹⁹

Škerjančevo navduševanje nad bogatim francoskim kulturnim življenjem ima lahko globlje korenine in je verjetno povezano tudi z njegovim vzorovanjem pri Stravinskem. Kot opozarja Gregor Pompe,¹²⁰ je Škerjančevo navduševanje nad glasbo Stravinskega verjetno zaznamoval že eden od njegovih prvih ljubljanskih vzornikov in podpornikov, Anton Lajovic. Ta je navdušeno poročal s Festivala slovanske glasbe v Zagrebu, pri čemer je Stravinskega imenoval ne

¹¹⁶ »Dès ses débuts, l'élève devra donc s'attacher à penser mélodiquement et à examiner, en toutes circonstances, si la ligne horizontale de cacune des mélodies constituant sa réalisation harmonique est plaisante, variée et individuelle, tout en restant tributaire de l'effet vertical et collectif.« Cédric Segond-Genovesi, »Nove sed non nova? Penser et enseigner l'harmonie à la Schola Cantorum«, v: Douche in Segond-Genovesi, *Étudier, enseigner & composer*, 256 (prev. M. B.).

¹¹⁷ Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, 1. knjiga (Durand, 1902), 91.

¹¹⁸ Lucijan Marija Škerjanc, *Harmonija* (Državna založba Slovenije, 1962), 5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-BXJQJ2M1>.

¹¹⁹ Jakšič, »Vsestranski glasbenik«, 16.

¹²⁰ Pompe, »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc«, 193.

le za vodilnega ruskega skladatelja, temveč za najpomembnejšega svetovnega avtorja sploh.¹²¹

Zagotovo ne moremo prezreti dejstva, da je tako kot med dunajskim Marxom in Škerjančevimi načeli marsikatero vzporednost mogoče najti tudi med načeli (in ne nazadnje poukom) d'Indyja ter Škerjančevo poetiko. Morda se je to še posebej močno pokazalo pozneje, ko je Škerjanc oblikoval svojo lastno kompozicijsko šolo, saj v njej najdemo vrsto paralel prav s sistemom in estetskimi principi, ki so zaznamovali d'Indyjeve pouk kompozicije na *Scholi cantorum*. To posredno dokazuje, da je Škerjanc premišljeno izbral svoje pariško študijsko okolje in da se je ne glede na vse moral – morda na formalnih predavanjih, morda pa tudi zunaj njih – temeljito seznaniti tudi s temeljnimi d'Indyjevim estetskimi principi in kompozicijskimi načeli. V veliki meri jih je usvojil, jih prevzel ter se z njimi identificiral, obenem pa jih v poznejših letih posredoval naprej študentom na svojih predavanjih in v svojem teoretskem pisanju. V tem smislu lahko sklenemo, da je Škerjanc dejansko ne glede na vse izšel (tudi) iz d'Indyjeve šole.

Predvojno delovanje v Ljubljani

1925

Za Škerjančevo predvojno kariero je bilo ključnega pomena, da je leta 1925 postal dirigent Orkestralnega društva. Orkester je vodil dejansko vse do konca druge svetovne vojne,¹²² ko je bilo delovanje društva in Glasbene matice ukinjeno oz. omejeno zgolj le še na delovanje zbora.¹²³ Kot izpričujejo viri, je imel Škerjanc v celotnem obdobju z orkestrom 90 samostojnih koncertov, med temi 18 nastopov na Radiu Ljubljana ter 27 nastopov zunaj Ljubljane.¹²⁴

Februarja je prejel po ukazu kralja Aleksandra I. še Odlikovanje svetega Save 5. reda, kar je pomenilo novo priznanje prizadevanjem mladega glasbenika, čigar delo je torej odmevalo tudi v širšem jugoslovanskem prostoru.

Na koncertu simfoničnega orkestra Orkestralnega društva Glasbene Matice v Ljubljani, pomnoženega s člani orkestra Dravske divizije 2. aprila 1925 se je Škerjanc v dvorani hotela Union predstavil kot dirigent. Na sporedu je bil *Concerto grosso* op. 6, št. 6 Georga Friedricha Händla, pa *Mala suita* za veliki orkester Clauda Debussyja ter Beethovnova *Simfonija št. 7 v A-duru* op. 92. Program je bil slogovno in vsebinsko raznoliko sestavljen, pri čemer se je Škerjanc odločil tudi za sodobnega Debussyja, o katerem še nekaj let prej ni imel prav dobrega mnenja. Kot pripravo na ta koncert so glasbeniki spored izvedli v isti dvorani že dan pred tem, 1. aprila 1925, na mladinskem koncertu.

66 Za Škerjančevo predvojno kariero je bilo ključnega pomena, da je leta 1925 postal dirigent Orkestralnega društva. Orkester je vodil dejansko vse do konca druge svetovne vojne, ko je bilo delovanje društva in Glasbene matice ukinjeno oz. omejeno zgolj le še na delovanje zbora.

¹²¹ Prim. Primož Kuret, *Umetnik in družba* (Državna založba Slovenije, 1988), 121. Prim. tudi Pompe, »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc«, 168.

¹²² Marija Bergamo, »Škerjanc, Lucijan Marija«, v *Enciklopedija Slovenije* 13 [Š–T], ur. Marjan Javornik (Mladinska knjiga, 1999), 41–42.

¹²³ Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*.

¹²⁴ Kralj, *Stoletnica rojstva*, 97.



Odlikovanje sveteg Save 5. reda. Vir: Osebni arhiv Noela Škerjanca

V obdobju, ko je po ukinitvi *Filharmonične družbe* primanjkovalo tovrstne orkestralne produkcije v Ljubljani, se je Škerjanc kot profesor na konservatoriju premišljeno lotil oblikovanja novega stalnega simfoničnega orkestra, ki bi ga v jedru sestavljali gojenci konservatorija. Že pred njim je orkester v godalni zasedbi utemeljil in nekaj let uspešno vodil Karel Jeraj, Škerjanc pa je njegovo delo nadgradil, orkester povečal in razširil. Eden od kritikov koncerta je tako poudaril, da se je Škerjancu »posrečilo zbrati pod svojim pultom nad 50 mož, ki so se z veliko ljubeznijo in požrtvovalnostjo posvetili študiju orkestralnih del in na četrtkovem samostojnem koncertu Orkestralnega društva Glasbene Matice je bilo treba na pomoč poklicati le šest godbenikov dravske divizijske godbe, da je mogel nastopiti popoln orkester«. ¹²⁵

Koncert so spremljale pozitivne ocene. Tudi Emil Adamič (podpisan kot »-č«) v svoji kritiki izpostavlja, kako se izpolnjujejo »naše desetletja gojene želje«, da bi bilo namreč »vendarle mogoče sestaviti, in kar je glavno, tudi trajno obdržati simfonični orkester, ki je v pretežni večini vzgojen doma, ki je plod šole naše Glasbene Matice in njenega konservatorija«. In če je Jeraj prirejal simfonične koncerte, pri katerih je sodelovalo veliko število »poklicnih, nenaših lju-

di«, pa je Škerjanc uspel pritegniti »v orkester komaj iz gnezda zletevše gojence naše glasbene šole, gojence same, hoteč pokazati, da kmalu pride čas, ko lahko hodimo z lastnimi nogami«. ¹²⁶ Po kvaliteti je izstopal godalni korpus, ki je bil po mnenju kritika »izredno močan, zato pa tudi zveni polno, krepko sočno«. Slabše pa so bila postavljena pihala in trobila, ki da so bila »nekoliko premlada in ne zvene orkesterski, vendar pa moram zlasti flaute pohvaliti«. Programsko je nedvomno posebno osvežitev pomenil Debussy: »Hvaležni pa smo Škerjancu, da nam je dal Debussyja, ki ga v orkestru že davno nismo slišali.« ¹²⁷

Omenjeni koncert je pomenil predvsem samosvoj Škerjančev dirigentski, pa tudi organizatorski triumf, ki ga lahko zaznamo tudi iz kritiškega poročanja. Eden od kritikov izpostavi, da je Škerjanc »orkester vodil spretno in upamo, da ga bo vodil iz začetka strme poti na vrh popolnosti«. ¹²⁸ Tudi Adamič dodaja:

¹²⁵ N. N., »Koncert Orkestralnega društva Glasbene Matice«, ohranjeno v arhivu Fundacije L. M. Škerjanca.

¹²⁶ Izrezek iz kritike: -č [Emil Adamič], »Simfonični koncert orkestralnega društva Glasbene Matice«, je ohranjen v arhivu Fundacije L. M. Škerjanca.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Izrezek iz kritike »Koncert orkestralnega društva Glasbene Matice«, ohranjen v arhivu Fundacije L. M. Škerjanca.

»Dirigent Škerjanc je izredno marljiv, z ozirom na kratko prakso prav razborit in siguren. Dirigent mirno, rekel bi, elegantno, z mehкими krogi, vijugami in če treba, resnimi gibi daje točne vstope in dinamične barve. [...] Z orkestrom pa bo rasel tudi on in upravičeni smo v bodočnosti od njega pričakovati tudi v tej stroki najlepših uspehov.«¹²⁹ Koncert je tako, kot v sklepu meni kritik, »prinesel užitka več, kakor smo se ga nadejali in gradimo po tej preizkušnji vnovič nanj z vsem našim velikim zaupanjem.«¹³⁰

1926

Konec leta 1925 je Škerjanc Glasbeno matico zaprosil za študijski dopust, da bi lahko odpotoval na študij v Pariz. Za nadomestnega dirigenta Orkestralnega društva je predlagal Emila Adamiča. Odbor Glasbene matice s predsednikom Vladimirjem Ravniharjem je njegov predlog na svoji seji 28. decembra 1925 sprejel in tako za čas Škerjančevega študijskega dopusta Emila Adamiča imenoval kot nadomestnega dirigenta Orkestralnega društva.

Škerjanc je v Pariz odpotoval verjetno na začetku leta 1926. Poleg pomembne možnosti za študijsko izpopolnjevanje je mesto verjetno izbral tudi zato, ker je predstavljalo pomemben kulturni in glasbeni center, v katerem je lahko prišel v stik z najaktualnejšim glasbenim dogajanjem. O svojem bivanju in delovanju je pisal domov. Zanimivo je pismo, ki ga je namenil aprila 1926 »velečenjenemu gospodu predsedniku«, torej očitno Vladimirju Ravniharju, predsedniku Glasbene matice. Matica je vsestransko podprla Škerjančevo študijsko pot v Pariz, verjetno pa so si odborniki pri tem v zameno obetali informacije o dogajanju v francoski prestolnici, pa morda dostop do kvalitetnih instrumentov, novega in svežega notnega materiala ipd. Pismo posebej zgovorno priča o okoliščinah Škerjančevega bivanja v Parizu, zato morda nekoliko daljši navedek:

»GOTOVO SE ZAČUDITE, DA PRIHAJA SEZNAM INSTRUMENTOV TAKO POZNO, TODA ZAGOTAVLJAM VAS [SIC!], DA NIKAKOR NISEM POZABIL NANJ, TEMVEČ DA SO BILE OVIRE PRI IZVRŠITVI NAROČILA. PRVI MESEC SVOJEGA TUKAJŠNJEGA BIVANJA SEM MORAL POSVETITI FRANCOŠČINI, DRUGI MESEC SEM ZAPADEL BOLEZNI, KI ME JE SKOZI 3 TEDNE PRIVEZALA NA POSTELJ; IN SEDAJ SEM SE KOMAJ ZAČEL GIBATI.



L. M. Škerjanc v času svojega umetniškega vzpona leta 1925.
Vir: osebni arhiv Noela Škerjanc

¹²⁹ -č, »Simfonični koncert orkestralnega društva«.

¹³⁰ Ibid.

PREŠEL SEM VSE PRODAJALCE GLASBIL V SVRHO INFORMACIJ GLEDE JAZZ BANDA. IN TOREJ: I SAXOFON STANE (PO VELIKOSTI) OD 800–1 500 FRC, BOBEN (ISTOTAKO) 500–800 FRC IN V ENAKEM RAZMERJU OSTALO. FLEX-A-TON NI CENEJŠI KOT V LJUBLJANI. ŠEL SEM TOREJ NARAVNOST V TVORNICI GLASBIL IN OD TAM SEM VAM POSLAL VČERAJ SEZNAM GLASBIL TVORNICE BESSON – VSE CENE S 50% POVIŠKOM. V TEM SEZNAMU NAJDETE TUDI JAZZBAND INSTRUMENTE.«¹³¹

Iz pisanja bi lahko sklepali, da je Škerjanc prišel v Pariz šele nekako na začetku leta 1926, potem se je za mesec dni posvetil francoščini, v naslednjem mesecu je za 3 tedne bolan obležal, nekako po tretjem mesecu pa se je lotil tudi iskanja inštrumentov za Glasbeno matico. To se ne nazadnje ujema tudi z nastopom njegovega študijskega dopusta in z imenovanjem nadomestnega dirigenta Orkestralnega društva od 28. decembra 1925.

Škerjanc se je v času bivanja v Parizu intenzivno zanimal tudi za dogajanje v Ljubljani, kot lahko razberemo iz istega pisma: »Z veseljem zasledujem iz tujine razvoj našega društva, glede katerega sem žal navezan na časopisne, v tem oziru presenetljivo redkobesedne vesti.« Poleg tega si je prizadeval za širšo navezovanje stikov s francosko kulturo: »Obenem Vam javljam, da sem se seznanil z izdajateljem lista 'Le Guide de Concert' (ki ga v naši Čitalnici še ni) in da mi je obljubil pošiljati svoj list brezplačno na naslov Čitalnice.«

Omenjenemu pismu je očitno sledil Ravniharjev odgovor, ki naj bi ga Škerjancu poslal 29. aprila 1926. Pismo sicer ni ohranjeno, a je na naslednjem Škerjančevem pismu, ki ga je Ravniharju poslal iz Pariza 5. maja 1926, zabeležen datum odgovora.¹³² V njem je znova najti informacije o cenah glasbenih instrumentov za Matico. Očitno gre za popolnjevanje instrumentarija posebnega »jazz-banda«, s katerim so verjetno želeli obogatiti Matičine družabne prireditve. Škerjanc se je posvečal iskanju bobna (»z vsemi pritiklinami, torej pedalom, činelami, castagnette itd. ne za simfonično rabo!«), pa saksofona, žage, flex-a-tona, jazzovske trobente idr.

Ravnihar je bil očitno zelo dobro seznanjen s sodobno glasbo, kar dokazuje njegovo zanimanje za tedaj nastajajočo Ravelovo instrumentacijo *Slik z razstave Modesta Musorgskega*. Škerjanc očitno odgovori na Ravniharjevo zanimanje:

»RAVEL JE ŽE INSTRUMENTIRAL MUSORGSKEGA 'TABLEAUX D'UNE EXPOSITION' IN SICER IZBORNO, KOT PRAVIJO. PARTITURA IN GLASOVI PA NISO IZŠLI V TISKU, NITI NISO NA PÓSODO, KAJTI VSE JE PRIVATNO LAST DIRIGENTA SERGEJA KUSEVICKEGA, IN BI SE BILO TOREJ TREBA OBRNITI NANJ, KAR JE PRECEJ BREZUPNO, KER ITAK NE BO POSODIL. AKO PA ŽELITE – ON PRIDE KROG 20. T. M V PARIZ – POŠLJITE OFICIELNO PISMO NANJ IN PRIPOROČILNO PISMO ZAME – V TEM SLUČAJU GA OBIŠČEM, PA NE GARANTIRAM ZA USPEH. [...] ZELO ME VESELI, DA

¹³¹ Pismo L. M. Škerjanca verjetno predsedniku Glasbene matice, Ravniharju, 14. aprila 1926; pismo je ohranjeno v Škerjančevem arhivu, GZ NUK.

¹³² Pismo L. M. Škerjanca, 5. maja 1926; Škerjančev arhiv GZ NUK.

SE ORK. DR. DRŽI TAKO STRUMNO; KONCERTI PO DEŽELI SO BRŽČAS IMENITNO OBISKANI IN SE VAM ZAHVALJUJEM ZA ODPOSLANI PROGRAM, KJER SEM V NAJVEČJE ZAČUDENJE OPAZIL SVOJE IME – KAJTI NE SPOMNIM SE, DA BI KOMPONIRAL KAKŠNO GAVOTO IZ CYRANA – PA ŽE MORA BITI, SICER JE NE BI IGRALI. PA KJE STE JO VENDAR NAŠLI?»¹³³

Škerjanc je bil torej preko Ravniharja obveščen tudi o dogajanju doma, pri čemer so ga razumljivo posebej veselile novice o izvedbah njegovih del. V korespondenci z Ravniharjem je razvijal tudi svojo idejo o ustanovitvi posebne prodajalne muzikalij, ki se mu je očitno porodila v Parizu: »Dalo pa bi se mnogo napraviti – imel sem obenem osnutek za knjigarno, izposojevalnico not (ki bi se obnesla), koncertno in glediško agenturo itd. Vendar mi tudi na to nihče ne odgovori in mislim, da vzlic podržavljenju Konservatorija gre vse isto počasno pot, ki nikamor ne privede – brez vsega zanosa, kot kakšen zaprašen antikvariat, kjer nekaj starih veteranov streže nevoljno gostom.«¹³⁴ Idejo o ustanovitvi prodajalne muzikalij v Ljubljani je sicer Škerjanc v okviru Glasbene matice dejansko pozneje uspešno razvil in uresničil.

Na koncu omenjenega pisma Škerjanc obvešča Ravniharja, da bo že 20. maja za nekaj dni odpotoval v Ženevo, kar potrjuje, da je svoje študijsko bivanje v Parizu večkrat prekinjal. Ne nazadnje tudi zaradi obveznosti doma, kot izpričujejo različni dokumenti.

Nataša Cigoj Krstulović v svoji monografiji o Glasbeni matici omenja, da so Škerjanca kot učitelja na Matičini šoli in Državnem konservatoriju ter dirigenta Orkestralnega društva leta 1926 imenovali za člana umetniškega odbora Glasbene matice.¹³⁵

Konec leta 1926 je sodeloval na koncertu, ki ga je pripravil simfonični orkester Orkestralnega društva Glasbene matice, deloma pomnožen z nekaterimi člani opernega orkestra in vojne muzike. Koncert v dvorani hotela Union sta 13. decembra vodila Škerjanc in Emil Adamič. V kritiki o orkestru in njegovem »desetletnem plodonosnem delovanju« (se pravi od začetkov s Karlom Jerajem) naklonjeno piše Slavko Osterc: »Vsako leto nam nudi po dva orkestralna koncerta, razen tega pa sodeluje pri mnogih umetniških prireditvah z neverjetno požrtvovalnostjo in uslužnostjo. Seznanilo je ljubljansko občinstvo že s tolikimi novimi deli, da mu moramo biti že zaradi tega samega hvaležni. In koliko domačih orkestralnih skladb je že izvajalo!«¹³⁶ Osterc v kritiki tudi omeni, da je bila velika unionska dvorana razprodana, kar po njegovem mnenju »ni slučaj, ampak dokaz simpatij, ki jih društvo zaslužno uživa«. Zanimivo je, da Osterc kar nekaj prostora namenja navzočim predstavnikom oblasti in

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 142.

¹³⁶ Slavko Osterc, »Jubilejni koncert Orkestralnega društva Glasbene Matice«; hranjeno v Škerjančevem arhivu.



Škerjanc v dvajsetih letih.
Vir: dLib

kulturnih institucij, omenja uvodno besedo dr. Rupla¹³⁷ in čestitko dr. Ravniharja v imenu Glasbene Matice. Osterc kljub v literaturi pozneje pogosto izraženemu poudarjanju estetskega razkoraka s Škerjančevimi nazori Škerjanca pohvali kot dirigenta in skladatelja: »Dirigent Škerjanc je očitvidno imel 'partituro v glavi' in ne narobe. [...] Škerjanc je od zadnjih nastopov silno napredoval. [...] Od vseh koncertov Orkestralnega društva, ki sem jih imel priliko slišati, je bil ta daleko najbolj temeljito pripravljen, najbolj poglobljen.«¹³⁸ Ob tem posebej izpostavi izvedeni Škerjančevi deli: »Škerjančev 'Preludij' in 'Skerzo' sta bili najzanimivejši točki sporeda, pa tudi najtežji.«¹³⁹ Skladbi opredeli celo za »moderni«, kar je Ostercu brez dvoma pomenilo ne le slogovno spoznanje, temveč tudi poudarjeno estetsko priznanje Škerjančevega kompozicijskega ustvarjanja.

1927

Ob številnih obveznostih v tem obdobju se je moral Škerjanc v letih 1926 in 1927 zaradi tuberkuloze zdraviti v bolnišnici za pljučne bolezni, kot se pozneje ob deseti obletnici skladateljeve smrti v radijski oddaji spominja Primož Kuret.¹⁴⁰ Leta 1927 je poveljstvo Ljubljanskega vojnega okrožja Škerjanca razglasilo za stalno nesposobnega vojaške službe zaradi »zadebeljene pljučne stene«, ¹⁴¹ kar priča o kroničnih zdravstvenih težavah, ki so ga pestile.

Junija 1927 je Škerjanc pisal nekdanjemu dunajskemu učitelju Josephu Marxu s prošnjo, da bi ga priporočil kakšnemu založniku v tujini, saj si je želel izvedb svojih del tudi zunaj domačih meja. V pismu se je Marxu pohvalil, da poučuje na državnem konservatoriju in da vodi orkester konservatorija. Poleg tega pa je omenil tudi, da je prevzel dobro tekoči posel z glasbeno trgovino (*ein Geschäftsunternehmen, eine gut gehende Musikalienhandlung*), ¹⁴² kar dokazuje, kako hitro je uspel uresničiti svoj načrt z ustanovitvijo knjigarne muzikalij. Vodenje knjigarne Glasbene matice je za Škerjanca pomenilo nedvomno tudi dodatno finančno stabilnost. Ker Marx očitno v doglednem času ni odgovoril na njegovo pismo, mu je Škerjanc 1. septembra poslal še eno pismo, v katerem ga je znova prosil za pomoč. V njem je zapisal, da je doma sicer materialno povsem zadovoljivo

¹³⁷ Najverjetneje gre za literarnega zgodovinarja in bibliotekarja Mirka Rupla (1901–1963).

¹³⁸ Izrezek iz kritike: Slavko Osterc, »Jubilejni koncert Orkestralnega društva Glasbene Matice«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Prim. Primož Kuret, *Lucijan Marija Škerjanc*, prepis oddaje ob obletnici smrti L. M. Škerjanca, 27. 2. 1983 na 3. programu RTV Ljubljana; prepis ohranjen v Škerjančevem arhivu, GZ NUK.

¹⁴¹ Prim. Škerjanc, personalna mapa AG UL.

¹⁴² Prim. pismo Josephu Marxu, 17. 6. 1927, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

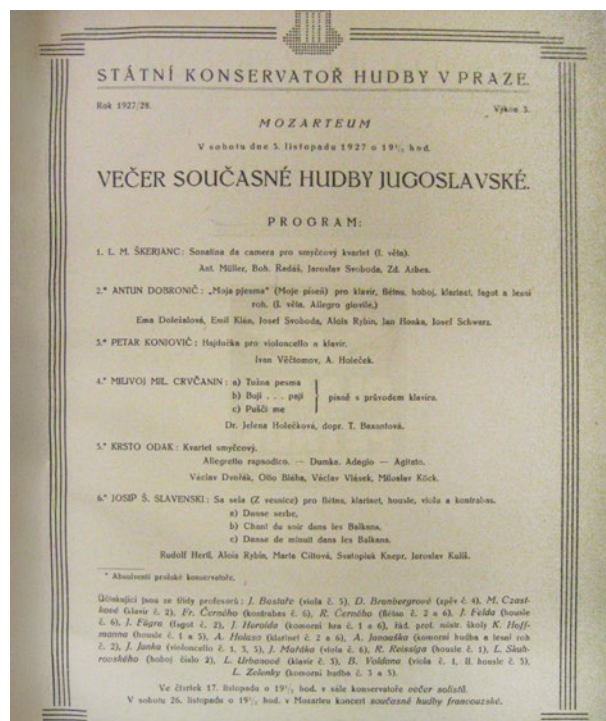
preskrbljen, a da ga omejujejo malomeščanski okviri, ki so postali utesnjujoči, kar je bil eden od Škerjančevih prevladujočih občutkov tudi v poznejših letih: »Toda obzorje izrazito majhnega mesta je zame vendar postalo preozko in vsak dan bolj neprijetno se počutim.«¹⁴³

Leta 1927 je Škerjanc prejel francosko odličje *Palme academique* v Parizu. Čeprav bi imel verjetno možnost oditi v tujino, se je kljub vsemu odločil, da ostane doma.¹⁴⁴

Kot je razbrati iz ohranjenega koncertnega lista, so v okviru koncertov Državnega glasbenega konservatorija v Pragi 5. novembra 1927 izvedli 1. stavek iz Škerjančeve *Sonatine da camera* za godalni kvartet. Na koncertu so Škerjanca kot edinega Slovence predstavili v okviru Večera sodobne jugoslovanske glasbe. Kritik časnika *Národní politika* Jaromír Borecký je posebej izpostavil Škerjanca in njegov »uravnoteženi« kvartet.¹⁴⁵

Poseben uspeh je predstavljal koncert za abonente Češke filharmonije z naslovom Sodobna jugoslovanska godba (Současná hudba jugoslávská) v Pragi že dan pozneje, 6. novembra 1927. Orkestru Češke filharmonije je dirigiral Niko Štritof. Predstavljeni so bili po trije slovenski in trije hrvaški skladatelji. Poleg Adamičevih *Ljubljanskih akvarelov* in suite *Moja mladost* ter Lajovčevega *Capricea* so izvedli Škerjančev *Koncert za orkester* s stavkoma *Preludij* in *Scherzo*, ki sta uspešno ljubljansko izvedbo doživela 13. decembra 1926. Možno bi bilo, da je pri pripravi koncerta sodeloval Osterc s svojimi številnimi praškimi stiki, zlasti v okviru Mednarodnega združenja za sodobno glasbo. Osterca so tega leta namreč vključili tudi v odbor ljubljanske Glasbene matice, kjer sta s Škerjancem verjetno pogostejše sodelovala.¹⁴⁶

Praška kritika je koncert lepo sprejela. O Škerjančevem delu je kritik Antonín Šilhan v časniku *Narodní listy* zapisal, da ima *Preludij* »zelo nenaraven izraz«, medtem ko je boljši *Scherzo*, ki je po njegovem »živahen in izviren v ritmu, temperamenten v izrazu in briljantno orkestriran«.¹⁴⁷ Nekoliko temeljitejši je bil v svoji oceni kritik Boleslav Vomačka v časniku *Lidové noviny*, očitno prisoten tudi že na koncertu godalnega kvarteta: »Tako *Sonatina da camera* za godalni kvartet



Večer sodobne jugoslovanske glasbe na Državnem konservatoriju v Pragi leta 1927.
Vir: osebni arhiv avtorja

¹⁴³ »Aber der Horizont einer ausgesprochenen Kleinstadt ist mir denn doch zu eng geworden und ich fühle mich tagtäglich ungemütlicher.« Prim. pismo Josephu Marxu, 1. 9. 1927, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69 (prev. M. B.).

¹⁴⁴ Kralj, *Stoletnica rojstva*.

¹⁴⁵ Cit. po: Soustružnik, dipl. naloga, 106.

¹⁴⁶ Barbo, *Slavko Osterc*, 38.

¹⁴⁷ Cit. po: Leoš Soustružnik, »Slovinská hudba v Praze. Recepce slovinských skladatelů, dirigentů a interpretů mezi lety 1900–1939«, dipl. naloga (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, 2015), 108.

L. M. Škerjanca in njegov koncert za orkester se izjemno uspešno navezujeta na najsodobnejše glasbene tokove, čeprav njegov izraz še vedno zaznamuje razvojni Sturm und Drang.«¹⁴⁸

Ob naslednji ljubljanski izvedbi dela leta 1930 se je tudi ljubljanski tisk oprl na poročilo praške izvedbe, češ da je »prvi stavek (preludij) tehnično zanimiva kompozicija sodobnega glasbenega sloga, ki je vzbudila presenečenje in bila aplavdirana osobito z levega naprednega kota dvorane, kjer je bila zbrana mladina, medtem ko je drugi stavek, 'Scherzo', zgrajen na celotonski skali, živ in originalen v ritmiki, temperamenten v izrazu in briljantno instrumentiran, vžgal splošno«.¹⁴⁹

Škerjanc je začel leta 1927 sodelovati z revijo *Zbori*, ki jo je urejal Zorko Prelovec. V reviji je izšla kratka notica o Škerjancu in zapis, da ga uredništvo pozdravlja »v krogu naših sotrudnikov«.¹⁵⁰

Leta 1927 je posebej zaznamovalo tudi Škerjančevo zasebno življenje. 31. oktobra 1927 se je poročil z učiteljico Vereno Bogomilo, roj. Josin.¹⁵¹ Soproga je bila nekoliko starejša od Škerjanca, rojena 12. maja 1899. V virih je običajno navedena kot gospodinja oz. njen poklic ni naveden. Kot je mogoče razbrati iz dokumentov, sta živela skupaj še po vojni, v skupnem gospodinjstvu s hčerko Beatrice, rojeno 13. januarja 1933.¹⁵² Zakon se je očitno skrhal davno prej, preden je prišlo do uradne ločitve na začetku 60. let. Z Jerajevo hčerko Oli je že 22. septembra 1944 dobil sina Noela, ki je do očetove ločitve živel s svojo materjo. Verena je umrla deset let po Škerjancu, leta 1983 v Ljubljani.

1928

Že kmalu na začetku leta, 13. februarja 1928, je v Ljubljani umrla Škerjančeva mati Ivana. Tatjana Kralj, bližnja poznavalka Škerjančevega duhovnega sveta, o vplivu tega dogodka na Škerjanca poudarjeno zapiše: »Po izgubi svoje oboževane mame mu je ostala le njegova muza in brezmejno hrepenenje po širjenju svojega duhovnega obzorja.«¹⁵³

S smrtjo matere Klemenčič poveže Škerjančeve *Štiri klavirske skladbe*, v katerih se po njegovem mnenju Škerjanc »iz začetne še tudi impresionistične zvočnosti razvija v tršo in zaostreno, ponekod linearno govorigo, ki se v zadnji variaciji deloma poduhovljeno umiri«.¹⁵⁴ Smrt matere po Klemenčičevem prepričanju nakazuje tudi zaporedje sedmih tonov navzgor kot »prisposodbi odhoda duše v nebo«.¹⁵⁵ To povezavo je morda težko neposredno vzpostaviti, saj je Škerjanc

¹⁴⁸ Cit. po: ibid.

¹⁴⁹ Koncertni list koncerta Orkestralnega društva Glasbene Matice, Ljubljana, 10. marec 1930, 6; hranjeno v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

¹⁵⁰ »Naši skladatelji. L. M. Škerjanc«, *Zbori* 6, št. 6 (1930), 55–56; <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RRV3IQ4Y>.

¹⁵¹ Prim. Uslužbeni list, Škerjanc, personalna mapa, AG UL.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Kralj, *Stoletnica rojstva*, 5.

¹⁵⁴ Ivan Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem* (Cankarjeva založba, 1988), 81.

¹⁵⁵ Ibid., 82.

ciklus verjetno v večini napisal že leta 1925. Dve skladbi iz omenjenega ciklusa, *Andante* in *Allegro*, je med drugim izvedla že omenjena Škerjančeva učiteljica in cenjena pianistka Dana Kobler na svojem zadnjem recitalu v dvorani Slovenske filharmonije, 9. januarja leta 1928, dobro leto pred svojo smrtjo.

Cikel *Štirih klavirskih skladb* je tudi sicer eden najbolj vidnih Škerjančevih del iz tega obdobja. Zbirko je z naslovom *4 Klavierstücke* leta 1927 izdala znana dunajska založba Albert J. Gutmann Verlag. Založba je nastala zaradi prizadevanj zavzetega mecena in podpornika glasbe Alberta J. Gutmanna (1851–1915) in je še dolgo po njegovi smrti veljala za eno najpomembnejših glasbenih založb, pozneje pa je njeno delo prevzela in nadaljevala založba Universal Edition.¹⁵⁶ Izdaja v okviru založbe je tako predstavljala posebno priznanje tudi avtorju. Zbirko je Škerjanc 15. aprila leta 1928 poslal prof. Marxu, ki je bil tedaj rektor dunajske glasbene akademije, skupaj s spremnim pismom, v katerem ga je prosil za sprejem v tednu okoli binkošti, ko se je odpravljal na Dunaj.¹⁵⁷

Žal ne vemo, ali sta se v binkoštnem času potem res srečala. Vsekakor je 7. junija 1928 Škerjanc napisal Marxu novo pismo, v katerem se mu je med drugim zahvalil za razglednico iz Verone, kar torej tudi posredno priča o njunem pogostejšem medsebojnem dopisovanju. V razglednici se Škerjanc nekoliko pohvali, da je govoril tudi s prof. Vebrom,¹⁵⁸ ki da je od Marxa dobil podobno razglednico. V pismu Škerjanc omenja tudi svojo ženo Vereno, ki jo je očitno Marxu že predstavil, morda prav med omenjenim binkoštnim obiskom Dunaja. Da je med Marxom in Škerjancem raslo tudi vse bolj tesno osebno prijateljstvo, kaže posredno tudi to, da v daljšem pismu Škerjanc svojemu nekdanjemu učitelju toži nad bolezenskimi težavami, povezanimi z mandlji.¹⁵⁹

Škerjanc je tega leta v 2. letniku revije *Nova muzika* objavil klavirsko delo *Pro memoria* 13. II. Tema *con variazioni* iz leta 1927. Revija, ki se je usmerjala v predstavitev sodobne slovenske glasbe in je tako nadaljevala delo dobro desetletje pred tem ustavljenih *Novih akordov* Gojmirja Kreka, je izhajala na dva meseca v

Vojvodina Kranjska.
Ducatus Carnioliae.

Stev. 8481.
Num.

Skofija Ljubljanska.
Diocesis Labacensis.

Mrliški list. — Testimonium mortis.

Iz mrliške knjige župnije (duhovnije) sv. Petra v Ljubljani
Extractus e libro defunctorum parochiae

Zvezek Tomus stran pagina števil. numerus

Leto, mesec, dan Annus, mensis, dies	smrti mortis pokopa sepulturae	1928. februar 13. Ljubljana	1928. februar 14. Škrinjčiči
Kraj smrti, ulica, hiš. št. Locus mortis		Ljubljana, Zaloška cesta 11.	
Krstno in rodbinsko ime, stan, vera umrlega — Nomen, cognomen, conditio, religio defuncti		Ivana Škerjanc, učiteljica v roki, vdova, rko.	
Starost — Aetas		57 let, rojena 23/12/1870 v Ljubljani	
Bolezen ali vzrok smrti Morbis vel causa mortis		carcinomatosis	
Previden ali ne — Provisus		previdna	
Pokopališče — Coemeterium		sv. križ pri Ljubljani	
Ime in značaj pokopovalca Nomen et character sepelientis		Jan Ribič, župnik	

V dokaz resničnosti laboratorni podpis in uradni pečat.
In quorum fidem subscriptio manu propria et sigillum officii.

Župni urad Ljubljana, 17. februarja 1928.
Ex officio parochiali

Kolik in takos
Bol. cum taxa

10+20 gr

Katoliška Biskupija, St. 15.

813 99

Mrliški list ob smrti skladateljve matere Ivane Škerjanc, 13. februarja 1928. Vir: Škerjančev arhiv GZ NUK

¹⁵⁶ Uwe Harten in Andrea Harrandt, »Gutmann, Albert J.«, v: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, ur. Barbara Boisis. <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d000>.

¹⁵⁷ Prim. pismo Josephu Marxu, 15. 4. 1928, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

¹⁵⁸ Najverjetneje gre za Franceta Vebra (1890–1975), znanega slovenskega filozofa, univerzitetnega profesorja in akademika.

¹⁵⁹ Prim. pismo Josephu Marxu, 7. 6. 1928, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

letih 1928 in 1929. Urejal jo je Emil Adamič, s katerim je sicer Škerjanc tesno sodeloval tudi pri Orkestralnem društvu.

Kot je bilo že omenjeno, je odbor Glasbene matice na svoji seji 5. septembra 1928 sklenil, da prekine sodelovanje z Emilom Adamičem kot nadomestnim dirigentom Orkestralnega društva, umetniško vodstvo pa v polnosti prevzame znova samo Škerjanc. V tem obdobju so se pojavljale različne kritike, uperjene v delovanje Orkestralnega društva, še posebej pa so zadevale razmerje slednjega s konservatorijem in Glasbeno matico. Ohranjeno je nepodpisano pismo iz leta 1928, očitno namenjeno ravnateljstvu državnega konservatorija, v katerem avtor razgrinja težave delovanja Orkestralnega društva, ki jih oblikuje kot odgovor na omenjene kritike.¹⁶⁰ Glede na to, da je dopis hranjen v Škerjančevem arhivu, bi lahko upravičeno sklepali, da je njegov avtor Škerjanc, ki je v tem času znova prevzel tudi polno umetniško vodenje društva. Orkestralno društvo je bilo torej očitno deležno kritičnih pripomb s strani Glasbene matice, izraženih na sejah šolskega in finančnega odseka Glasbene Matice oktobra verjetno leta 1928. Glavni vir spora je bilo mnenje, da se Orkestralno društvo oddaljuje od Matice in njenega konservatorija, da konservatorij ni zainteresiran za njegovo delo, obenem pa tudi, da društvo samo ne napreduje. V omenjenem dopisu je avtor (Škerjanc) delovanje Orkestralnega društva vzel v bran, češ da je sicer res zasebno, a da je vendarle del Glasbene Matice, da deluje v njenem okviru in po njenih pravilih, »torej pod nadzorstvom odbora in ravnatelja Glasbene Matice«, zato da si želi tudi enakega obravnavanja ter ne nazadnje financiranja in podpore s strani Matice, podobno kot njen zbor. Del dopisa je namenjen utemeljevanju pomena delovanja društva, predvsem prek izčrpne predstavitve širokega programa, ki ga je izvedlo v času svojega obstoja. V tem okviru so omenjene tudi izvedbe Škerjančevih del: *Groteske* (1920), *Larga* (1922) in *Suite iz Žlahtnega meščana* (1922, 1927). Avtor zapisa izpostavlja »brezdvomno linijo navzgor, kar gre z roko v roki s samostojnejšim nastopanjem orkestra in s tehnično usovernostjo njega članov«.¹⁶¹

Pevski zbor ljubljanske Glasbene matice je med 20. in 28. aprilom 1928 gostoval na Češkem. Na turneji s koncerta v Čeških Budějovicah, Písku, Plznu, Pragi, Olomucu, Brnu in Bratislavi je izvajal vrsto del slovenskih skladateljev, med njimi tudi Škerjančeve *Kmetiške pesmi*.

1929

Škerjanc se je vse bolj uveljavljal kot dirigent Orkestralnega društva Glasbene Matice. Pod njegovim vodstvom je orkester 29. maja 1929 pripravil koncert, ki ga je uvedlo spremno predavanje Mirka Rupla o skladateljih in skladbah, uvrščenih na spored. Gre za prakso, ki je bila na koncertih društva redna, kot posebej primerno pa so jo pogosto pozdravljali kritiki. Kot solista sta nastopila

¹⁶⁰ Nedatiran dopis Ravnateljstvu državnega konservatorija v Ljubljani, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

¹⁶¹ Ibid.

tedaj mlada pianista, pozneje pa ugledna skladatelj in vsestranska glasbenika Pavel Šivic in Marjan Lipovšek. V eni od kritik koncerta je naveden podatek, da gre za drugi koncert društva v tej sezoni in »32. nastop od svojega povojnega obstanka, ki stoji ves čas pod predsedstvom neumornega in silno požrtvovalnega dr. Ivana Karlina«. ¹⁶² Društvenemu orkestru so se pridružili štirje člani muzike Dravske divizijske oblasti. Pri tem kritik poudari, da je med izvajalci »sedelo nekaj mladih dam, kar da orkestru ljubiteljski značaj – tak ta naš orkester tudi hoče biti – kar pa obenem tudi dokazuje, da v njem vladajo prijateljske razmere, ki so garancija za njegov krepki in zdravi obstoj in razvoj«. ¹⁶³ Kritik je znova posebej poudaril Škerjančevo dirigiranje, češ da »se je z veliko vnemo in vestnostjo, spretno roko in močno umetniško ambicijo zavzel kot dirigent za čim bolj učinkovito podavanje programa«. ¹⁶⁴ Mahlerja, čigar Adagietto iz 5. simfonije so izvedli, pa kritik ni povezal z ljubljansko zgodovino, temveč opisal nekoliko zviška kot »nemškega hebrejca«. ¹⁶⁵

Na program je bil kot edina slovenska skladba uvrščen Škerjančev *Plesni motiv* iz leta 1927. Osterc, ki je prav tako ocenjeval koncert, se je obregnil ob majhno število izvajanih slovenskih del, vendar pri tem poudaril, da za to ni krivo društvo, temveč preprosto dejstvo, da teh skladb ni. ¹⁶⁶ Osterc je tako znova pohvalil društvo, ki ga »tvorijo z ljubeznijo prepojeni idealisti«, posebej pa izpostavil Škerjanca kot dirigenta. ¹⁶⁷ O Škerjančevi skladbi, o kateri je zapisal, da kaže razvoj Škerjanca proti modernizmu (napisana da je v »zelo modernem slogu«), pa se je znova razpisal zelo naklonjeno in pri tem ohranil tudi nekaj svoje običajne pokroviteljske drže: »Škerjančev 'Plesni motiv' je zgrajen v glavnem na kontrabasove trdovratne figure (ostinato), ostali instrumenti prevzemajo drug od drugega vodilno melodijo. Za marsikoga je ta skladba težje dostopna, ker je pisana v zelo modernem slogu. Instrumentirana je prav posrečeno in je posebno ritmično zanimiva. Tudi zadnji bizarni takti so povsem originalno zamišljeni. Svetujem Škerjancu, da k temu kosu prida še tri, štiri ter jih združi v suito.« ¹⁶⁸

Ob pripravi na ta koncert je Škerjanc znova pisal profesorju Marxu na Dunaj. V pismu 17. februarja ga je prosil za kakšno skladbo, ki bi jo lahko uvrstil na koncert Glasbene matice. ¹⁶⁹ Pri tem je potožil, da je za informacijo najprej prosil založbo Universal, od koder pa da ni dobil odgovora, zato da se je obrnil na Marxa samega, saj bi si želel prav njegove skladbe, najraje za srednji glas (bariton) in godala. Izvajanje Marxovih del bi mu bilo namreč v veliko čast, kot

¹⁶² Izrezek iz kritike: »Koncert Orkestralnega društva Glasbene Matice«, ohranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Izrezek iz kritike: Slavko Osterc, »Koncert Orkestralnega društva Gl. Matice«, ohranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Prim. pismo Josephu Marxu, 17. 2. 1929, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

pravi, ob tem pa upa, da »Vaše kompozicijske značilnosti tako poznam, da kot vodja ne bom naredil nobene posebne slogovne napake«. ¹⁷⁰

Škerjanc je v pismu Marxu navedel tudi zasedbo svojega »precej močno zastopanega« (*ziemlich stark zu besetzen*) orkestra: 12 prvih violin, 10 drugih violin, 7 viol, 6 violončel in 5 kontrabasov, kar je ne le za ljubljanske razmere nedvomno pomenilo precej lepo zaseden in uravnotežen orkestrski korpus. Takšno zasedbo ne nazadnje potrjuje navedba v kritikah tega časa, v katerih lahko beremo, da je imel v orkestru na voljo 30 članov. ¹⁷¹

Žal ne vemo, kaj mu je Marx odgovoril, vendar mu je očitno vendarle poslal neko svoje delo. V naslednjem pismu profesorju Marxu 21. februarja 1930 ¹⁷² se je namreč Škerjanc opravičeval, da njegove skladbe niso izvedli, ker da so pevca vpoklicali v vojsko. Ne ve se, katerega pevca (očitno baritonista) je imel Škerjanc v mislih. Na koncertu je sodeloval basist Marjan Rus (1905–1974), ki je nato leta 1939 postal član dunajske Državne opere.

Leta 1929 je v reviji *Zbori*, ki jo je urejal Zorko Prelovec in ki je bila precej razširjena med slovenskimi, tudi amaterskimi glasbeniki, izšlo nekaj zelo ostrih odmevov na Škerjančeve kritike. Izšle so ob komentarju urednika Prelovca, ki je menil, da je prav, da *Zbori* kot medij, ki se zavzema za napredek slovenske glasbe, objavljajo tudi tovrstne odmeve na kritiške nastope. Iz tega je mogoče oceniti, da je v ozadju tega pisanja stal bržkone prav Prelovec. Tako je najprej nepodpisani avtor (oz. podpisan s kraticama X. Y.) ostro napadel kritiške nastope kritikov »A. in L. M. Š.«. Če lahko glede prvega ugibamo, kdo bi to lahko bil (verjetno Adamič), ni nobenega dvoma, da je z drugim meril na Škerjanca. Pisec prispevka zagrenjeno zapiše, da se oba »znašata nad mojimi skladbami z vso silo svojih subjektivnih naziranj in ne presojata stvari iz obče kulturnega stališča in splošne potrebe v narodu. Ta dva glasbenika sta si prisvojila nekaj primat in despotizem ter neusmiljeno udrihata po vsem, kar jima ni po godu in kar se ni porodilo v glavah koncerna ljubljanskih kritikov«. ¹⁷³ Zanimivo je, da omenjeni skladatelj Škerjancu očita med drugim tudi to, da svojih ocen ne more objektivno utemeljevati, saj je sam skladatelj. Tako nadaljuje z besedami, ki zadevajo v srž problematike sodobne glasbene kritike preko vprašanja, ali naj bo kritik del skladatelj ali muzikološko izobražen objektivni strokovnjak: »Nadalje je pri nas veliko zlo, da so kritiki tudi komponisti. Le globoko izobražen glasbenik in esteta more pravilno soditi, ne pa oni, ki sam sklada in sodi vse po svojem subjektivnem okusu.« ¹⁷⁴

¹⁷⁰ Škerjanc v pismu pravi: »Und ich hoffe, Ihre kompositorische Eigenart insoweit zu kennen, dass ich als Leiter keine besonderen Stillfehler machen werde.« Prim. pismo Josephu Marxu, 17. 2. 1929, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

¹⁷¹ Izrezek iz kritike »Koncert Orkestralnega društva Glasbene Matice«, ohranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

¹⁷² Pismo Josephu Marxu, 21. 2. 1930, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

¹⁷³ X. Y., »Poglavje o naši glasbeni kritiki«, *Zbori* 5, št. 4 (1929), 20.

¹⁷⁴ Ibid.

Še bridkejši in ostrejši je bil v isti številki Prelovčevih *Zborov* nastop proti kritikam L. M. Škerjanca Albin Lajovic.¹⁷⁵ Lajovic je bil tedaj ravnatelj meščanske šole v Trzinu, sicer pa tudi razmeroma cenjen in spoštovan pisec.¹⁷⁶ Zapisal je, da se je že večkrat mislil odzvati na kritiško pisanje, saj da je pogosto »kritiko z vso jezo treščil ob mizo, ker ni bila pravi izraz uspehov ali neuspehov, temveč le skozi in skozi negativno ubijanje spoštovanja do koncertantov in pa popolno pomanjkanje vzgojne linije, ki jo mora vsaka in tudi najslabša kritika očitovati«.¹⁷⁷ Končno odločitev, da se oglasi, pa da je spodbudila kritika koncerta društev, včlanjenih v Južnoslovansko pevsko zvezo. Škerjancu ne očita le neustreznosti, neprimernosti ali pavšalnosti, temveč meni, da njegovo pisanje niti ne zasluži imena kritika, saj da ocene »enostavno ni mogel dati, ker je prišel šele proti koncu koncerta v dvorano in prvega dela sploh slišal ni. Torej je naravna posledica, da njegovo kritiko z največjo hvaležnostjo odklanjamo, ker to ni kritika.«¹⁷⁸ Seveda se zdi, da je bil pri tem omenjeni Albin Lajovic lahko upravičeno prizadet, še posebej ker je Škerjanc nepriaznesljivo kritično ocenil njihovo delo. Lajovic se je obregnil tudi ob pomanjkanje Škerjančevega občutka za vzgojnost kritike: »Kritika bodi vzgojna in taka, da budi pri izvajalcih še večje veselje za novo in poglobljeno udejstvovanje. Z mirno vestjo zapišem, da še nisem bral od prof. L. M. Škerjanca kritike, ki bi imela samo malo zrnca te lastnosti.«¹⁷⁹ Še več, Škerjancu podčrtano naprta razlog za splošno pešanje koncertnega udejstvovanja in življenja, zamiranja ljubljanske opere, zmanjševanje zanimanja občinstva za koncerte, ker da je vse zanič, kar lahko sliši v Ljubljani. Kot vodja tržiskega zbora poudarja, koliko truda so posvetili pripravi koncerta in kako so z nestrpnostjo pričakovali kritike: »In kakor so jo vročično pričakovali, tako so jo z vso resnično jezo in togoto treščili ob tla, ker so v svojih srcih doživeli preveliko razočaranje.«¹⁸⁰ In svoj zapis ostro sklene z besedami, da takih kritik »odslej nočemo več čitati, ker nam pijo kri in nam jemljejo veselje do dela, ki ga ne bo znal L. M. Škerjanec nikoli prav oceniti, dokler se nam ne bo poizkusil kot pevovodja tega ali onega zbora. Do tedaj pa naj prepusti mesto kritika drugemu, ki bo svoje vzgojno delo bolje vršil.«¹⁸¹ Obratno kot prejšnji pisec torej terja Lajovic od kritika prav praktično udejstvovanje v tistem, kar ocenjuje. Danes je seveda težko objektivno presojati upravičenost tovrstnih napadov na Škerjančevo kritiško pisanje. Zdi se, da je iz vsega vendarle zaznati tudi nerazumevanje Škerjančevih estetskih meril, ki so bila nedvomno visoko postavljena in vpeta v vatle, umerjene po izkušnjah iz največjih svetovnih glasbenih prestolnic. Pri tem se Škerjanc verjetno res ni preveč oziral na razmere in okoliščine ozkega provincialnega okolja, znotraj katerega se je počutil utesnjeno, kot je zapisal v omenjenem pismu profesorju Marxu.

¹⁷⁵ Albin Lajovic, »Koncertne kritike prof. L. M. Škerjanca«, *Zbori* 5, št. 4 (1929), 20–21.

¹⁷⁶ Šlebingar, Janko: »Lajovic, Albin (1890–1964).« *Slovenska biografija* (Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013); <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi315689/#slovenski-biografski-leksikon>.

¹⁷⁷ Lajovic, »Koncertne kritike«, 20.

¹⁷⁸ Ibid., podč. A. L.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid., 21.

¹⁸¹ Ibid.

1930

Ob desetletnici Orkestralnega društva so 10. marca 1930 pripravili slovesni koncert v Unionski dvorani. Solist je bil tedaj cenjeni pianist Ivan Noč, dirigent pa Škerjanc. Znova je bil orkester sestavljen iz članov društva, gojencev državnega konservatorija, opernega orkestra in godbenikov Muzike dravske divizijske oblasti. Na sporedu je bila Franckova *Simfonija v d-molu*, pa Lisztov *Klavirski koncert v Es-duru* in Škerjančev *Preludij in Scherzo* (na koncertnem listu je pripomba, da se delo izvaja prvič v Ljubljani, čeprav je očitno zazvenelo že prej, kot smo videli). Slovesnost dogodka je poudaril tudi posebej bogat koncertni list. V njem je objavljen zgodovinski pregled delovanja Orkestralnega društva, za katerega velja, da ni bilo ustanovljeno kot zveza poklicnih glasbenikov, »temveč kot društvo prijateljev glasbe, ki iz idealizma in ljubezni do glasbe posvečajo prosti čas povzdigi domače glasbene kulture«. ¹⁸² Kot poudarja avtor priložnostnega zapisa, je imel orkester v desetih letih 20 samostojnih koncertov in 17 drugih koncertnih prireditev, pri čemer da je mogoče reči, da je v prvem desetletju šla »naša pot navzgor«. ¹⁸³ V tekstu so po vrsti navedeni dirigenti, ki so delovali kot umetniški vodje orkestra: Karel Jeraj (1919–1923), Josip Michl (1923–1924), Lucijan Marija Škerjanc (1924–1925), Emil Adamič (1925–1926), pa skupaj Adamič in Škerjanc (1926–1928) in od leta 1928 znova le Škerjanc. Predsednik društva je bil vse od leta 1919 dr. Ivan Karlin.

Zanimivo je, da v Škerjančevi biografiji, objavljeni v omenjenem koncertnem listu, najdemo podatek, da je študiral v Ljubljani »in po končanih gimnazijskih študijah na konservatorijih v Pragi in na Dunaju«. ¹⁸⁴ V oči zbode dejstvo, da študij v Parizu ni omenjen – če bi res trajal tri leta v praktično neposrednem obdobju pred tem, bi ga Škerjanc zagotovo omenil.

Verjetno je leta 1930 nastala fotografija članov Orkestralnega društva Glasbene matice ob 10-letnici. Na njej v ospredju vidimo tudi Škerjanca (tretji z leve), pa tudi njegovega poznejšega tasta Karla Jeraja kot koncertnega mojstra.

V večini tudi novejših biografskih zapisov o Škerjancu je mogoče prebrati, da je študiral in diplomiral iz dirigiranja na konservatoriju v švicarskem Baslu pri znamenitem dirigentu Felixu Weingartnerju. ¹⁸⁵ Ne glede na pogostost tega podatka se zdi, da je v določeni meri nerealen. Deloma mu oporeka sam Škerjanc v svojem življenjepis iz leta 1946, ko pravi, da je bil leta 1930 »na dvomesečnem mojstrskem dirigentskem tečaju v Baslu /Švica/ pri F. Weingartnerju«. ¹⁸⁶ Tudi v uradnih zabeležkah o bivanju v tujini leta 1951 je omenjeno, da je bil »na strokovnem študiju v švicarskem Baslu 2 meseca leta 1930«. ¹⁸⁷

¹⁸² Koncertni list koncerta Orkestralnega društva Glasbene Matice, Ljubljana, 10. 3. 1930, hranjeno v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Gregor Deleja, »Pedagoški spisi Lucijana Marije Škerjanca«, dipl. delo (Univerza v Mariboru, 2006), tkp., 17.

¹⁸⁶ Življenjepis, hranjen v: Škerjanc, personalna mapa AG UL.

¹⁸⁷ Uslužbeni list (iz leta 1946), v: Škerjanc, Personalna mapa AG UL.

Osterc je v eni od kritik tega leta nekoliko natančneje opredelil Škerjančev študij, ko je poudaril, da je Škerjanc ljubljansko občinstvo postopoma seznanjal z najboljšimi francoskimi deli francoske glasbe. Ob tem je dodal: »Škerjanc je delal počitniški dirigentski tečaj pri Weingartnerju in je res od lanskega leta vidno napredoval.«¹⁸⁸ Tudi Emil Adamič je v eni od kritik omenil, da je Škerjanc »nedavno dovršil dirigentski tečaj v Baselu pod vodstvom slavnega dirigenta F. Weingartnerja.«¹⁸⁹ Škerjanc je mojstrski tečaj tudi sam omenil, v pismu profesorju Marxu 21. februarja istega leta. V njem je profesorja povabil v Ljubljano, češ da bi ga bila z ženo zelo vesela, vendar najpozneje do začetka maja, saj bo potem »v Baslu, kjer bom obiskal mojstrski tečaj pri dirigentu Weingartnerju.«¹⁹⁰ Pri tem je povedal tudi, da je dobil štipendijo za tečaj, medtem ko mora sam poskrbeti za nastanitev. V pismu je nekoliko skeptičen do samega tečaja, kar je mogoče razumeti v okviru njegove pogoste zadržanosti in kritičnosti: »Ne vem sicer, če bom od tega imel mnogo koristi (vsekakor bom bolj pridn kot pri svojih prejšnjih študijih; v ta namen potuje z mano tudi moja žena).«¹⁹¹ Morda bi v podtonu lahko celo zaznali, da svojemu nekdanjemu profesorju prizna, da pri študiju na Dunaju ni bil preveč prizadeven učenec. Škerjanc je nato svoj tečaj v Baslu omenil Marxu še v enem od poznejših pisem, pri čemer zapiše, da je bilo poučno in hkrati upa, da tudi koristno.¹⁹²

Škerjančev »študij« v Baslu je bil torej nekakšen dvomesečni poletni mojstrski tečaj pri sicer enem najvidnejših dirigentov tistega časa. Po vrnitvi domov 25. oktobra 1930 je za Radio Ljubljana pripravil predavanje o baselskem tečaju. V 30. letih 20. stoletja je za radio pripravil še vrsto drugih izobraževalnih oddaj. Nekaj jih je bilo namenjenih predstavitvi življenja in dela posameznih skladateljev. Tako je spregovoril o Josephu Haydnu (31. marca 1932), Georgu Friedrichu Händlu (19. februarja 1935), Antonínu Dvořáku (2. oktobra 1936 in 23. maja 1937), Juriju Mihevцу (21. avgusta 1937), Bachovih sinovih (6. maja 1938), Aleksandru Skrjabinu (18. novembra 1938), Händlu in Bachu (10. februarja 1938) idr. Posebno izstopajoči so bili cikli o različnih nacionalnih glasbenih tradicijah, tako denimo o angleški glasbi (5. aprila 1936), pa o francoski simfonični glasbi (21. aprila 1936), angleških virginalistih (27. oktobra 1937), francoskih clavecinistih (18. novembra 1937), bolgarski glasbi (22. julija 1940), portugalski glasbi (26. januarja 1940) ali sodobni ruski glasbi (14. junija 1940). Še posebej dragocene so bile predstavitve klavirske literature, ki jo je – kot je mogoče razbrati iz posrednih virov – praviloma spremljala

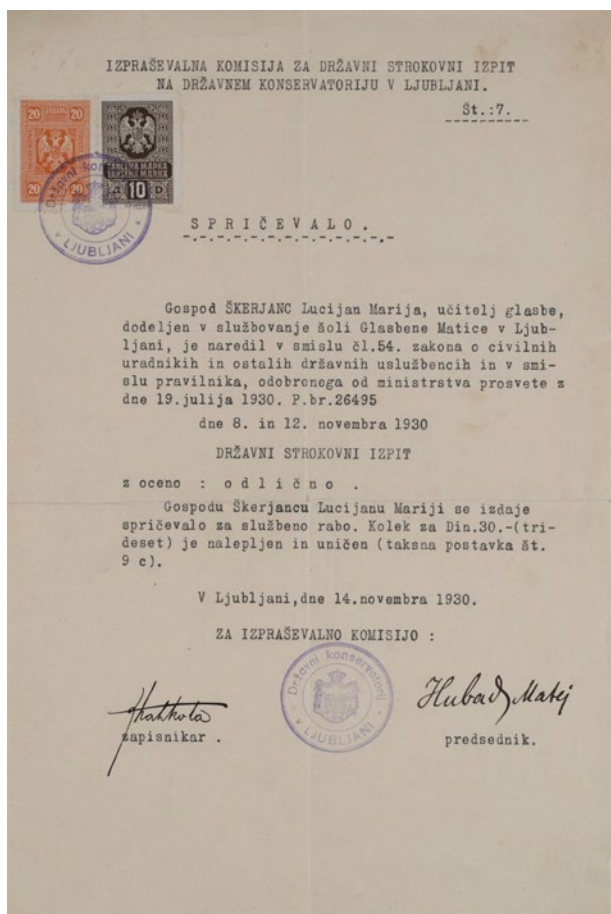
¹⁸⁸ Izrezek iz kritike: Slavko Osterc, »Simfonični koncert«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

¹⁸⁹ Izrezek iz kritike: -č. [Emil Adamič], »Simfonični koncert Narodnega gledališča v Ljubljani«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

¹⁹⁰ Škerjanc v pismu piše, da bo »in Basel, wo ich den Meisterkurs für Dirigenten bei Weingartner besuchen will«. Prim. pismo Josephu Marxu, 21. 2. 1930, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

¹⁹¹ Prim. pismo Josephu Marxu, 21. 2. 1930, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

¹⁹² Škerjanc dobesedno zapiše: »Es war für mich sehr belehrend, und, wie ich hoffe, von grossen Nutzen.« Pismo je v arhivu sicer datirano 30. marca 1930, vendar očitno podatek ni pravi, saj ga je moral Škerjanc napisati že po tem, ko je junija 1930 obiskal tečaj v Baslu. Prim. Pismo Josephu Marxu, 20. 3. 1929, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.



Sprichevalo o odlično opravljenem državnem strokovnem izpitu 14. novembra 1930. Vir: Škerjančev arhiv NUK

Škerjančeva lastna živa izvedba izbranih klavirskih del. Pripravil je tako oddaje o francoski (22. marca, 8. aprila, 20. maja in 1. junija 1937, pozneje še 4. oktobra leta 1938) in slovanski klavirski glasbi (12. oktobra 1939). Tudi po vojni je sledilo nekaj radijskih prispevkov, denimo o novejši angleški glasbi (4. maja 1951), o razvoju moderne francoske glasbe (23. marca 1951), pa o Giacomu Pucciniju (leta 1958) in Emilu Adamiču (25. oktobra leta 1958).

V letu 1930 je začel Škerjanc intenzivneje sodelovati tudi z revijo *Sodobnost*. V njej je postal osrednji glasbeni pisec. Ustrezno naravi revije se je posvečal precej raznolikim temam v esejistično zasnovanih člankih z zaznavno kritično ostjo. Med njimi velja omeniti prispevke *Razvoj in pogoji slovenske glasbe*, *Moji umetnostni nazori*, *Ob stoletnici P. I. Čajkovskega* in *Nezanimivost slovenske glasbe*.

Po vrnitvi iz Basla so kritiki opazili in poudarjali Škerjančev dirigentski napredek v povezavi z njegovim študijskim delom pri Weingartnerju. Kritiki, podpisani kot Z. P. (verjetno Zorko Prelovec), poudari, da je bil Škerjanc »kot dirigent smejejši in temperamentnejši, kot smo ga od prej poznali. Obvladoval je orkester sigurno in ga vodil brez partiture, kar vsekakor dosti pomeni.«¹⁹³ Kritik Ada-

mič pa izpostavlja: »Pravilno je pogajal tempe, fraziranja, zvočnost orkestra ter podajal dela popolnoma jasno in določno.«¹⁹⁴

V omenjeni kritiki zasledimo tudi oceno družbenega pomena tovrstnih koncertov: »Za Ljubljano je vsak simfonični koncert odličen glasbeni dogodek, ki ga naše občinstvo zna tudi dostojno ceniti, zato je tudi petkov koncert privabil v koncertno dvorano mnogobrojno občinstvo, ki je vsako točko, še celo vsak stavek simfonije posebej (kar drugod ni v navadi) močno z aplavzi pozdravilo ter tako dirigentu kot orkestru prirejalo dolgotrajne ovacije.«¹⁹⁵ Kritika tako mimogrede odstrane še vpogled v recepcijsko tradicijo, znotraj katere je torej vsaj vse do 30. let 20. stoletja za primeren običaj veljalo burno neposredno odzivanje občinstva in ploskanja tudi med stavki simfonij oziroma večstavčnih del, kar so sicer očitno v nekaterih drugih kulturnih okoljih že opuščali.

Kot učitelj je bil Škerjanc tega leta nastavljen »v službovanje šoli Glasbene Matice v Ljubljani«, zato je moral opraviti tudi državni strokovni izpit. Opravljal

¹⁹³ Izresek iz kritike: Z. P. [Zorko Prelovec?], »Simfonični koncert«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

¹⁹⁴ Izresek iz kritike: -č. [Emil Adamič], »Simfonični koncert Narodnega gledališča v Ljubljani«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

¹⁹⁵ Ibid.

ga je 8. in 12. novembra 1930 in ga izdelal z oceno odlično. Spričevalo je izdala Izpraševalna komisija za državni strokovni izpit na Državnem konservatoriju v Ljubljani. Predsednik komisije je bil Matej Hubad, zapisovalec pa Karel Mahkota.

1931

Škerjanc se je 11. marca 1931 zaposlil na Konservatoriju za glasbo in s tem postal državni uslužbenec. Za učitelja pripravnika je bil imenovan z odlokom Ministrstva za izobraževanje 5. marca 1931.¹⁹⁶ Že 27. februarja 1935 je nato z odlokom postal učitelj na Državnem konservatoriju v Ljubljani.¹⁹⁷ Po nadaljnjih štirih letih, leta 1939, je prišlo do prevedbe: 9. avgusta je bil imenovan za profesorja, 22. decembra pa so ga tudi zaposlili kot profesorja na Srednji glasbeni šoli konservatorija, kar je ostal vse do zaposlitve na Glasbeni akademiji leta 1945.¹⁹⁸

Škerjanc je v 30. letih uspel nekoliko intenzivneje vstopiti tudi v mednarodni prostor. V Zagrebu so tako 17. aprila 1931 premierno izvedli njegovo orkestralno delo *Preludio, Aria, Finale* pod vodstvom priznanega dirigenta in skladatelja Frana Lhotke. Skladba, ki je bila nagrajena tudi na javnem razpisu ljubljanske Filharmonične družbe leta 1930, je pozneje doživela še številne druge izvedbe, tako v Brnu leta 1931, New Yorku leta 1936, Pragi leta 1936 in na radiu Pariz (19. marca 1937). V Ljubljani so jo prvič izvedli 22. maja 1931 pod dirigentskim vodstvom samega skladatelja,¹⁹⁹ nato pa sta sledili še izvedbi leta 1934 in leta 1936. Mednarodni uspeh dela je zaokrožila še njegova izdaja pri ugledni dunajski založbi Universal leta 1935. Izvedbo v Brnu je pospremila naklonjena kritika, objavljena v časopisu *Lidové noviny* 6. oktobra 1931, češ da delo temelji »bolj na vertikalnem konceptu zvočnega kompleksa; [...] običajno se avtor zadovolji s prijetnim ponavljanjem drobnih odlomkov in motivov nad občuteno harmonsko mrežo«.²⁰⁰

Na Dunaju je ob vrnitvi s svoje turneje po Nemčiji 27. aprila 1931 gostoval priznani, že leta 1919 ustanovljeni Zagrebški godalni kvartet. Na koncertu v mali Koncertni dvorani so izvedli izbor kvartetov hrvaških skladateljev Borisa Papandopula, Krešimirja Baranovića in Krsta Odaka, poleg tega pa so pripravili tudi Škerjančev *3. godalni kvartet*, imenovan *Sonatina da camera* iz leta 1925. Škerjanc je v pismu na izvedbo povabil tudi Josepha Marxa.²⁰¹ Kot je razvidno iz pisma Marxu 6. julija 1931, se je Škerjančev dunajski profesor izvedbe tudi udeležil in enemu od članov kvarteta zaupal, da je bil nad delom »precej zadovoljen« (*ziemlich zufrieden*).²⁰² Zagrebški kvartet je Škerjančevo delo pred tem predstavil na koncertih 2. in 3. marca v Pragi, kjer pa je v časniku *Národní listy* 15. marca 1931 doživelo ostro odklonilno kritiško oceno, češ da gre za delo, »ki

¹⁹⁶ Odlok Ministrstva za izobraževanje 5. 3. 1931, Škerjanc, personalna mapa AG UL.

¹⁹⁷ Odlok Ministrstva za izobraževanje 27. 2. 1935, Škerjanc, personalna mapa AG UL.

¹⁹⁸ Škerjanc, personalna mapa AG UL.

¹⁹⁹ Škerjanc v pismu Marxu piše, da je bila izvedba 19. 2. 1932. Prim. pismo Josephu Marxu 2. 11. 1931, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

²⁰⁰ Cit. po: Soustružnik, »Slovinská hudba v Praze«, 151 (prev. M. B.).

²⁰¹ Prim. pismo Josephu Marxu, 21. 4. 1931, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

²⁰² Pismo Josephu Marxu, 6. 7. 1931, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

nima prav nikakršnega individualnega nacionalnega značaja, je produkt prizadevanj z najbolj skrajnimi, nenaravnimi in hipermodernimi sredstvi, v katerih ni nobene povezave in jasnega pomena.«²⁰³

Škerjanc je intenzivno nadaljeval tudi delo z Orkestralnim društvom, ki je v tej sezoni skupaj orkestrom Narodnega gledališča v Ljubljani pripravilo kar štiri koncerte. Uspešno delo je bilo rezultat povezave obeh orkestrov in »delitve dirigentskega dela«²⁰⁴ med opernim kapelnikom Nikom Štritofo in dirigentom Orkestralnega društva Škerjancem. Tudi če je prihajalo do negativnih kritik dela orkestra, te praviloma niso šle na rovaš dirigenta. Osterc je tako kritično ocenil četrti koncert 5. junija 1931 pod vodstvom Škerjanca. Poudaril je, da so bila pihala razglašena in da je bilo marsikatero mesto ritmično nejasno. Omenil je, da naj razlog za slabšo izvedbo ne bi tičal v dirigentu, temveč v izčrpanih orkestraših. »Povdarjam, da dirigent za to ne nosi nobene odgovornosti: če bi bili vsi tako precizni kakor on, bi lahko bilo izvajanje idealno.«²⁰⁵ Škerjančevo zanesljivo dirigiranje je pohvalil tudi kritik »Z. P.« (verjetno Zorko Prelovec): »Predvsem pa sem občudoval dirigenta L. M. Škerjanca, ki je vsa tri dela dirigiral na pamet, točno in z zanosom.«²⁰⁶

Škerjanec je že v novi sezoni, 12. oktobra 1931, vodil tudi prvi koncert združenih Opernega orkestra, Orkestralnega društva Glasbene matice ter Orkestra državnega konservatorija. Na koncertu je znova sodeloval z znanim pianistom Ivanom Nočem, s katerim sta predstavila vrsto najpomembnejših del iz železnega repertoarja klavirskih koncertov (od Čajkovskega do Griega, Liszta idr.).

Kritik Adamič je ob oceni koncerta spet poudarjal Škerjančeve dirigentske odlike, češ da je dirigiral »na pamet, brez vsake partiture. Menda je to pri nas prvi tak slučaj.«²⁰⁷ Dirigiranju Škerjanca »na pamet« so se pogosto čudili in ga poudarjali tudi vsi drugi kritiki, vse od Osterca do pisca, podpisanega kot Dr. J. B. Kot je razbrati pri slednjem, se je recepcija Škerjanca postopoma v teh letih že spreminjala. Iz mladega še uveljavljajočega se glasbenika se je postopoma tudi v očeh javnosti prelevil v zrelega umetnika s »preizkušenimi rokami«.²⁰⁸ Pri tem kritike občudujoče ugotavljajo, »da temu vestnemu in nadarjenemu glasbeniku ni do povprečnosti in da si postavlja čedalje strmejša cilje.«²⁰⁹ Tako je stabilnost kvalitete Škerjančevega dirigiranja postajala vse bolj samoumevna in tako tudi zato ni bila več vedno poudarjena. Osterc v eni od kritik te sezone o Škerjancu dirigentu zapiše skorajda že kar suhoparno: »Škerjanc je dirigiral vse na pamet in je partiture res obvladal.«²¹⁰

²⁰³ Cit. po: Soustružnik, »Slovinská hudba v Praze«, 154 (prev. M. B.).

²⁰⁴ Izrezek iz kritike: -č. [Emil Adamič], »IV. simfonični koncert«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

²⁰⁵ Izrezek iz kritike: Slavko Osterc, »IV. simfonični koncert«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

²⁰⁶ Izrezek iz kritike: Z. P. [Zorko Prelovec?], »IV. simfonični koncert«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

²⁰⁷ Izrezek iz kritike: -č. [Emil Adamič], »I. simfonični koncert«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

²⁰⁸ Izrezek iz kritike: Dr. J. B., »Simfonični koncert«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Izrezek iz kritike: Slavko Osterc, »Simfonični koncert v Ljubljani«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

Na drugi strani se je v dnevnih kritikah pogosteje oglašal tudi Škerjanc, ki je nato v prihodnjih desetletjih postal eden najpomembnejših spremljevalcev zlasti ljubljanskega glasbenega življenja. V oceni koncerta združenega opernega orkestra in Orkestralnega društva Glasbene matice je tako pozitivno ocenil Osterčevo *Suito* za orkester, ki velja za eno skladateljevih najbolj priljubljenih del. Škerjanc je Osterčevo delo pohvalil z besedami: »Najboljša stavka se mi zdita prvi in pa četrti. Posebno poslednjega mistični spev soloviole je prepričevalen ter se jako efektno druži z ostinatno orgelsko spremljavo godal.«²¹¹

Decembra 1931 je Škerjanc v reviji *Življenje in svet* objavil poljudno zasnovan članek o dirigentu in njegovem delu. Z njim je želel poljudno razložiti mesto in pomen dirigentovega prispevka pri glasbeni izvedbi. Članek je bil po njegovem mnenju sploh »prvi poskus pri nas, orisati položaj dirigenta«.²¹² Škerjanc je bil pri pregledu zgodovinskega razvoja vloge dirigenta v glasbi pri nas precej kritičen do preteklosti, mestoma celo morda nekoliko nepravichen, zlasti ko je verjetno pod vplivom tedaj običajnih ideoloških predpostavk dokaj površno ocenjeval prispevek prizadevanj znotraj (nemške) *Filharmonične družbe*, ki je v 19. stoletju nedvomno dosegla stopnjo, na katero se orkestralno muziciranje po razpadu Avstro-Ogrske še dolgo ni uspelo povzpeti: »Orkestralno muziciranje kot panoga reproduktivne glasbene umetnosti je pri nas še prav mlado. Slovenci in naše kulturno središče, Ljubljana, smo pred vojno sicer imeli svojo Filharmonijo, ki pa je bila po današnjem merilu le nekoliko povečan salonski orkester, služoč predvsem nedeljski zabavni publiki pri pogrnjenih mizah.«²¹³ Kot edinega, ki je uspel to preseči, omenja »nepozabnega« českega dirigenta, ki je deloval v Ljubljani, Václava Talicha.

Iz ostre izključujoče delitve med slovensko in nemško tradicijo, značilno za kulturna naziranja po zlomu habsburške monarhije, je izhajalo prepričanje, ki ga po Lajovčevih modelih ponavlja tudi Škerjanc, češ da je »naša predvojna glasba [...] stala v znamenju petja, čemur se pri našem, petju naklonjenem narodu ni čuditi; saj pa so tudi slejkoprej vse muzikalne kulture začele s petjem in moramo si pač biti svesti, da se je naša glasbena kultura tako rekoč pravkar šele začela«.²¹⁴ Iz teh besed je zaznati za ta čas značilno prepričanje, da je slovenska kultura pač nekaj povsem kratkega in zanemarljivega, zato je treba vse začeti znova in reševati stvari, ki so jih drugod že zdavnaj prej rešili. »Teh malo desetletij, odkar moremo gledati na njen neprekinjen razvoj, v štetju razvojnih dob narodov ne pomeni mnogo. In tako se ni čuditi, da se še danes bojuje pri nas boj med 'pevsko' in 'orkestralno' strujo med glasbeniki, boj, ki je bil drugod že zdavnaj končan, preden se je pri nas začel.«²¹⁵ V tem smislu je treba članek razumeti tudi kot svojevrstno apologijo Škerjančevega lastnega dela, za katerega se je zdelo,

²¹¹ Izrezek iz kritike: Lucijan Marija Škerjanc, »III. simf. koncert v Ljubljani«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

²¹² Lucijan Marija Škerjanc, »Dirigent in njegovo delo«, *Življenje in svet* 5, št. 26 (1931), 720–723. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-Y6QNNJVV>.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid.

da v slovenskem okolju nima prave tradicije, zato tudi ni deležno dovolj velike pozornosti in primerne upoštevanja oziroma spoštovanja.

Dirigent si mora prizadevati za pretehtano in premišljeno dirigiranje, ki neposredno učinkuje na kvaliteto izvedbe: »Vsak gib roke, najsi bo umesten ali ne, najde odziv v orkestru; vsaka napaka dirigenta izzove odgovarjajočo napako v orkestru.«²¹⁶

V prispevku zasledimo – denimo pri opisu »brezhibne« muzikalne stvaritve – tudi nekaj za Škerjanca značilnih estetskih idej, ki razodevajo njegov pogled na vsebino in pomen glasbene interpretacije:

»BREZHIBNO, TO SE PRAVI, DOVRŠENO IN DOCELA ZVESTO SKLADATELJEVIM PREDPISOM GLEDE AGOGIKE (HITROSTI), DINAMIKE (MOČI), RITMIKE IN DRUGIH GLASBENIH PRVIN; V SMISLU SKLADATELJEVIH NEZAPISANIH INTENCIJ, TO JE STILNO IN IZRAZNO POPOLNO, UVAŽUJOČ VSE POTANKOSTI PREDNAŠANJA, IN VSE NIANSE, KI JIH KRATKOMALO NI MOČI ZAPISATI; IN SLEDNJIČ NAJ IZVAJANJE ZRCALI TUDI OSEBNOST DIRIGENTA, NJEGOVO REPRODUKTIVNO JAKOST, NJEGOVO ZMOŽNOST UŽIVETJA V NOTRANJE ŽIVLJENJE SKLADBE IN NJEGOVO ASIMILACIJO Z REPRODUKCIJO UMETNINO.«²¹⁷

Škerjanc se je v svojih estetskih nazorih približeval vse izrazitejšemu modernističnemu odklanjanju od romantične razčustvovanosti: »Vobče je preveč razširjeno mnenje, da je glasba 'izraz čustev'. To je romantično tolmačenje naloge glasbe in zelo enostransko. Glasba ima svoje posebno, le glasbenim zakonom podvrženo življenje ter nikakor ni le usedlina čustev, ki iz kakršnihkoli vzrokov niso mogli druge najti duška.«²¹⁸

Morda je bilo Škerjančevo teoretsko razčlenjevanje in strokovno utemeljevanje dela in poslanstva dirigenta povezano z nesoglasji, ki jih je kot vodja orkestra Orkestralnega društva imel v istem obdobju z Glasbeno matico. V pismu neznancu »velečenjenemu gospodu doktorju« 7. aprila 1931 prosi za pomoč in obenem ostro reagira na tendence omejevanja njegove vloge pri umetniškem vodstvu oz. neodvisnosti pri pripravi koncertnih programov, češ da »odbor Gl. M. [Glasbene matice] nima pravice predpisovati sporeda tega koncerta.«²¹⁹ Matičin odbor je namreč 31. marca 1931 sprejel odločitev: »Gospodu L. M. Škerjancu se mora naročiti, da odborovi sklepi v vsakem slučaju veljajo in se morajo brezpogojno izvesti.« Škerjanc v pismu nekoliko užaljeno zapiše, da nima »niti najmanjšega veselja se skozi celo življenje bosti z meni očitno nasprotnimi osebnostmi ter se preprirov raje izogibljem.«²²⁰ Morda sklep pisma, v katerem Škerjanc meni, »da bi Vaša energična intervencija gotovo bolj prepričala [Matičin] odbor, da

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Pismo L. M. Škerjanca neznancu »velečenjenemu gospodu doktorju«, 7. aprila 1931, kopijo pisma hrani Fundacija L. M. Škerjanca v Ljubljani.

²²⁰ Ibid.

ni kompetenten za take odločbe»,²²¹ nakazuje, da je verjetno Škerjanc pismo namenil predsedniku Matice, dr. Ravniharju.

1932

Jugoslovanski kralj Aleksander I. je 12. maja 1932 Škerjancu podelil častni znak jugoslovanske krone 5. reda, posebno priznanje za njegova prizadevanja zlasti v okviru delovanja Orkestralnega društva. Odlikovanje je prejel v jubilejnim letu, ko je Glasbena matica praznovala 50-letnico obstoja, skupaj še z nekaterimi drugimi učitelji, na primer Janom Šlaisom in Otilijo (Klotildo) Praprotnik.²²²

Škerjanc je v pismu Marxu sporočil, da so 19. februarja 1932 v Ljubljani prvič izvedli njegovo orkestralno delo *Preludio, Aria, Finale*.²²³ Skladba je bila nagrajena na javnem razpisu ljubljanske Filharmonične družbe leta 1930. V 30. letih so sledile še ljubljanske izvedbe, in sicer leta 1934 in 1936. Delo je leta 1935 izšlo tudi pri ugledni dunajski založbi Universal.

Posebej zanimivo je Škerjančevo pismo Marxu 1. februarja 1932.²²⁴ V njem nekdanjega dunajskega profesorja obvešča, da je z dunajske akademije za glasbo prejel pismo, da bi bil lahko sprejet v dirigentski razred. Ob tem potoži, da ni navedeno, kdaj naj bi potekali sprejemni izpiti, kar da je zanj seveda pomembno, saj ima omejene možnosti dopusta. Pismo kaže na to, da je Škerjanc tedaj načrtoval celo študij dirigiranja na Dunaju, vendar tega zaradi neznanih razlogov očitno ni uresničil.

Leta 1932 je Glasbena matica pripravila *Prvi slovenski glasbeni festival*, ki je bil izjemno široko zastavljen in tudi množično obiskovan. Škerjanc je bil skupaj z Antonom Lajovcem, Mirkom Poličem, Slavkom Ostercem in Emilom Adamičem imenovan v umetniški odsek za pripravo festivalskih prireditev. Festival je pomenil enega najpomembnejših prizadevanj za prepoznavnost in uveljavitev slovenske glasbe med svetovnima vojnoma ter bil tako organizacijsko kot izvedbeno in predvsem vsebinsko dogodek posebnega zgodovinskega pomena.²²⁵ V obdobju med 13. in 16. majem 1932 so se zvrstili različni koncerti, nastop godbe Sloga, predstavitve pevskih zborov, celo zborovsko tekmovanje in tekmovanje pritrkovalcev. Pripravili so operno predstavo, različna predavanja, kongres Južno-slovanske pevske zveze idr. Posebno odmevna je bila velika razstava *Razvoj glasbe pri Slovencih*, pripravljena v Narodnem domu. V okviru teh prireditev so med drugim izvedli Škerjančev godalni kvartet, pa njegovo *Simfonijo v enem stavku* ter *Slovensko uverturo*. Za slednjo je skladatelj prejel nagrado Filharmonične družbe. Škerjanc je z izvedbami ponovno izkazal talent za komponiranje tudi večjih instrumentalnih skladb z izstopajočim prispevkom k tedaj še vedno razmeroma pičli slovenski literaturi za simfonični orkester, festival sam pa je dejansko utrdil tudi njegov skladateljski sloves in pomen.

²²¹ Ibid.

²²² Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 170–172.

²²³ Prim. pismo Josephu Marxu, 2. 11. 1931, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

²²⁴ Prim. pismo Josephu Marxu, 1. 2. 1932, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

²²⁵ Prim. Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 229–240.

1933

Leta 1933 je v Škerjančevem zasebnem življenju posebej pomembno, saj se mu je 13. januarja rodila hči Beatrice. Kot je razvidno iz krstnega lista, se je rodila v Ljubljani na Gregorčičevi ulici 19 kot zakonska hči Lucijana Škerjanca, profesorja na državnem konservatoriju, in Verene Josin, brez oznake poklica.²²⁶ Deklico je 21. januarja krstil frančiškanski provincial p. Guido Rant, kot botra pa sta navedena »La baronne d'Ange d'Astre, Georgine in William Gwin«.



Škerjanc s hčerko Beatrice. Vir: Osebni arhiv Noela Škerjanca

Veselo novico, da je njegova žena rodila malo deklico, je sporočil v pismu tudi profesorju Marxu na Dunaj.²²⁷ Pisma Marxu v teh letih so večkrat polna tovrstnih zasebnih dodatkov in prisrčnosti, iz katerih lahko razberemo, da sta si postala tudi osebno vse bližje. Škerjanc v pismih Marxu večkrat omenja svojo ženo Vereno in se ob vabilih v Ljubljano pogosto postavlja z njenimi kuharskimi sposobnostmi – še posebej omenja kranjske klobase z zeljem. Odnos z Marxom raste vse do prijateljstva, »s katerim ste me njega dni počastili« (*unsere Freundschaft, mit welcher Sie mich seinerzeit beehrt haben*),²²⁸ kot to nekoč v pismu izrecno omeni. A tovrstni dodatki iz pisem postopno izginejo.

V omenjenem januarskem pismu Škerjanc Marxu piše tudi o orkestrskem koncertu, ki so ga načrtovali 20. marca 1933. Na program je Škerjanc nameraval

²²⁶ Prepis rojstnega in krstnega lista hčerke Beatrice iz knjige župnije Marijinega oznanjenja v Ljubljani je hranjen v Škerjančevi personalni mapi AG UL.

²²⁷ Prim. pismo Josephu Marxu, 26. 1. 1933, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

²²⁸ Prim. pismo Josephu Marxu, 3. 4. 1942, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

uvrstiti Brahmsovo *Tragično uverturo*, Mendelssohnovo *Škotsko simfonijo* ter Marxove *Castelli romani* s solistom Ivanom Nočem, o katerem piše, da je »brez dvoma najpomembnejši jugoslovanski pianist« (zweifelloos der bedeutendste jugoslawische Pianist). Očitno je bila eden od razlogov za pisanje tudi prošnja, da bi Marx zastavil kakšno besedo pri založbi Universal za znižanje sicer zelo visoke cene za izposajo notnega materiala. Zdi se, da do tega ni prišlo, saj sta bili namesto Marxove skladbe na koncertni spored pozneje dejansko uvrščeni dve drugi deli: *Noči v španskih vrtovih* Manuela de Falle in *Srbski plesi* Stevana Hristića.

Istega leta je začela izhajati revija *Sodobnost*, ki se je predstavljala kot »neodvisna slovenska revija«. Čeprav v kolofonu Škerjanc izrecno ni naveden, je pozneje v življenjepisu zapisal, da je bil njen »sodelavec in sourednik«. ²²⁹ V reviji je izšla vrsta njegovih obsežnejših prispevkov, s katerimi se na eni strani loteva refleksije o sodobni glasbeni produkciji in reprodukciji pri nas, predvsem pa se v esejistično zasnovanih člankih loteva tudi nekaterih estetskih tem, problemov slogovnega opredeljevanja idr. Med članki izstopa prispevek s širokim naslovom »Glasba«, ²³⁰ v katerem se ponovno dotika tudi pomena »razumevanja in vrednotenja« dirigentskega dela, saj je to po njegovem v slovenski glasbi, ki jo nekoliko zaničljivo opiše za »samopašno pevsko kulturo«, še povsem nerazumljen poklic: »Ni čuda torej, da k nam, ki se umetno obdajamo s kitajskim zidom samopašne pevske kulture, ki ne potrebuje dirigenta, temveč le pevovodjo, še ni prodrlo razumevanje in vrednotenje dirigentskega dela.« ²³¹ Ob tem razvije nekaj značilnih misli, ki poudarjajo premišljen in analitični dirigentski pristop: »Dirigent, ki svoje partiture ne zna napisati od začetka do kraja na pamet, ne more trditi, da jo obvlada. Oni, ki dirigira z očmi vprtimi v partituro, je podoben generalu, ki vodi svojo četo k naskoku z nosom v zemljevidu.« ²³²

Nekako takrat je na povabilo Glasbene matice v Ljubljano znova prišel Václav Talich, ki je odtlej, ko se je poslovil od Ljubljane in Slovenske filharmonije, postal svetovno znan dirigent. Koncert so pripravili ob 25. obletnici njegovega delovanja pri nas. Orkester Orkestralnega društva je najprej pripravil Škerjanc, nato pa je v petih vajah pred koncertom izvedbo izbrusil Talich. Med drugim je izvedel tudi Škerjančev *Simfonični stavek*. Kritike koncerta so navdušeno slavile Talichovo vodstvo, hkrati pa ne pozabile Škerjančevega prispevka. Emil Adamič je o koncertu vzneseno in himnično zapisal:

»UNION JE BIL, KAJPADA, DO VRHA NATLAČEN. OBA: 71-ČLANSKI ORKESTER IN PUBLIKA SVEČANO GANJENA IN KO JE PO BURNEM SPREJEMU TALICH DVIGNIL SVOJE PREUŠEVLJENE, FAKIRSKE ROKE, NAM JE VSEM ZASTAL DIH. IZPOVEM SE, DA SEM BOLJ GLEDAL KOT POSLUŠAL. [...] IN VIDEL SEM, KAKO JE IZ NJEGOVIH DVIGNJENIH ROK, IZ KONCA NJEGOVE TANKE DIRIGENTSKE PALČICE ŠVIGNIL OGENJ SV. ELMA

²²⁹ Življenjepis, hranjen v: Škerjanc, personalna mapa AG UL.

²³⁰ Lucijan Marija Škerjanc, »Glasba«, *Sodobnost* 1, št. 12 (1933): 582–584. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-KRQ5WZ5M>.

²³¹ Ibid.

²³² Ibid., 583.

TER ZAŽGAL NJEGOVE LJUDI, DA SO ZAGORELI KOT GRMADA IN IZŽELI IZ SEBE VSO TO ČUDOVITO MUZIKO DO POSLEDNJE SRAGE. TO NI BIL SMRTNI ČLOVEK, KI JE STAL PRED ORKESTROM KAKOR V OBLAKIH, AMPAK POOSEBLJENA MUZIKA, NE SUŽENJ KOMPONISTOVEGA GENIJA, NE NJEGOV TIRAN, AMPAK NJEGOV APOSTOL, NJEGOV JANEZ KRSTNIK.«²³³

Vilko Ukmar je v *Slovenecu* govoril o »kipečem navdušenju« poslušalcev.²³⁴ Podobno vzdušje preveva tudi kritiko, objavljeno v časniku *Jutro*: »Velika unionska dvorana že dolga leta ni doživela takega vzhičenja in oduševljenja kakor snoči, ko je vele mojster Vaclav Talich s svojo taktirko hipnotiziral orkester in poslušalce.«²³⁵ Navdušenje nad Talichovim koncertom je nedvomno prispevalo k širšemu zavedanju o pomenu dirigentskega prispevka, hkrati pa posredno pomenilo tudi posebno priznanje Škerjančevemu dirigentskemu in skladateljskemu prizadevanju.

1934

Leta 1934 je Škerjanc nadaljeval svoje sodelovanje z revijo *Sodobnost*. V njej je objavil obsežnejši prispevek o slovenski glasbi in njeni preteklosti. K pisanju ga je spodbudila prej omenjena odmevna razstava o zgodovini slovenske glasbe, ki jo je v okviru praznovanja Glasbene matice pripravil Josip Mantuani.²³⁶

V tem letu je nastala tudi scenska glasba k uprizoritvi drame *Cyrano de Bergerac* Edmonda Rostanda. Gre za eno Škerjančevih bolj odmevnih del ilustrativnega značaja. Čeprav se je občasno k temu še vračal, mu glasbena programska resnica ni bila preveč blizu. Verjetno se je od nje oddaljeval tudi iz načelnih idejnih razlogov, saj v splošnem skladatelji sredi 20. stoletja programskemu ustvarjanju estetsko niso bili naklonjeni.

1935

Škerjanc je znova poklicno napredoval in s 27. februarjem 1935 postal učitelj na Državnem konservatoriju v Ljubljani.²³⁷

Tudi v letu 1935 je nadaljeval z rednimi prispevki v reviji *Sodobnost*. Nekaj člankov, večinoma esejsko zasnovanih, je bilo posebej odmevnih, tako prispevek o slovenski narodni glasbi, pa znova članek o dirigiranju idr.

Glasbena matica je leta 1935 s posebno akademijo počastila devetdesetletnico rojstva Jakoba Aljaža. Ob tej priložnosti so na Šmarni gori župniku Aljažu odkrili spominsko ploščo, delo kiparja Toneta Kralja, poznejšega Škerjančevega svaka. Sestra Škerjančeve druge žene Oli Mara je bila namreč poročena s Tonetom Kraljem. Na posebni akademiji v Filharmonični dvorani je nastopil godalni

²³³ -č [Emil Adamič], »Vaclav Talich dirigira«, *Slovenski narod*, 15. november 1933, 1.

²³⁴ V. U. [Vilko Ukmar], »Simfonični koncert pod vodstvom mojstra Talicha.« *Slovenec*, 16. november 1933: 7.

²³⁵ S. K., »Talichov triumfalni koncert.« *Jutro*, 16. november 1933: 3.

²³⁶ Škerjanc, Lucijan Marija, »O slovenski glasbi«, *Sodobnost* 2 (1934), 408–416.

²³⁷ Odlok Ministrstva za izobraževanje 27. 2. 1935, Škerjanc, personalna mapa AG UL.

orkester, ki so ga sestavljali člani Orkestralnega društva Glasbene matice in gojenci konservatorija pod Škerjančevim vodstvom. Ob tej priložnosti so izvedli skladbo *Jadransko morje*, napisano na motive znanega istoimenskega Hajdrihovega zbora. Kritik Vilko Ukmar se je v svoji oceni nekoliko obregnil ob samo kvaliteto izvedbe skladbe, ki jo imenuje *Preludij in fuga*, češ da je pešala zaradi morda prepogostih nastopov orkestra: »Ta reproduktivni ansambel v zadnjem času zelo pogosto nastopa. Mar ne bi bolj poredki, pa dovršeno izdelani nastopi neprimerno več koristili naši orkestralni reprodukciji?«,²³⁸ se vpraša Ukmar in s tem svojo kritično ost neposredno usmeri v Škerjančevo umetniško vodstvo.



V tem obdobju je Škerjanc znova začel bolj redno nastopati na radiu kot pianist. Še posebej je izstopal njegov cikel predstavitev francoske glasbe, ki ga je pripravil med 13. decembrom 1935 in 1. junijem 1937. Francosko klavirsko literaturo je predstavil v kar devetih oddajah. Njegova predstavitev je bila široka in raznolika, vsekakor pa edinstvena v vseh pogledih – tako v zgodovinski in slogovni raznolikosti predstavljene literature kot v številu predstavljenih del pomembnega, pa vendar pri nas pogosto manj opaznega francoskega pianizma. Žive izvedbe izbranih skladb, ki so bile uvrščene na spored Radia Ljubljana, je vsakič spremljalo Škerjančevo

Škerjanc kot dirigent Orkestralnega društva Glasbene matice v Unionski dvorani leta 1935.
Vir: Škerjančev arhiv GZ NUK

²³⁸ Izrezek iz kritike: V. U. [Vilko Ukmar], »Aljaževa akademija«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

uvodno predavanje, kar dokazuje ne le njegovo pianistično spretnost, ampak tudi širok muzikološki vpogled v francosko glasbeno ustvarjalnost. Škerjanc je skladbe predstavil po kronološkem oz. slogovnem zaporedju. Na seznamu predstavljanih skladb²³⁹ je kar 66 skladb različnih francoskih avtorjev od baroka do najnovejših dni. Med njimi so številni sloviti skladatelji, od Couperina in Rameauja do Franc-ka, d'Indyja, Dukasa in Fauréja, poleg tega pa številna dela Debussyja, Séveraca, Chaussona, Magnarda, Satieja, Auberta, Milhauda, Roussela, Poulenca, Honeggerja idr., s sklepnimi Ravelovimi valčki *Valses nobles et sentimentales*. Seznam izbranih skladb dokazuje ne le izjemno širok pregled nad preteklo francosko klavirsko ustvarjalnostjo, temveč tudi izvrstno poznavanje povsem sodobnih del. Škerjanc je nekatere od francoskih skladateljev in njihovih skladb predstavil in izvedel tudi še v letu 1938 na Radiu Zagreb in Beograd.²⁴⁰ Vabila v studie sosednjih radijskih postaj pomenijo posebno priznanje Škerjančevi pianistični spretnosti.

V poznejših letih je imel Škerjanc kot pianist še vrsto drugih predstavitev. Tako je leta 1938 pripravil radijsko predavanje o Aleksandru Skrjabinu z izvedbo njegovih sicer pianistično zelo zahtevnih del. Poleg tega pa se je zavzel tudi za promocijo domačih ustvarjalcev v tujini. Decembra 1938 in januarja 1939 je na pariškem radiu predstavil in izvedel cikel klavirskih del jugoslovanskih skladateljev. Na dveh večernih programih je izvedel skladbe Miloja Milojevića, Josipa Slavenskega, Marka Tajčevića in Borisa Papandopula. Edini Slovenec na sporedu je bil Škerjanc s *Tremi nokturni* (*Pesante, Tumultuoso, Allegro non troppo – Kolo*). Pred tem, konec novembra 1938, je isti spored predstavil še na Radiu Zagreb, nato pa ga je nekoliko razširjenega izvedel maja 1939 še na Radiu Ljubljana. Pri tem je dodal še dela Fortunata Pintarića, Petra Konjovića in Božidarja Kunca, od slovenskih skladateljev pa Janka Ravnika. Podoben polurni spored je nato izvedel še junija 1939 na Radiu Pariz, na Radiu Marseille in Milanskem radiu, julija 1939 pa še na Radiu Beograd.

V tem kontekstu zanimiv je bil tudi program slovanske klavirske literature, prav tako z uvodnim predavanjem, ki so mu sledila dela Jana Ladislava Dusseka, Johanna Nepomuka Hummla ter Frédérica Chopina. Oddaji 12. oktobra 1939 je že čez 14 dni sledila enournna Škerjančeva izvedba lastnih del, obakrat na Radiu Ljubljana.

Na začetku januarja 1940 je imel na Radiu Pariz znova krajšo petnajstminutno oddajo o jugoslovanski glasbi. Škerjanc, ki so ga v etru predstavili kot »profesorja Akademije za glasbo v Ljubljani, Jugoslaviji«, je poleg svoje *Pastorale* izvedel še dela Fortunata Pintarića, Janka Ravnika, Božidarja Kunca, Antona Lajovca in Borisa Papandopula.

Posebej zanimiva je bila oddaja maja 1940 na Radiu Sofija v Bolgariji. Uvedlo jo je namreč nekoliko obsežnejše predavanje o jugoslovanski glasbi Dragotina Cvetka, za tem pa je sledila Škerjančeva izvedba skladb zgolj slovenskih skladateljev: Emila Adamića, Antona Lajovca, Gojmirja Kreka, Marija Kogoja, Matija

²³⁹ Seznam je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

²⁴⁰ Prim. ohranjeno gradivo v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

Bravničarja, Slavka Osterca in samega Škerjanca, ki se je predstavil z enim od *Nokturnov*.

Škerjančevo sodelovanje z ljubljanskim radiem se je nadaljevalo tudi v obdobju vojne, ko je pripravljaval barvite sporede različnih skladateljev. Poseben cikel je namenil predstavitvi razvoja slovenske glasbe, o čemer bomo več spregovorili v nadaljevanju.

V mestni reduti v Olomucu je 11. januarja 1935 nastopila češka operna pevka Valérie Kvapilová s koncertom jugoslovanskih samospevov. Na spored je uvrstila tudi Škerjančev samospev *I prišel dan ...* Podoben koncert je nato ponovila še v Mestni knjižnici v Pragi 28. februarja 1936.²⁴¹

1936

V ljubljanski Filharmonični dvorani je 17. januarja 1936 nastopil znameniti Praški kvartet, ki je veljal za mednarodno uveljavljen izvajalski ansambel. Posebno priznanje Škerjančevemu ustvarjanju je predstavljalo dejstvo, da je kvartet poleg del Mozarta in Suka izvedel tudi njegov *Četrti godalni kvartet*. Isto skladbo je nato 13. novembra 1936 prav tako v Filharmonični dvorani predstavil tudi Godalni kvartet iz Dresdna, tokrat v družbi del Beethovna in Smetane.

Konec leta, 11. decembra 1936, je bil na spored koncerta Ljubljanske filharmonije pod vodstvom dirigenta Danila Švare kot edino slovensko delo uvrščen Škerjančev cikel *Preludij, Aria in Finale*. Gre za delo, pri katerem so bili posamezni stavki včasih izvedeni tudi samostojno, zato prihaja pri izvedbah do različnih interpretacij. Skladba je bila po uspehu na razpisu Ljubljanske Filharmonične družbe leta 1930 v integralni verziji v Ljubljani prvič izvedena prav na pričujočem koncertu. Sicer so jo, kot smo že omenili, izvedli pred tem v Zagrebu 17. aprila 1931 pod vodstvom dirigenta Frana Lhotke. Pozneje so sledile še številne druge izvedbe, tako v Brnu oktobra 1931, New Yorku leta 1936, Pragi leta 1936 in na radiu Pariz 19. marca 1937. V Ljubljani so skladbo predstavili še 22. maja 1931 pod dirigentskim vodstvom skladatelja. O tej izvedbi je Škerjanc pisal v že omenjenem pismu Marxu 19. februarja 1932.²⁴² Nato je sledila še ljubljanska izvedba leta 1934 in omenjena izvedba pod Švaro leta 1936. Prvi stavek ciklusa, *Preludij za orkester*, je izšel pri dunajski založbi Universal leta 1935, pri čemer je ohranjena razmeroma obsežna korespondenca skladatelja z založbo, ki jo je natančneje analiziral avstrijski muzikolog Hartmut Krones.²⁴³

Ker se je vpis v glasbene šole Glasbene matice in na konservatorij nekaj let postopoma zmanjševal, je nekaj predavateljev konservatorija z namenom, da bi povečali vpis, pripravilo sklop predavanj. Med drugimi je nastopil tudi Škerjanc s predavanjem z naslovom *Važnost ansambelskih vaj in možnost domačega igranja*.²⁴⁴

²⁴¹ Soustružnik, »Slovinská hudba v Praze«, 137.

²⁴² Prim. pismo Josephu Marxu, 2. 11. 1931, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

²⁴³ Hartmut Krones, »Slavko Osterc, Lucijan Marija Škerjanc und der Wiener Verlag 'Universal Edition'«, *Stoletja glasbe na Slovenskem. Centuries of Music in Slovenia* [Slovenski glasbeni dnevi 2005], ur. Primož Kuret (Festival, 2006), 92–101.

²⁴⁴ Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin dediščina*, 173.



L. M. Škerjanc pri delu; na zadnji strani fotografije iz leta 1936 je pripis: »Olici za strašilo, kadar bi hotela biti poredna.«
Lu. Vir: Osebni arhiv Noela Škerjanca

Kot je mogoče razbrati iz že omenjenih Škerjančevih nastopov v Parizu ter njegovih pisem iz Pariza, objavljenih v *Jutru*, je Škerjanc očitno na preходу v leto 1937 nekaj časa znova preživel v Parizu, bržkone tudi zato, da bi dokončal svoj študij na *Schola cantorum*. V tem času je spremljal tudi kulturni utrip francoske prestolnice in o tem pisal v Ljubljano. Poleg tega je bil izvoljen tudi v Francosko muzikološko društvo (*Société française de musicologie*), kot smo že omenili.

1937

Škerjanc je v naslednjih letih nadaljeval s svojo bogato skladateljsko in poustvarjalno dejavnostjo. Med drugim je z orkestrom leta 1937 na Radiu Ljubljana izvedel Fauréjevo *Balado* op. 19. Kot pianist je v letih 1937 in 1938 za ljubljanski radio pripravil vrsto že omenjenih klavirskih ciklusov, tako o portugalski, bolgarski in ruski sodobni glasbi. Na drugi strani pa je oddaje o slovenski klavirski glasbi pripravljali tudi za tuje radijske postaje v Sofiji, Parizu, Zagrebu in Beogradu.

V letih 1937 in 1938, delno pa tudi še leta 1940 je nastopil večkrat kot predavatelj v okviru t. i. Ljudske univerze, in sicer v Ljubljani, Mariboru, Celju in

Ptuju. Pri tem se je loteval različnih tem, s katerimi si je prizadeval za popularizacijo glasbe. Nekaj njegovih predavanj je bilo bolj splošnega značaja in se je v njih loteval uvoda v glasbo in glasbene forme ter razvoja glasbenega oblikovanja. Poleg tega pa se je posvečal predstavitvi zgodovine slovenske glasbe, posebej pa tudi francoske klavirske literature.

Pomembno delo muzikološkega značaja je njegova študija *Življenje in delo Emila Adamiča* iz leta 1937, ki je v marsičem prelomna. Gre za delo, ki dejansko pomeni začetek slovenskega muzikološkega monografskega pisanja, posvečenega življenju in delu izbranega skladatelja. Delo zaznamuje pomenljiv Škerjančev obrat tudi na področje muzikološko zaznamovanih raziskav. V knjigi izriše plastični portret skladatelja Adamiča, temu pa pridruži predstavitev del z njihovo analizo, vse pa utemelji na kritični obravnavi različnih virov in v neposrednem stiku s skladateljevimi najtesnejšimi sodelavci in prijatelji.

1938

Leta 1938 je pri Glasbeni matici izšla antologija Lajovčevih del, ki jo je ob skladateljevi 60-letnici zbral in uredil Škerjanc. Zgled za *Lajovčevo čitanko* je imel pri antologijah čeških izdaj, med katerimi je bila posebej znana *Smetanova*

čítanka iz leta 1924.²⁴⁵ Škerjanc je v čítanki objavil nekaj starejših, še neizdanih Lajovčevih skladb, ter svojo priredbo Lajovčeve orkestralne skladbe *Caprice* za klavir. V uvodu je opisal skladateljevo življenje in njegovo delo. V čítanko je bil vključen še prispevek Božidarja Borka, Matičin arhivar Slavko Koželj pa je dodal bibliografijo Lajovčevih skladb.²⁴⁶ Naslednje leto je Škerjanc pripravljal še zbrano delo Gojmirja Kreka, vendar do izdaje ni prišlo. Šele po Krekovi smrti je nato leta 1944 izšel s podporo Slovenske akademije znanosti in umetnosti izbor nekaterih njegovih skladb v treh zvezkih, pri čemer je v prvem zvezku Škerjanc pripravil obsežnejši uvod k izboru.

Konec 30. let je bil Škerjanc prvič predstavljen tudi v Argentini na komornem koncertu v organizaciji Argentinsko-jugoslovanskega kulturnega inštituta (*Instituto Argentino-Yugoslavo de cultura*). Koncert je pripravil argentinski skladatelj Juan Carlos Paz, ki je imel intenzivne stike z Ostercem in najverjetneje mu je prav Osterc pomagal pri izbiri programa, na katerega so bili poleg domačina Paza uvrščeni jugoslovanski skladatelji. Med slednjimi so prevladovali slovenski avtorji, tako seveda sam Osterc, pa Demetrij Žebre, Karol Pahor in Škerjanc, ob njih pa še hrvaški skladatelj Boris Papandopulo. Škerjanc se je predstavil s krstno izvedbo klavirske skladbe *Pro memoria – 13-II (tema s 4 variacijami)*.²⁴⁷ Osterc je sicer s Pazom v 30. letih intenzivno sodeloval prek omenjene organizacije za sodobno glasbo (ISCM), o čemer priča tudi razmeroma obsežna korespondenca med skladateljema. Ta se je končala leta 1940, ko sta jo prekinili vojna in Osterčeva napredujoča bolezen.²⁴⁸

Očitno je tudi sam Škerjanc pripravljaj podobne izmenjalne koncerte. Iz pisma Josephu Marxu na Dunaj 1. februarja 1938 je očitno, da se je z njim in skladateljem Josipom Štolcerjem Slavenskim pogovarjal o tem, da bi pripravili izmenjalni koncert med Dunajem, Ljubljano in Beogradom.²⁴⁹ Žal ni mogoče ugotoviti, kako daleč so prišli z dogovori.

Sredi leta 1938 je prišlo do nesoglasja glede urejanja zapuščine in hiše bratov Ipavcev, o čemer potoži Janko Ravnik v pismu Škerjancu 4. oktobra 1938. Pismo predstavlja očitno reakcijo na neko Škerjančevo intervencijo pri odgovornem referentu, pri čemer Ravnik (torej nekdanji Škerjančev učitelj klavirja) ne razume, zakaj se je Škerjancu »zdelo potrebno intervenirati pri gospodu kulturnemu referentu proti nama kakor, da bi bila midva sovražna elementa, katerima je treba streti zlo voljo«. ²⁵⁰ V nekoliko prizadetem tonu Janko Ravnik dokazuje, »s kakšno pedantnostjo in vnemo restaurira brat [Anton Ravnik] Ipavcev dom, ki nam je in bo svetinja z vsem, kar na nje spominja«. ²⁵¹

²⁴⁵ Zdeněk Nejedlý, *Smetanova čítanka: Články a skladby* (Státní nakladatelství, 1924).

²⁴⁶ Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 159.

²⁴⁷ Prim. koncertni list *Concierto de musica de camara* auspiciado por el Instituto Argentino-Yugoslavo de cultura, 16. maja 1938, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

²⁴⁸ Prim. Matjaž Barbo, *Slavko Osterc: klasik modernizma* (Kulturno društvo »Slavko Osterc«, 2018), 65.

²⁴⁹ Prim. pismo Josephu Marxu, 1. 2. 1938, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Pismo Janka Ravnika L. M. Škerjancu 4. 10. 1938, hranjeno v arhivu Fundacije L. M. Škerjanca v Ljubljani.

Leto 1938 je posebej zaznamovala izvedba simfonične kantate z naslovom *Zedinjenje* (tudi *Ujedinjenje*). Izvedba kantate je sprožila vrsto žolčnih odmevov ter različnih nasprotujočih si ocen, ki se niso dotikale samo estetske presoje glasbene kvalitete dela ter njene recepcije, ampak razkrivale predvsem bolečo ideološko razcepljenost in razklanost med klerikalnim in liberalnim delom slovenske javnosti, izvedba kantate pa je postala tako poseben znak razkola duhov v slovenski družbi.

Glasbena matica je novembra 1938 pripravila slavnostni koncert z izvedbo kantate. Prireditelj je potekala ob pokroviteljstvu samega kralja, ljubljanska občina pa jo je vključila v okvir uradnega proslavljanja mesta Ljubljane ob 20-letnici Jugoslavije. Radio je pripravil prenos koncerta in vse je bilo premišljeno pripravljeno, da bi naredilo velik vtis na poslušalce oz. celotno slovensko javnost. Vzdušje v dvorani so primerno gradili, kar so zaznala tudi poročila s koncerta: »Noben kulturno zaveden Slovenec ni mogel biti ravnodušen ob krstu največje slovenske koncertne skladbe.«²⁵² Napovedi so poudarjale pomen »mogočnega koncerta« z izvedbo »najobsežnejše simfonične kantate, kar jih je kdaj ustvaril slovenski skladatelj«, kar da se bo zapisalo v zgodovino slovenske glasbe.

Po koncertu je bilo mogoče brati precej pozitivnih odmevov. Kritik, podpisan kot »cd« (verjetno Dragotin Cvetko) poudarja, da je šlo za »dostojen umetniški prikaz Škerjančeve kantate«, ki da je »arhitektonski zanimivo zgrajena, stilistično enotna, ritmično dovolj razgibana, melodično in harmonično zlasti mestoma zelo polna, kontrapunktično živahna in odlično instrumentirana.«²⁵³ Časnik *Jutro* navdušeno poroča o »afirmaciji naše glasbeno-kulturne tvornosti«, hvali »mogočno delo domačega, slovenskega skladatelja«, »zaklad trajne vrednosti«, delo »na visoki mednarodni stopnji.«²⁵⁴ Zanimivo je, da nepodpisani avtor prispevka zazna odmik skladatelja od modernističnih struj, češ da »polaga poglavitno važnost na opojno linijo, na čustveni vzpon melosa, ki tej tehniki žrtvuje vse modne, večinoma eksperimentalne 'izme'«.

Besedilo za kantato je Škerjanc vzel iz pesniške zbirke *De profundis* Alojza Gradnika. V njem v dveh sonetih pesnik razvija misel, da so Jugoslovani bratje, ki so v zedinjenju dosegli »vrhunec našega narodnega stremljenja«. V resnici je bil politični unitarizem, ki je v tistem obdobju dosegal enega od vrhuncev, politično problematičen in je pri velikem delu javnosti in politike izzival ostra nasprotja in odpor. To pa je bil tudi glavni kamen spotike ocenjevalcev koncerta, ki so zavračali Gradnikove ideje pravzaprav ne glede na kvaliteto Škerjančeve glasbe oz. ne da bi se zares ozirali nanjo.

Omenjeni *Jutrov* poročevalec s koncerta je zapisal: »Še preden pa se je publika po prvem izvajanju razšla iz koncertne dvorane, že je objavil 'Slovenec'

²⁵² »Mogočen koncert v proslavo uedinjenja. Unionska dvorana polna odličnega občinstva«, *Jutro*, 9. november 1938, 3.

²⁵³ Cd [Dragotin Cvetko?], »Slavnostni koncert«, *Slovenski narod*, 8. november 1938, 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-POOZO5LE>.

²⁵⁴ »Mogočni koncert v proslavo uedinjenja. Unionska dvorana polna odličnega občinstva«, *Jutro*, 9. november 1938, 3.

nerazumljiv napad na pesnika, komponista in pevce.«²⁵⁵ Pri *Slovincu* so bili namreč prepričani, da pri jugoslovanskem zedinjenju, kot ga je slavil Gradnik in posredno z njim Škerjanc, ne gre zares za ideal Slovencev, zato postavijo retorično vprašanje: »Ali smo mogli bolj suženjsko proslaviti ta veliki dan?«²⁵⁶ Kritik nato svojo oceno ostro zapečati z besedami, ki jih pozneje ponovi tudi prispevek, objavljen v *Slovenskem domu*: »To je protinarodni duh, ki ne bi smel dobiti mesta na tako reprezentativnem mestu. Vse nas, ki smo koncert poslušali, je bolelo srce in smo se sramovali take slovenske proslave. Nočemo takega zedinjenja in to ni ideal Slovencev. Svoje hlapčevstvo postavljamo na piedestal. To je v resnici samo zedinjenje Gradnika, Škerjanca in Glasbene matice na platformi, ki je slovenskemu duhu nasprotna.«²⁵⁷ Pri tem je treba sicer poudariti, da kritika le ni bila povsem uničujoča in je ocenjevalec obenem vendarle poudaril pomen izvedbe skladbe in delo pohvalil, češ da je »prežeto s prekipevajočo vitalnostjo, nebrzdano v efekti, ki so vselej uvajani z nekakšno navidez udržano nasilnostjo, pa le toliko, da skraja pridržujejo penečo silovitost, ki ji na izredno inventiven način postopoma dajejo duška z rafiniranim posegom.«²⁵⁸ Kljub temu pa je ostrina kritične osti, uperjena proti uporabi Gradnikovega teksta, v veliki meri seveda dala značaj celotni kritiki in nespregledljivo zaznamovala recepcijo dela v celoti.

V polemiko je posegel tudi Škerjanc, ki je v *Slovenca* poslal dopis, s katerim se je ograževal od ideološke interpretacije skladbe in z njo povezanega trenja, ki je spremljalo izvedbo *Zedinjenja*. Zatrnil je, da mu ni nikdar prišlo na misel, »da bi kdorkoli mogel interpretirati njegovo skladbo kot politično in da on ni političen komponist.«²⁵⁹ Ob tem je tudi odločno zapisal: »Do danes nisem v teku 25 let komponiral nobene politične pesmi in je tudi nikdar ne bom.«²⁶⁰ Škerjančeva izjava je pomenila zavzeto obrambo kompozicijskega dela ob zagovarjanju estetskih pozicij in lastne umetniške avtonomije. Ob tem se je ostro ograževal od vsakršne ideološke zaznamovanosti kompozicijskega ustvarjanja ter ostro zavračal politizacijo, ki jo je bila izvedba njegove skladbe deležna. Vsemu navkljub se zdi, da je morda tudi sam pričakoval, da bo delo lahko izzvalo različne interpretacije in reakcije, četudi verjetno ne tako ostrih. Žalostno dejstvo pa je, da je navkljub vsej Škerjančevi izraženi neideološkosti, politična kontekstualizacija, ki delo spremlja zaradi idejno jasno opredeljenega besedila vse od prve izvedbe, pozneje onemogočala izvedbo *Zedinjenja* in ji še vse do danes jemlje možnost estetsko neobremenjene in umetniško avtonomne izvedbe. Hkrati pa je Škerjanc v trenutku, ko se je politična polarizacija družbe vse močnejše stopnjevala, postal

²⁵⁵ Dr. B., »Škerjančeva simfonična kantata 'Zedinjenje', *Jutro*, 9. november 1938, 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-2RQLMWNU>.

²⁵⁶ »Kaj pravite?«, *Slovenec*, 8. november 1938, 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-MGEJ86N4>.

²⁵⁷ »Lucijan Marija Škerjanc: 'Zedinjenje', *Slovenski dom*, 8. november 1938, 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JG0JFSX6>.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ L. M. Škerjanc, »Izjava«, objavljena dan za kritikama izvedbe kantate v *Slovincu* in *Slovenskem domu*, hranjena v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

²⁶⁰ Ibid.

Škerjančev portret iz zapuščine portretov slovenskih glasbenikov slikarja in glasbenika Saše Šantla. Vir: dLib



vendarle tudi sam politično zaznamovan, pa četudi si verjetno tega ni želel oz. tega ni načrtoval.

Liberalna stran je nadaljevala razgreto polemiko s člankom, naslovljenim s pomenljivim citatom: »Razgled odreja jim butalska planka.«²⁶¹ Pisec je v njem ostro reagiral, češ da »smo zopet doživeli enega številnih strupenih in ozkosrčnih izpadov klerikalizma na našo kulturo«. Pri tem se je oprl na Škerjančevo trditev, da si je Gradnikov tekst izbral zgolj zaradi umetniških nagibov, saj sta mu soneta »nudila močno dramatično osnovo v prikazovanju naše poti iz sužnosti v svobodo«. Avtor potem nadaljuje svoj oster spopad s katolištvom, ki mu pripisuje zagrizeno in omejeno miselnost vse od Hrena naprej.

Bolj stvarno kritiko glasbe je 12. novembra ponudil *Slovenec* z oceno Vilka Ukmarja, v kateri je skušal »presoditi glasbeno tvorbo predvsem po njeni obliki in po čistih tonskih spojih, ki imajo svojo govorico.«²⁶² Kljub temu pa je avtor znova poudaril, da se je skladba »ponesrečeno zvezala z vsebino besedila, ki

²⁶¹ Naslov članka je očitno vzet po zbadljivem sonetu avtorja, skritega za psevdonim Samorod. Prim izrez iz časopisnega odmeva: »Razgled odreja jim butalska planka«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

²⁶² V. U. [Vilko Ukmar], »Koncert Glasbene Matice L. M. Škerjanc: 'Zedinjenje'«, *Slovenec*, 12. novembra 1938, 5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-UXSJ93Z4>.

bistveno zanika danes zopet tako zanosno oživiljenega Prešernovega duha».²⁶³ Poleg tega je *Slovenec* v odgovor *Jutru* slednjega obtoževal, da je »velecentralistom dandanes v Mačkovi družbi« taka »kulturna in narodna prireditev [...] še vedno dobrodošla, da pokažejo svoj onemogli srd nad slovenskim ljudstvom, katerega ne morejo več po mili volji zatirati».²⁶⁴

Zanimivo je, da je ob tem izšla tudi ocena kantate *Zedinjenje* v nemščini, ki pa se v tovrstne dileme ni spuščala. Avtor, podpisan s kratico »dc«, je v prispevku z naslovom »Eine neue slowenische sinfonische Komposition« (Nova slovenska simfonična skladba) pisal o skladbi, njeni formalni zgradbi in vsebinski teži, pri tem pa ponovil, da naj bi samo besedilo, ki je sprožalo polemike, pri presoji o vrednosti glasbe ne smelo imeti nobenega pomena.²⁶⁵

1939

Kantato *Zedinjenje* so leto dni po ljubljanskem krstu, decembra 1939 izvedli tudi v Beogradu, o čemer je navdušeno poročalo liberalno *Jutro*. Neznani avtor zapisa precej natančno opisuje okoliščine izvedbe. Med drugim pove, da je skladatelj Škerjanc že pred mešanim zborom Glasbene matice potoval z vlakom proti Beogradu, a je vlak iztiril. Poročevalec pravi: »Imel sem občutek, kakor da se je po tolikih fazah in peripetijah našega Zadinjenja tudi usoda hotela nekoliko poigrati.«²⁶⁶ Matičin zbor in orkester Beograjske filharmonije je v Kolarčevi dvorani vodil Mirko Polič, matičin zborovodja. Poročevalec meni, da je beograjska izvedba še presegala ljubljansko. Naslednjega dne je bil v *Jutru* objavljen še en prispevek, ki piše tudi o pozitivnih kritikah koncerta, s čimer da se je izkazal »triumf naše glasbe v Beogradu«.²⁶⁷ *Jutrov* poročevalec z beograjskega koncerta omeni tudi nekatera izraziteje programske obarvana orkestrska mesta, deležna še posebne pozornosti: »Naj tu omenim samo divno kolo, prikazovanje vojnih strahot ter žalno koračnico v prvem delu kantate.«²⁶⁸ Poudarjanje povezave ritmičnih modelov v skladbi, prek katere se v glasbi odslikuje ideja nacionalnega povezovanja, najdemo tudi v koncertnem listu, v katerem je prav tako izpostavljeno kolo, ki da je »originalen poskus simfonične uporabe srbskega narodnega plesa z uvedbo menjave 6/8 in 3/4 takta, ki se končno izlijeta v 5/8 gibanje, katero je nedvomno najbolj naravni slovanski plesni ritem«.²⁶⁹ Poročevalec z beograjskega koncerta v sklepu poudari estetsko vrednost Škerjančevega dela v celoti: »Naj bodo sestavni elementi njegovega dela novoromantičnega ali impresionističnega značaja, naj naletimo med njimi na poudarke slovenskega realizma, pa celo

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Izresek iz kritike: dc., »Eine neue slowenische sinfonische Komposition«, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

²⁶⁶ »Z 'Glasbeno matico' v Beogradu in Pančevu«, *Jutro*, 7. december 1939, 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-1OGQHCHNH>.

²⁶⁷ »Triumf naše glasbe v Beogradu«, *Jutro*, 8. december 1939, 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ITWTINCD>.

²⁶⁸ »Z 'Glasbeno matico' v Beogradu in Pančevu.«

²⁶⁹ L. M. Škerjanc: *Zedinjenje za soli zbor in orkester. Slavnostni koncert v proslavo 20-letnice osvobodjenja in zedinjenja*, Ljubljana, Velika Unionska dvorana, 7. 11. 1938, koncertni list.

folklorizma (kolo) ali linearnega konstruktivizma polifonega značaja itd. – zme-rom in povsod občutiš krepko roko skladatelja.«²⁷⁰

Izvedba dela je torej sprožila številne odmeve; verjetno več kot večina drugih skladb. Pa vendar je večino prispevkov zaznamovalo ukvarjanje s politično vsebino, ki je seveda imela tudi močne konkretne družbene konotacije. Delo je bilo namreč izvedeno ob proslavi obletnice ustanovitve Jugoslavije, poleg tega pa je v obdobju pred volitvami dobilo hočes nočes tudi močan aktualnopolitični predznak. Vendarle pri tem ne smemo pozabiti, da Škerjanc same skladbe ni zasnoval z mislijo na določen zgodovinski trenutek, saj je kompozicijsko idejo oblikoval več let. V prispevku »Kaj se nam obeta v glasbi«, ki je izšel v *Jutru* že leta 1926, Škerjanc namreč omenja, da načrtuje uglasbitev Gradnikovega cikla pesmi *De profundis*.²⁷¹

Debata, ki jo je sprožala izvedba *Zedinjenja*, je še dolgo odmevala in velja za eno izrazitejših slovenskih estetskih bojov, ne glede na to, da je imela pravzaprav predvsem politični značaj. Še mnogo pozneje, ob izvedbi Škerjančevega *Sonetnega venca* leta 1969, je Janez Höfler ocenjeval, da delo na Slovenskem vendarle ni doživelo pričakovanega uspeha zaradi »Gradnikovega besedila, ki je preveč na silo poudarjalo misel jugoslovanstva«. ²⁷² Trezno Höflerjevo oceno potrjuje dejstvo, da delo poslej ni več zazvenelo na koncertnih odrih – a ne zaradi svoje glasbene neprepričljivosti, temveč seveda zaradi nespregledljive in konkretne politične konotacije.

Škerjanc je bil 9. avgusta 1939 imenovan za profesorja, čemur je sledil sklep Ministrstva za izobraževanje (*Ministarstvo prosvete Kraljevine Jugoslavije*), po katerem je bil od 22. novembra 1939 »imenovan za profesorja Srednje glasbene šole ob Glasbeni akademiji v Ljubljani«. ²⁷³ Morda je bilo njegovo napredovanje vsaj deloma povezano z zaključkom študija na pariški *Schola cantorum* z diplomo tega leta.

Hkrati s Škerjancem je bil za profesorja na Srednji glasbeni šoli istega leta imenovan tudi Osterc. Za oba je to pomenilo razočaranje, saj sta pričakovala, da ju bodo nastavili za profesorja na novoustanovljeni Glasbeni akademiji. ²⁷⁴ Njuno imenovanje sta podpirala tudi Lajovic in Ravnihar, ki sta nasprotovala nastavitvi Antona Trosta. ²⁷⁵ Škerjanc je bil prepričan, da si zasluži mesto kompozicije na visoki stopnji, a tega ni dobil. Tako je maja 1940 protestiral pri ministru Mihi Kreku, češ da akademija nima ustreznih kadrov za področje kompozicije in dirigiranja, za katerega naj bi bil po dogovoru imenovan prav on kot izredni profesor. Odzval se je z ostrimi besedami, češ da je Glasbena akademija postala

²⁷⁰ »Triumf naše glasbe v Beogradu.«

²⁷¹ Lucijan Marija Škerjanc, »Kaj se nam obeta v glasbi. L. M. Škerjanc«, *Jutro*, 24. december 1926, 12. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-IX76LZ5O>.

²⁷² Janez Höfler, »Na rob 'Sonetnega venca dr. Franceta Prešerna' Lucijana Marije Škerjanca«, *Koncertni list Slovenske filharmonije* 1968/69, št. 7, 19.

²⁷³ V personalni mapi najdemo zabeležen očitno napačni datum 22. 12. 1939. Prim. Škerjanc, personalna mapa AG UL.

²⁷⁴ Barbo, *Slavko Osterc*.

²⁷⁵ Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, 104.

»preskrbovalnica onemoglih svojcev in sorodnikov«. Profesor na visoki stopnji je nato postal januarja 1942.²⁷⁶

Pozneje, leta 1946 je Škerjanc v svoji avtobiografski skici, oblikovani verjetno vsaj delno po meri novih oblasti, pisal o »zapostavljanju« in »prezrtosti«, pri čemer je v skladu z vzdušjem časa navajal kot glavne politične razloge: »Soustanovitelj in član pripravljalnega odbora 'Društva prijateljev Sovjetske zveze'; zaradi tega preganjan politično in zapostavljen pri imenovanju prvih profesorjev Glasbene Akademije /1939/ ter prezrt tudi v napredovanju. Ves čas javnega glasbenega in publicističnega udejstvovanja preganjan od klerikalnega tiska in njegovih uslužbencev in poročevalcev 'Slovenca' in 'Slovenskega doma'; politično preganjanje doseglo vrh v javni denunciaciji zaradi sodelovanja z OF, 'Jutro', 25. 5. 1944, št. 119. 1.«²⁷⁷ Žal ni povsem jasno, na kateri zapis se Škerjanc sklicuje. Edini članek, ki se vsaj posredno dotika kulturnopolitičnega boja, je namreč le portret Srečka Koporca, v katerem avtor Ljenko Urbančič pravi, da v teh dneh »ne gre več le za 'klerikalce' in 'liberalce' iz časov nekdanjih volitev, temveč za biti ali ne biti našega naroda«. V nadaljevanju potem kritično izpostavlja vpliv Josipa Vidmarja, od glasbenikov pa da »mu delajo družbo razni Šturmi in Simonittiji. Ljudje tiste vrste, ki jim nikoli ni bilo mar naroda, so že pred vojno hrepeneli iz nekega snobizma in objestnosti po vsem, kar ni bilo naše.« Možno bi bilo, da se je v tem prepoznal tudi sam Škerjanc kot Vidmarjev prijatelj, čeprav izrecno sicer ni omenjen.²⁷⁸

V istem obdobju se je v povezavi z njegovo zaposlitvijo začel Škerjančev boj za priznanje umetniškega dela v »svobodnem poklicu« (*slobodnoj profesiji prestopanja u državnu službu*). V pritožbi se je namreč zavzemal, da bi mu v delovno dobo priznali umetniško delovanje vse od 10. marca 1916, ko je napisal prvo skladbo »Serenado«, pa do 11. marca 1931, ko je vstopil v državno službo, »ves čas delal kot skladatelj, pianist, dirigent ter avtor glasbenih člankov, del in kritik, kar naj bi skupaj prineslo v smislu javno umetniškega dela 15 let«.²⁷⁹ Pritožbi očitno takrat niso ugodili, se je pa Škerjanc vračal k tej zahtevi tudi v poznejših letih, kot bomo videli.

1940

Na koncertu 26. februarja 1940 so izvedli še eno večje Škerjančevo delo, njegovo prvo verzijo *Sonetnega venca* oz. *Sonetno kantato*, kot jo imenujejo v časopisju. Morda je k skladateljevi odločitvi za izbiro Prešernovega teksta vsaj nekoliko botrovala polemika, ki je pri izvedbi *Zedinjenja* oporekala vrednost Gradnika in namesto njega kot pravo pesniško avtoriteto ponujala Prešerna.

²⁷⁶ Darja Koter, »Proces ustanavljanja in prva leta delovanja Glasbene akademije v Ljubljani (1939–1945)«, v *Konservatoriji: profesionalizacija in specializacija glasbenega dela*. (*Studia musicologica Labacensia*, 4), ur. Jernej Weiss (Založba Univerze na Primorskem in Festival, 2020), 344.

²⁷⁷ Podatki o članku v *Jutru* so izpisani z roko. Prim. Življenjepis, hranjen v: Škerjanc, personalna mapa AG UL.

²⁷⁸ Ljenko Urbančič, »Pri Srečku Koporcu«, *Jutro* 25. maj 1944, 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-33IPYAQ9>.

²⁷⁹ Škerjanc, personalna mapa AG UL.

Izvedbo, ki jo je pripravila ljubljanska Glasbena matica, je vodil dirigent Mirko Polič, uvodoma pa je ob tej priložnosti spregovoril Josip Vidmar. Škerjančevi stiki z Josipom Vidmarjem so se v tem času utrdili, kar pa je Škerjanca pozneje zaznamovalo ne le estetsko, ampak tudi politično. Če je, kot smo omenili, v vojnih razmerah njegovo znanstvo oz. prijateljstvo z Vidmarjem lahko predstavljalo nevarno referenco, pa mu je po vojni odpiralo marsikatera vrata in mu omogočalo razmeroma močno in stabilno politično zaslombo. Na drugi strani pa bi lahko rekli, da je Škerjanc Vidmarju, ki se na glasbo ni zares spoznal, odkrival uporabno in zanesljivo estetsko referenco pri oblikovanju idejnih izhodišč za definiranje umetnostnih nazorov tudi znotraj glasbe, Škerjanc pa je tako dejansko lahko sooblikoval kulturno politiko na glasbenem področju v letih po vojni.

Izvedba *Sonetnega venca* je Prešernu navkljub znova izzvenela v vzdušju kulturnega boja znotraj bolečega narodnostnega razkola. Obenem je v času politične negotovosti, ostrih napetosti in zlovesče slutnje vojnih grozot pomenila možnost svojevrstnega duhovnega zatočišča, kar opažajo tudi tedanji poročevalci, ki menijo, da »menda nikdar doslej [...] še niso bile kulturne prireditve obiskovane tako močno«.²⁸⁰

V časniku *Jutro* sta ob izvedbi dela izšla kar dva prispevka. Prvi je dva dni pred koncertom najavljal veliko pričakovanje »glasbenih in kulturnih krogov«.²⁸¹ Pri tem je pisec značilno poudarjal dotlejšnji razvoj skladatelja, pri čemer »da se je v teku let oplodil i harmonično i tehničnooblikovno s pridobitvami največjih glasbenih tvorcev romanskega in slovanskega, zlasti pa ruskega glasbenega kroga«.²⁸² Pozornemu bralcu ne uide, da pisec izpušča nemške glasbene vzore, obenem pa škerjančevsko zanika tudi pomen folklornih elementov. Skladba je z naslonom na Prešernovo veličastno pesnitev hkrati že na zunaj opozarjala na še širokopoteznejši ustvarjalni koncept. Pisec ocene izvedbe skladbo vpne v politično pregret zgodovinski kontekst: »Zlasti v sedanjem prelomu časa, od katerega bo odvisna bodočnost in bitje vsega našega naroda«, kar da Škerjanca vabi k oblikovanju »velikih reprezentativnih del, ki naj vsemu in vsakemu našemu človeku vlivajo nove vere in bodrega zagona v svetlejšo, od nikogar izpodbijano bodočnost«.²⁸³ Četudi bi delu težko pripisovali izrazito modernistično izostritev, še manj eksperimentalnost, je zanimivo, da kritika kot posebno kvaliteto skladbe izpostavlja prav približevanje k atonalnosti, kar bi morda znova lahko razumeli v kontekstu estetike, ki se je idejno identificirala s predvojnimi modernizmom. Po mnenju kritika je tako v zasnovi skladbe mogoče iskati novo »pot atonalnosti, kakor prevladuje v sodobni glasbi v dveh temeljnih smereh, v atonalnem eksperimentiranju, ki

²⁸⁰ »L. M. Škerjanc: Prešernov 'Sonetni venec'«, *Slovenski dom*, 27. februar 1940, 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-6ALMOZ1C>.

²⁸¹ Dr. B., »Škerjančeva kanatata 'Sonetni venec'«, *Jutro*, 24. februar 1940, 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-D9KWBV11>.

²⁸² Ibid.

²⁸³ Ibid.

čestokrat prehaja v mehanično maniriranost, in v atonalni čustvenosti, ki se ji približujejo resnično kreativni, invencijozni skladatelji. Prehod v atonalnost s čustvene, izvirne estetične strani! Odtod je Škerjančevo delo dobilo tudi glede izvedbe svoje posebne težkoče enharmoničnih prehodov in stopinj, a so se sodelujoči izvajalci že pri skušnjah izkazali, da bo delo s te strani doživelo visokokvalitetno izvedbo.²⁸⁴ Zapis, ki je verjetno nastal ob Škerjančevi redakciji, na poseben način ob atonalnosti izpostavlja še »atonalno čustvenost« kot neko novo smer, ki se je lahko morda Škerjancu zdela kot nekakšna estetska in poetološka rešitev, a pozneje zaradi pomanjkanja svoje definiraniosti ni doživela prave uresničitve. Vendarle pa to nakazuje vsaj osnovni izris Škerjančeve ustvarjalne usmeritve tega časa. Tako lahko v tem zaslutimo poizkus prelamljanja s tonalnostjo, na katere robu je tedaj hodil, a ne za vsako ceno, predvsem pa ne v smislu prevzemanja principov, ki bi bili prestrogo konceptualistični in bi se oddaljevali od tistega, kar je imel za bistveno v glasbi. Tako se je Škerjanc tudi tedaj (in poslej) v komponiranju vselej navezoval na tematsko delo ter na zaznavne harmonske odnose in razmerja. Predvsem pa je glasbo vedno razumel kot samosvoj jezik čustev, kakršnega je vsemu odporu do romantičnega izročila navkljub v osnovi zagovarjala tudi ekspresivnost Schönbergovega kroga.

Po izvedbi kantate *Sonetni venec* je izšel v *Jutru* daljši zapis, v katerem avtor postavlja Škerjančev prispevek ob bok največjim Prešernovim občudovalcem in kongenialnim ustvarjalcem, od kiparja Ivana Zajca do Ivana Prijatelja in Otona Župančiča.²⁸⁵ Kantata predstavlja po kritikovem mnenju tako »čudovito ustrezajočo izpopolnitev v glasbeno-čustvenem svetu, ki ž njo lahko stopimo pred ves svet«.²⁸⁶ Po mnenju poročevalca naj bi bil Škerjanc tudi edini primeren za tako delo: »V njegovih napevih je nekaj cankarsko neizpolnjenega koprnjenja, je Župančičeva roža mogota in s tem tisto, kar mu je dalo legitimacijo, da Prešernov sonetni venec tolmači iz enotnega, osrednjega, močnega ljubezenskega čustva in ga s primernim vencem tematičnih misli predoči našemu, v sodobni glasbeni čustvenosti zasidranem pokolenju.«²⁸⁷

Po izvedbi dela sta izšli tudi oceni v *Slovincu* in *Slovenskem domu*. Valens Vodušek²⁸⁸ se je dela lotil s precej večjo kritičnostjo in opozoril na problem prestavljanja literarne umetnine v glasbo, kar da se težko lahko posreči – tako v vsebinskem kot tudi v formalnem smislu. Skladatelj je tako po njegovem mnenju oblikoval kantato, ki jo zaznamuje pri uglasbitvi Prešernovega besedila »neka monotonost v tempu, ritmu in melodični invenciji, ki ji le deloma tvori protiutež ritmična in harmonična barvitost instrumentalnih mediger«. Precej kritično je ocenil tudi izvajalce na čelu z dirigentom Poličem. Kljub vsemu pa je Vodušek po drugi strani izrazil svoje »spoštovanje pred tako ogromnim delom in

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Dr. B., »Škerjančeva Sonetna kantata«, *Jutro*, 29. februar 1940, 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-2INRZ2GI>.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Dr. VaVo [Valens Vodušek], »L. M. Škerjanec: Prešernov Sonetni venec«, *Slovenec*, 1. marec 1940, 8. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-VL2DKC0Q>.



Komorni orkester Orkestralnega društva Glasbene matice z dirigentom Škerjancem ob 20-letnici delovanja. V ozadju je videti znamenit portret slovenskih skladateljev Saše Šantla, na katerem je upodobljen tudi Škerjanc. Vir: dLib

skladateljevim naporom«, saj da je »v delu samem [...] toliko vrednot in lepot«, da more mestoma »čudovita muzika poslušalca res popolnoma prevzeti«. ²⁸⁹ Tudi kritik v *Slovenskem domu* je poudaril enkratnost pesnitve in s tem tvegano početje Škerjanca, ki se je lotil njene uglasbitve. ²⁹⁰ Podobno kot Vodušek pa ob tem vendarle poudarja Škerjančeve prednosti in njegovo znanje, ki da ga ima pri nas »brez diskusije toliko, kolikor nihče drugi«. ²⁹¹

Svoje ugotovitve v omenjeni oceni je Vodušek sklenil z mislijo, da se zdi, kot da je skladba nekakšen prvi osnutek, ki bi lahko ob razširitvi omogočal boljšo obdelavo glasbenega gradiva, saj da se zlasti v vokalnem partu zdi še neizrabljeno. Morda so tudi tovrstna mnenja spodbudila Škerjanca, da se je po vojni lotil temeljite predelave kantate.

Ob dvajsetletnici Orkestralnega društva so pripravili 4. marca 1940 slavnostni jubilejni koncert, na katerem so pod Škerjančevim vodstvom izvedli *Predigro k operi Penelopa* Gabriela Fauréja, pa *Klavirski koncert v c-molu* Sergeja Rahmaninova s solistom Ivanom Nočem in *Drugo simfonijo* Camilla Saint-Saënsa. Posebna točka večera je bila krstna izvedba Škerjančeve *Suite za godalni orkester v 8 stavkih*, za katero je skladatelj v predstavitvi zapisal, da je nastala posebej za praznovanje omenjene dvajsetletnice. Zasnoval jo je tako, da so posamezni sicer med seboj kontrastni stavki tematsko povezani med seboj.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ »L. M. Škerjanc: Prešernov 'Sonetni venec'«, *Slovenski dom*, 27. februar 1940, 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-6ALMOZ1C>.

²⁹¹ Ibid.

Ob slavnostni priložnosti je izšla obsežnejša knjižica, v kateri najdemo poleg sporeda koncerta in kratke predstavitve izvedenih skladb tudi vrsto drugih zanimivih prispevkov.²⁹² Tako je objavljena preglednica članov društva skozi dve desetletji njegovega obstoja. Mavricij Neuberger je pripravil prispevek z naslovom »Kratek zgodovinski pregled ob dvajsetletnici«, Avgust Pertot pa kroniko in statistiko delovanja Orkestralnega društva. V tej je nanizan dragocen pregled koncertov in nastopov društva, pa seznam izvajanih del ter nastopajočih dirigentov in solistov. V knjižici so objavljene tudi slike orkestra in dirigenta Škerjanca, ki je v knjižico prispeval posebno slavnostno razmišljanje z naslovom »Obstoj in poslanstvo Orkestralnega društva«. Škerjanc v svojem zapisu izpostavi, kako je društvo nastalo ne samo iz navdušenja, temveč tudi iz »potrpljenja, vztrajnosti, neomagljivosti in skromnosti – lastnosti, ki so prav tako poredke, kakor so pogosta njih nasprotja«.²⁹³ Poleg tega upravičeno poudarja izjemen pomen ustanovitve stalnega nepoklicnega orkestra, ki je zapolnjeval vrzel v koncertnem življenju v obdobju, ko v Ljubljani ni bilo stalnega orkestrskega korpusa. Orkester se je v dveh desetletjih tako oblikoval v izvrstno organizirano umetniško telo. Škerjanc v svojem nagovoru izpostavi tudi omejitve, ki jih je bil orkester deležen, zaradi česar da se je postopoma zožil na godalni orkester. Verjetno je, da je pri tem mislil na omenjena trenja med društvom in Glasbeno matico kot njegovim ustanoviteljem.

Za konec sezone je Orkestralno društvo Glasbene matice pod Škerjančevim vodstvom 16. junija 1940 pripravilo še koncert, na katerem so s pianistom Antonom Trostom izvedli Škerjančev *Koncert za klavir in orkester v a-molu*. Gre za eno bolj priljubljenih skladateljevih del, ki so ga doma in v tujini še večkrat in v različnih zasedbah izvedli tudi po vojni.²⁹⁴ Škerjanc je ob izvedbi ponosno zapisal, da gre za »prvo in doslej edino tovrstno delo v naši simfonični literaturi«.²⁹⁵ Oblikovno je v tradicionalnih treh stavkih: *Allegro – Lento – Vivace*. Eden od kritikov krstne izvedbe je zapisal, da je skladatelj ob vseh svojih uspehih z navedenim koncertom »postavil začasno krono«.²⁹⁶ Kot večkrat izpostavlja sočasna kritika, tudi tokrat lahko beremo pohvale na račun Škerjančeve instrumentacijske spretnosti, češ da skladatelj »pozna orkestracijsko paleto do zadnjih potankosti«, to pa da povezuje z »izvirno melodično iznajdljivostjo in harmonsko kombinacijo«.²⁹⁷ Zanimivo lahko v eni od kritik beremo znova tudi primerjavo Škerjančevega

²⁹² Prim. *Orkestralno društvo Glasbene Matice ob 20 letnici*. Ljubljana: Glasbena matica, koncert 4. 3. 1940, koncertni list, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

²⁹³ Ibid., 9.

²⁹⁴ Med drugim je bil po vojni izveden 27. aprila 1956, Orkester SF, dirigent Džemal Rešid, solist Anton Trost. Maja istega leta sta ga Trost in Rešid predstavila tudi v Carigradu. Potem je bil koncert pogosto izveden v Jugoslaviji »in v skoraj vseh večjih mestih Evrope. Prva izvedba v Ameriki je bila 8. oktobra 1953 v Buenos Airesu (pianistka Suzanne Singer)«. Sicer so ga po zapisu, hranjenem v Škerjančevem arhivu GZ NUK, izvajali med drugim pianisti: Kendall Taylor, Erika Frieser, Tatjana Orloff in Denis Matthews.

²⁹⁵ *Koncertni list Slovenske filharmonije* 5, št. 8 (1956), 281.

²⁹⁶ Izrezek iz kritike »Koncert Glasbene Matice«, objavljen verjetno junija 1940, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

²⁹⁷ Ibid.

genija s Cankarjem in Župančičem, češ da je njuna »lirika našla svojega pravega glasbenega ilustratorja, njunega pripovednika v tonih«.²⁹⁸

V tem letu je nastalo tudi Škerjančevo edino večje sakralno delo, *Slovenska maša* za bariton solo, dvojni godalni kvartet in orgle. Krstno izvedbo je vodil sam skladatelj 21. junija 1940 na Golem brdu pri Ljubljani, pel pa je Marko Premrl, tedaj uveljavljeni pevec in zborovodja. Skladatelj je mašo posvetil Ludviku Zepiču (1887–1971), pomembnemu članu Glasbene matice, sicer pa skladateljevemu učencu in prijatelju. Zepič je bil glasbenik, zborovodja, korepetitor in knjižničar, predvsem pa se je v slovensko glasbeno zavest zapisal kot prepisovalec in urejevalec Gallusovih skladb. Stanko Premrl je v *Cerkvenem glasbeniku* zapisal, da je maša nastala za otvoritev in blagoslovitev poletne hišice dr. Ivana Karlina, banskega svetnika v Ljubljani, ki je bil hkrati tudi eden od vidnejših članov Glasbene matice. Skladatelj je nato delo dopolnil z orglami (4. julija 1940) ter ga z dodatnim partom orgel ter štirimi orgelskimi medigrami izvedel v frančiškanski cerkvi 17. novembra 1940. To izvedbo je naklonjeno ocenil Premrl v *Cerkvenem glasbeniku*. V kritiki je poudaril pomen štirih orgelskih mediger, ob tem pa podvomil v uporabnost dela za vsakodnevno bogoslužno rabo. Slovensko besedilo, ki v predkoncilskem obdobju seveda ni bilo prevod mašnega ordinarija, je skladatelj povzel po maši *K tebi srca povzdignimo* Antona Nedvėda, ki je izšla v edicijah Glasbene matice leta 1884. Tudi tam avtor besedila ni omenjen, a najbrž gre za učitelja, glasbenika in pesnika Andreja Perneta-Hrabroslava (1844–1914).

Leta 1940 je bil Škerjanc izvoljen za odbornika Glasbene matice ter tajnika njenega umetniškega odseka.²⁹⁹ V tem letu je pri Glasbeni matici izšla tudi njegova zbirka *10 mladinskih skladb za klavir*. Prav tako je objavil nekaj obsežnejših člankov v reviji *Sodobnost*: »Razvojni pogoji slovenske glasbe«, »Moji umetnostni nazor«, »Nezanimivost slovenske glasbe« ter zapis »Ob stoletnici P. I. Čajkovskega«. Lahko rečemo, da je tako ustvarjalno kot poustvarjalno, pa tudi s publicističnimi prispevki Škerjanc že na pragu druge svetovne vojne bržkone postajal celo osrednja osebnost glasbenega življenja pri nas.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 261.

DELOVANJE V ČASU VOJNE

1941

Škerjanc je tudi med vojno nadaljeval s koncertiranjem, predstavljanjem svojih skladb in publicističnim delom. V *Sodobnosti* so leta 1941 izhajale njegove redne kritiške ocene slovenskega glasbenega življenja pod skupnim naslovom *Vrednotenja*.

Čas med drugo svetovno vojno je v primerjavi s številnimi drugimi biografijami glasbenikov tega obdobja pri Škerjancu v različnih njegovih portretih pogosto precej pičlo obravnavan, včasih pa bolj kot ne kar spregledan. Zdi se, da je to obdobje, v katerem je Škerjanc tako kot številni drugi glasbeniki tedaj zase in za svoje bližnje iskal predvsem možnosti preživetja, ki bi nikogar ne ogrozilo – morda tudi s tem, da se ni javno preveč izpostavljal ter zlasti ne izzival s svojimi političnimi stališči in prepričanji.

Nekaj pogledov na Škerjančevo življenje med vojno nam je zapustila Tatjana Kralj v spominih, ohranjenih v »Zapisu o dogajanju med vojno«.³⁰⁰ Iz njenih besed lahko zaslutimo vsaj del stisk, ki so jih preživljali Škerjanc in njegovi najbližji v času vojne.

Že dokaj kmalu je Škerjanca močno prizadela smrt prijatelja Hinka Smrekarja, ki je bil med prvimi ustreljen. Tatjana Kralj se spominja, kako je Škerjanc v svoji občutljivosti med vojno zaznal tudi bolečino otrok. Pravi, da ji je nekoč podaril knjigo o Marie Curie, ker je želel, da bi z branjem njene usode spoznala, kako so se »krutosti, ki jih opažaš sedaj, že dogajale tudi drugim narodom in kako so to zlo preživeli s čistim odnosom do sočloveka«.³⁰¹ V tem lahko morda slutimo tudi vodilo, ki je Škerjanca usmerjalo v obdobju vojne. To je doživljal kot zlo, ki ga je mogoče premagati le s »čistim odnosom do sočloveka«.

Škerjanc se je tudi med vojno udeleževal nekaterih opernih predstav, ki so jih sicer obiskovali častniki italijanske vojske in izbrani ljubljanski meščani z dovolilnico. Te dovolilnice so imeli med drugim člani ožje Jerajeve družine – Karel, ki je v operi sodeloval kot violinist, in njegova hči Oli, čelistka. Škerjanc se je v tem obdobju vse tesneje navezoval na Oli. Pred predstavami jo je prihajal iskat v hišo Toneta in Mare Kralj, kjer je Oli bivala, nato pa jo spremljal tudi domov. Oba sta bila po pričevanju Kraljeve vključena v Osvobodilno fronto in »na poti domov potresala letake vedno na drugih mestih«. Po določenem času sta vendarle prenehala s trosenjem letakov, saj da je bila dvakrat zapovrstjo zjutraj na šipi narisana črna roka kot zlovešč znak opazovanja in grožnje. Morda je bilo to tudi povezano z iskanjem skrivne lokacije Radia Kričac, ki je nekaj časa dejansko oddajal v sosednji hiši.

Posebej plastična pripoved, ki se je v spominu živo ohranila verjetno tudi zaradi intenzivnega doživetja nevarnosti, je pričevanje Tatjane Kralj o neki raciji, s katero so v zgodnjih jutranjih urah po Ljubljani pobirali moške, starejše od

Čas med drugo svetovno vojno je v primerjavi s številnimi drugimi biografijami glasbenikov tega obdobja pri Škerjancu v različnih njegovih portretih pogosto precej pičlo obravnavan, včasih pa bolj kot ne kar spregledan.

³⁰⁰ Tatjana Kralj, »Zapis o dogajanju med vojno«, tkp. Zapis je pretipkala njena hči Vanda Vremšak Richter in je ohranjen v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjanca.

³⁰¹ Ibid.



Oli Škerjanc kot čelistka. Vir:
Osebni arhiv Noela Škerjanca

šestnajst let. Škerjanca, ki da je takrat »obtičal« pri Kraljevih, je Mara Kralj namazala z barvo kot umirajočega in skrila v podstrešni sobi. Pred skritimi vrati salona pa je Olica vadila čelo med kupom raztresenih not, kar da je poveljnika odvrnilo od nadaljnjega iskanja.

Škerjanc je bil po pričevanju Tatjane Kralj zelo rahlega zdravja in si je vsako jutro meril temperaturo. Zgodaj da je imel tuberkulozo, zato po njenih besedah Raba ali Gonarsa, kamor so vodili fante, ki so jih zajeli, ne bi preživel. Na drugi strani po njenem mnenju ne bi preživel niti partizanskega življenja. »Tudi s streljanjem na kogarkoli bi bil velik problem zanj,« meni Kraljeva in pri tem doda: »Že v Kraljevini ni bil potrjen.«³⁰² Kot smo že omenili, je bil namreč na pregledu za služenje vojske leta 1927 zavržen kot stalno nesposoben vojaške službe.

Enega posebej izstopajočih in morda tudi spornih Škerjančevih medvojnih dejanj je pomenilo posvetilo skladbe italijanskemu komisarju Grazioliju. Italijani so po prihodu v Ljubljano 11. aprila 1941 namreč

ustanovili Ljubljansko pokrajino, ki je spadala h Kraljevini Italiji. Oblast v pokrajini je prevzel komisar Emilio Grazioli, ki je postal prvi človek pokrajine z velikim političnim vplivom in vojaško močjo. Posvetilo Grazioliju so pozneje različno interpretirali. Na eni strani se je to zdelo predvsem kot oportunistično dejanje, ki je dolgo sprožalo vprašanja o dejanski ali navidezni lojalnosti Škerjanca do novih oblasti. Na drugi strani pa je Škerjancu vendar obetalo tudi možnost morebitne naklonjenosti italijanskih oblasti in pomoči v brezizhodnih trenutkih. O tem Škerjančevem dejanju s posebno občutljivostjo in prizadetostjo piše Tatjana Kralj:

»ŠKERJANC PA JE RAZMIŠLJAL PO SVOJE. ČE POKLONIM S POSVETILOM SVOJO SKLADBO KOMISARJU ZA LJUBLJANSKO POKRAJINO, SAJ NI BILA SKRIVNOST, DA JE BIL LJUBITELJ GLASBE, TAKO BI BILA VGRAJENA VAROVALKA, DA SE V SILI LAHKO POMAGA IN KOGA TUDI REŠI. NI SE POSVETOVAL, KAR UKREPAL JE. PRI NAS JE POČILO, PA ŠE KULTURNI MOLK JE BIL KRŠEN, NA TO NI NITI POMISLIL. ŽRTVOVAL JE SVOJE DELO, KI GA NI VEČ, DA BO LAHKO REŠIL KOMU ŽIVLJENJE. KAJ SE VE, KAKO DOLGA BO ŠE TA VOJNA IN KAKO SE BO KONČALA. PRIČA SEM BILA, BIL JE JOK, ŽALITVE, OBUP, NE DA SE OPISATI. ZAZNAMOVAN DO SMRTI IN ČEZ.«³⁰³

Odlomek ponuja dramatični opis dogajanja, ki ga je sprožila nenadna skladateljeva odločitev, s katero se očitno niti doma niso vsi zares strinjali. V strahu so

³⁰² Ibid.

³⁰³ Ibid.

čakali morebitnih posledic, ob tem pa upali, da bi morda to lahko pomagalo pri preživetju njim samim, pa tudi komu bližnjih.

Med najpomembnejšimi izvedbami leta 1941 je bila prva izvedba Škerjančeve *Druge simfonije*. Kot dirigent se je z orkestrom Ljubljanske filharmonije prvič na samostojnem koncertu predstavil Samo Hubad. Nepodpisani kritik je spodbudno ocenil Hubadovo dirigiranje, s katerim da je »potrdil mnenje, ki smo ga dobili že pri dosedanjih njegovih nastopih, da je namreč osebnost, ki nosi v sebi bogate darove mladega muzika, polnega elementarne sile in že zdaj tako dozorevajočih spoznanj bistva muziciranja ter žive in pristne poustvarjalne dejavnosti«. ³⁰⁴ Vendarle so ob tem kritiki opozarjali tudi na številne izvedbene pomanjkljivosti koncerta, ki da jim je botrovala predvsem »nezadostna pripravljenost«. ³⁰⁵ V ocenah najdemo tudi mnenje, da bi bilo treba bolj smotrno načrtovati delo orkestra, saj »da bi se moglo z individualno odličnimi člani ljubljanskega filharmoničnega orkestra doseči odlične umetniške uspehe, vendar le na temelju resnega, sistematičnega in smotrnega prizadevanja, kakršno je lastno velikim simfoničnim orkestrom in tudi tem potrebno«. ³⁰⁶ Podobno meni še en kritik, ki pravi, da z orkestrom »nismo mogli biti zadovoljni. Opravičuje ga pa izreden čas, ki mu za pomladanski koncert ni nudil dovolj časa za študij, zato smo Ljubljanski Filharmoniji kljub temu hvaležni, da nam je prav v teh dneh nudila dober program in nam v veselje pokazala mlad talent, ki prinaša lepo upanje za bodočnost naše reproduktivne stvariteljskega«. ³⁰⁷ Eden od kritikov tudi meni, da bi lahko bil koncert izvedbeno boljši, če bi bilo več priložnosti za študij, a da so pač razmere in dogodki diktirali delo glasbenikom. Kritike so skušale torej ostajati objektivne v svojem ocenjevanju glasbenega prispevka, a vendar je v njih čutiti pretresljivo trpkost, v kateri nekaj upanja prinaša umetnost: »Koncert se je vršil v korist po novih razmerah brezposelnim muzikom. Dvorana je bila popolnoma zasedena.« ³⁰⁸ Zdi se, da besede, v katerih odmevata strah in tragična slutnja, boleče odmevajo na pragu strašljivega zgodovinskega dogajanja, ki se je napovedovalo.

Škerjančeva glasba je bila v tem obdobju deležna tudi pozitivne italijanske kritike, kot na primer po koncertu, s katerim so proslavili tisoči koncert Glasbene matice od leta 1921. Na njem so izvedli med drugim Škerjančeve *Štiri klavirske skladbe* v navzočnosti »njegove ekscelence visokega komisarja in njegove gospe, ki sta nam ponudila zadovoljstvo, da ponovno priznamo veljavnost občutenega in poglobljenega kulturnega in umetniškega zanimanja v naši kulturni skupnosti«. ³⁰⁹

³⁰⁴ Izrezek iz kritike »Snočni koncert ljubljanske Filharmonije«, objavljen 20. maja 1941, je ohranjen v Škerjančevem arhivu, GZ NUK.

³⁰⁵ Izrezek iz kritike Cd.[Dragotin Cvetko?], »XVI. simfonični koncert Ljubljanske filharmonije«, objavljen 20. maja 1941, je ohranjen v Škerjančevem arhivu, GZ NUK.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Izrezek iz kritike Sil., »Simfonični koncert Ljubljanske Filharmonije«, maja 1941 je ohranjen v Škerjančevem arhivu, GZ NUK.

³⁰⁸ »Snočni koncert ljubljanske Filharmonije«.

³⁰⁹ V oceni piše, da je potekal v navzočnosti »dell'Eccellenza l'Alto Commissario e della sua Signora, che ci hanno offerto il piacere di riconoscere ancora una volta la validità di un interessamento culturale e artistico avvertito e approfondito nell'ambito della nostra comunità colta«. Prim. izrezek iz kritike Ninia Antossi, »Il millesimo concerto vocale e strumentale«, hranjen v Škerjančevem arhivu, GZ NUK.

Grazioli je bil prisoten tudi na vokalno-instrumentalnem koncertu, ki ga je Glasbena matica pripravila 16. junija 1941. V prvem delu je nastopil Matičin zbor pod vodstvom Mirka Poliča, v drugem delu pa orkester pod Škerjančevim vodstvom. Orkester je izvedel Dall'Abacov *Concerto grosso in la minore*, pa Lajovčev *Pesem jeseni* in Škerjančev *Koncert za klavir in orkester*, v katerem je nastopil rektor Akademije za glasbo Anton Trost. Trost je v pogovoru, objavljenem v časniku neposredno pred koncertom, pohvalil Škerjančev koncert, češ da »ni le pisan za klavir, temveč je občuten iz klavirja«.³¹⁰ Kot je razvidno iz Škerjančeve korespondence, so koncert med vojno pozneje izvedli tudi v Torinu.³¹¹ Znova so bile ocene koncerta pozitivne, ocenjevalci pa po vrsti omenjajo posebne goste med poslušalstvom, tako visokega komisarja Emilia Graziolija s soprogo ter številne visoke vojaške poveljnike.³¹²

Zanimivo je, da so koncert prenašale tudi vse radijske postaje *Organizacije italijanskih radijskih postaj* (*Ente Italiano Audizioni Radiofoniche* oz. EIAR). Že prvi dan okupacije je iz Rima prišel v Ljubljano tudi inšpektor radijske službe ministrstva za kulturo L. Casolini,³¹³ ki je prevzel vodstvo postaje in napovedovanje, kar kaže na to, kako so se Italijani zavedali pomena medijske propagande. Ljubljanski radio je takoj prevzela pod svoje okrilje zveza postaj EIAR, pod katero so bile vse radijske postaje v Italiji. Slovenskih oddaj je bilo postopoma vedno manj, deloma zaradi kulturnega molka. Velik del programa je tekel s plošč z italijansko glasbo. Poleg tega je radio prenašal koncerte iz Rima, Trsta in drugod.

Razumljivo je Škerjanca k radijskim nastopom sililo iskanje priložnosti za zaslužek v času, ko je bilo glasbenikom nedvomno še posebej težko, saj so bile tovrstne možnosti še precej redkejšje. Koncertni sporedi na radiu so bili praviloma dolgi 20–25 minut. Na njih je zvenela precej raznolika glasba, vendar nikakor ne predvsem italijanska. Škerjanc si je prizadeval, da je redkim italijanskim skladateljem na sporedu pridružil druge, tako pogosto slovenske ali jugoslovanske avtorje, pa tudi francoske, ruske idr.

Oktobra 1941 je direkciji EIAR predložil predlog devetih predavanj o razvoju glasbe v Ljubljani. Pripravljeni načrt predvidenih desetminutnih predavanj naj bi zajel razvoj glasbe in nekaterih ljubljanskih glasbenih institucij ter predstavitev ljubljanskih skladateljev do sodobnosti.

V arhivu Fundacije L. M. Škerjanca so ohranjeni tudi poznejši sporedi oddaj. Tako lahko vidimo programe za praktično vse leto 1942, s po enim ali dvema koncertoma na mesec. Pri tem je zanimivo, da je na predlogu sporeda za konec decembra 1942, ki ga je Škerjanc poslal v dopisu Direkciji Radia EIAR

³¹⁰ Izrezek iz poročila »K današnjemu koncertu Glasbene Matice. Kaj pravi o njem rektor Glasbene akademije Anton Trost«, objavljenega 16. junija 1941, je ohranjen v Škerjančevem arhivu, GZ NUK.

³¹¹ Prim. pismo Josephu Marxu, 26. 6. 1942, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

³¹² Prim. izrezke iz kritik »Koncert Glasbene Matice ljubljanske«, *Slovenski narod*, 13. junija 1941, 4; sil., »Koncert Glasbene Matice«, junija 1941; cd., »Koncert Glasbene Matice«, junija 1941 – vse kritike so ohranjene v Škerjančevem arhivu, GZ NUK.

³¹³ L. Casolini je bil inšpektor radijske službe ministrstva za ljudsko kulturo. Mojca Šorn, *Življenje Ljubljancev med drugo svetovno vojno* (Inštitut za novejšo zgodovino, 2007), 405.

v Ljubljani, prosil, naj upoštevajo njegovo »odsotnost iz Ljubljane od 26. decembra do 5. januarja, ker dirigiram koncert v Parmi v tem času«. ³¹⁴ Iz tega je razbrati, da se je kot glasbenik med vojno predstavljal tudi v širšem tedanjem italijanskem prostoru, četudi o tem iz razumljivih razlogov pozneje ni govoril.

Novembra 1941 je imel Škerjanc večji klavirski recital, na katerem je izvedel veličastna dela, kot sta Lisztov *Il Penseroso* in *Sposalizio*, pa skladbe bolgarskega skladatelja Panča Vladigerova, Španca Isaaca Albéniza ter Matije Bravničarja in Janka Ravnika.

Julija 1941 sta izšla dva članka ob sedemdesetletnici Karla Jeraja. ³¹⁵ V njih je javnosti predstavljeno Jerajevo delo na Dunaju in v Ljubljani. Matija Tomc kot najverjetnejši avtor enega od prispevkov opozarja na Jerajevo sorodstveno povezavo prek matere z znano češko glasbeno družino Raček ter Gregorjem Riharjem, s čimer da se »samo po sebi reši vprašanje, od kod njegova velika muzikalnost in obenem ljubezen do vsega domačega«. ³¹⁶ Ob sedemdesetletnici je Jeraj v Operi dirigiral svojo priredbo *Gorenjskega slavčka*. V tem času se je uveljavljal tudi godalni Trio Jeraj, ki so ga sestavljali oče Karl, ter hčerki Vida in Oli.

Ljubljanski godalni kvartet (Leon Pfeifer, Albert Dermelj, Vinko Šušteršič in Cenek Šedlbauer) je 10. oktobra 1941 na koncertu pod okriljem Glasbene matice izvedel Škerjančev *Četrty godalni kvartet*.

1942

Slavnostni koncert pod okriljem Glasbene matice so pripravili 12. januarja 1942. Na njem so predstavili le orkestralna dela Lucijana Marije Škerjanca, »ker je on danes brez dvoma najosrednejša slovenska glasbena osebnost«. ³¹⁷ Časniki so koncert napovedali kot »mejnik in važen datum v slovenski produktivni in reproduktivni simfonični glasbi«. ³¹⁸ Lahko rečemo, da je bil koncert dejansko zgodovinskega pomena ne le za uveljavitev Škerjanca kot vodilnega na področju simfonične glasbe pri nas, temveč na poseben način tudi za slovensko



Škerjanc skupaj z bolgarskim skladateljem Pančem Vladigerovim in soprogo avgusta leta 1960 v Dubrovniku. Vir: Osební arhiv Noela Škerjanca

³¹⁴ Dopis L. M. Škerjanca Direkciji Radia EIAR v Ljubljani decembra 1942, hranjen v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjanca.

³¹⁵ Izrezka iz priložnostnih zapisov: M. T. [Matija Tomc?], »Prof. Karlu Jeraju ob sedemdesetletnici«, ter »70letnica glasbenika Karla Jeraja«, sta hranjena v Škerjančevem arhivu, GZ NUK.

³¹⁶ M. T. [Matija Tomc?], »Prof. Karlu Jeraju ob sedemdesetletnici«.

³¹⁷ Izrezek iz napovedi »V ponedeljek simfonični koncert skladb L. M. Škerjanca« je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

³¹⁸ Izrezek iz napovedi »Pred simfoničnim koncertom skladb L. M. Škerjanca« je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

ustvarjalnost v celoti: »Prvič v zgodovini slovenske glasbene umetnosti se bodo namreč na samostojnem koncertu izvajale skladbe samo enega skladatelja, in to v velikem simfoničnem orkestru.«³¹⁹ Eden od napovednikov je celo vzneseno napovedoval, da si lahko obetamo, da bo zaradi koncerta datum 12. januar 1942 postal »eden najvažnejših datumov v naši kulturni zgodovini z ozirom na razvoj slovenske simfonične glasbe«.³²⁰

Koncert je minil v posebnem vzdušju verjetno tudi zato, ker je bilo organiziranje kulturnih prireditev tako velikega obsega vse težje, omejeval pa jih je tudi zapovedan kulturni molk. Na koncertu so izvedli nekatera skladateljeva obsežnejša novejša dela, *Dramatično uverturo*, *Klavirski koncert v a-molu* in njegovo *Tretjo simfonijo v C-duru*. Klavirski koncert je bil prvič izveden že na omenjenem koncertu Orkestralnega društva Ljubljanske filharmonije junija 1941, obe preostali deli pa sta bili tokrat izvedeni prvič. Izvedbo Orkestralnega društva Glasbene Matice, pomnoženega s člani Zveze godbenikov, je po pričevanju kritika vodil »mojster dognanega formata«.³²¹ Drago Marija Šijanec, kot solist pa je v klavirskem koncertu nastopil tako kot ob prvi izvedbi tedanji rektor Glasbene akademije Anton Trost. Omenjeni koncert je v priredbi za dva klavirja izšel pri Matici v sklopu obeleževanja jubileja 70-letnice Glasbene matice in 60-letnice njene šole.

Tudi po koncertu je bilo v časopisju mogoče zaslediti najrazličnejše pohvale, češ da je koncertni večer pomenil pravi »festival slovenske simfonične glasbe«.³²² Koncert je pozitivno ocenil tudi Marijan Lipovšek, ki je o Škerjancu zapisal, da »se še danes ne more zlepa kdo meriti z njim bodisi v pestrosti jezika ali v točnosti izražanja misli, kar šele v znanstveni trdnosti«.³²³ Lipovšek se je v kritiki lotil tudi nekoliko obsežnejše ocene dotlejšnjega Škerjančevega dela in celo ponudil analizo skladateljevega ustvarjanja vse od prvih liričnih samospevnih začetkov. Prav njegove ocene samospevov so posebej prefinjene in je iz njih mogoče zaznati Lipovškovo spoštovanje do tega dela Škerjančeve ustvarjalnosti: »Liričnosti omenjenih samospevov pri nas do sedaj še ni nikdo dosegel ali presegel in če nič drugega, so te pesmi dokazale, da je skladatelj zmožen polno in globoko zajemati iz vrelca fantazije in vzorno tolmačiti nastrojenje besedila.«³²⁴

Nek drug kritik je Škerjanca imenoval »naš najplodovitejši in najizvirnejši skladatelj«. V oceni z zgovornim naslovom »Nov vzpon skladatelja L. M. Škerjanca« je poudaril njegov umetniški razvoj, katerega mejnik da je pomenil omenjeni koncert: »Iz nežnega lirika se približuje ditirambičnemu načinu skladateljevanja najmogočnejše oblike.«³²⁵ Kritik (po slogu pisanja bi morda lahko prepoznali v njem Vilka Ukmarja) opozarja, da Škerjancu očitajo, »da se tu in tam naslanja

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ »V ponedeljek simfonični koncert«.

³²¹ Izrezek iz kritike: »Nov vzpon skladatelja L. M. Škerjanca«, 14. 1. 1942, hranjeno v Škerjančevem arhivu.

³²² »Koncert Škerjančevih skladb je dosegel sijajen uspeh«, *Slovenski dom*, 13. januarja 1942, 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CNUVJZ1G>.

³²³ Marijan Lipovšek, »Skladatelj L. M. Škerjanc«, *Jutro*, 14. januar 1942, 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PNLG4SPZ>.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ »Nov vzpon skladatelja L. M. Škerjanca«.

na znane harmonske in tematične vzore«, vendar pa to zavrača s sklicevanjem na mnenje Caselle, ki je trdil, »da ni dobrega skladatelja, ki ne bi živel od preteklosti, skladatelja, ki bi hotel zavreči vse dosedanje pridobitve in začeti tako rekoč ab ovo, povsem nanovo, kakor so si prizadevali nekateri atonalniki preteklega desetletja«. ³²⁶ V izbranih besedah lahko zaslutimo napovedovanje estetske ločnice, s katero se je postopoma, a vse izraziteje nakazoval prelom med Škerjančevimi glasbenimi nazori in zagovorniki modernizma. Razkorak se je napovedoval že pred vojno s Kogojevimi odklonilnimi zapisi, pozneje pa nadaljeval, morda še posebej izrazito po Osterčevi smrti ob samem začetku vojne. Kot smo videli, je pred tem Škerjanca z Ostercem vezalo medsebojno spoštovanje in sodelovanje pri pripravi koncertov in gostovanj. Zdi se, da je bilo tudi v literaturi izrazito poudarjanje njunega nespravljivega nasprotja v marsičem posledica njune recepcije po vojni. Na to je po eni strani vplivala uveljavitev Osterčevih učencev, ki so oblikovali radikalnejšo modernistično estetiko, na drugi strani pa opozicija proti Škerjancu tudi pri nekaterih njegovih študentih, ki so se še posebej izrazito od konca petdesetih let odmikali od učiteljevih nazorov in prevzemali ideje tudi v svetu vse bolj uveljavljajoče estetike modernizma in avantgardizma.

Leta 1942 si je Škerjanc prizadeval priti na poletni tečaj, ki sta ga organizirala Joseph Marx in Georg Schünemann. Slednji je bil eden vidnejših salzburških muzikologov, ki je vodil »poletne tečaje za tujce« (*Sommerkurse für Ausländer*). Škerjanc je v pismu prosil Marxa, da bi mu pomagal pri prošnji za brezplačno udeležbo tečaja. ³²⁷ Kot je razvidno iz korespondence, je bila prošnja očitno odobrena, a naj bi Škerjanc zanjo prepozno izvedel, zato se tečaja v Salzburgu ni udeležil. V pismu se je opravičil Marxu za svojo odsotnost, pri tem pa še mimogrede omenil, da so mu »tukajšnje oblasti, predvsem visoki komisar« (*die hiesigen Behörden – vor allen der Hohe Komissär*) – pri čemer je mislil seveda na Emilia Graziolija – gotovo naklonjene in bi ga pri tem podprle.

Leto dni pozneje (1943) je Škerjanc znova zaprosil za dovoljenje, da bi se lahko udeležil poletnega glasbenega tečaja v Salzburgu, kot je moč razbrati iz njegovega pisma Marxu 23. januarja 1943. ³²⁸ Vendarle pa je tudi to padlo v vodo zaradi kapitulacije Italije, kar mu je, tokrat že sredi njegove poti proti Salzburgu, znova nesrečno onemogočilo udeležbo, kot z žalostjo poroča Marxu. ³²⁹

V letu 1942 so Škerjanca oblasti po njegovem pričevanju nadzorovale in celo aretirale. V svojem življenjepis iz leta 1946 je zapisal:

»MED OKUPACIJO DVAKRAT ARETIRAN: 1. SPOMLADI 1942 ZARADI DOPISOVANJA S POLITIČNIMI PRIPORNIKI. 2. JESENI 1942 V DRUŽBI Z NADO STRITAR-VIDMARJEVO IN SAMOM HUBADOM POD SUMOM OBOROŽENEGA NAPADA NA OKUPATORJEVO VOJSKO. OBAKRAT PRIPRT IN IZPUŠČEN, A NADZOROVAN. DRUŽIL SE SAMO Z ODLOČNIMI AKTIVISTI OF V HIŠI GERBIČEVA ULICA 11 IN VZDRŽEVAL STIKE Z VODILNIMI

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Prim. pismo Josephu Marxu, 26. 6. 1942, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

³²⁸ Prim. pismo Josephu Marxu, 23. 1. 1943, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

³²⁹ Prim. pismo Josephu Marxu, 17. 11. 1943, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

OSEBNOSTMI OF NA OSVOBOJENEM OZEMLJU PO POSREDOVANJU TOV. IVA IN SLAVKA. MED OKUPACIJO POPOLNOMA PRENEHAL S PUBLICISTIČNIM DELOM, DA NE BI KOT KRITIK PRIŠEL V POLOŽAJ, DA BI MORAL HVALITI PRIREDITVE V SLUŽBI OKUPATORJA. MED OKUPACIJO TUDI V SPORAZUMU S TOV. TAJNIKOM ORKESTRALNEGA DRUŠTVA /OD OKUPATORJA UBITIM DR. DRAGOM ZAJCEM/ PREUSMERIL DOTEDANJE JAVNO UDEJSTVOVANJE ORKESTRALNEGA DRUŠTVA GLASBENE MATICE V INTERNO.«³³⁰

1943

Leta 1943 je bil Škerjanc znova izvoljen v Umetniški odsek Glasbene matice.³³¹ Vojne razmere so vse bolj hromile delovanje Glasbene matice, posebej pa tudi njenega Orkestralnega društva. Člani Orkestralnega društva so po omenjenem Škerjančevem simfoničnem koncertu leta 1942 nastopili še nekajkrat na ljubljanskem radiu, nato pa še na velikem vokalno-instrumentalnem koncertu v dvorani Union marca 1943. Godalni orkester Orkestralnega društva Glasbene matice je na koncertu sestavljalo kar 40 glasbenikov, ki jih je vodil Škerjanc.³³² Na koncertu so med drugim izvedli njegovo *Ciaccono* na belokranjsko ljudsko pesem. Orkestraši so še nekaj časa vadili pod Škerjančevim vodstvom komorno igro, nato pa društvo od konca leta 1943 ni več javno nastopalo. Finančno stanje Glasbene matice se je vse bolj slabšalo, vse manj je bilo tudi članov orkestra, kar je postopoma povsem onemogočilo tudi njihove vaje.³³³

Med vojno je sicer Glasbena matica izdala nekaj starejših del. Med drugim so objavili tretjo izdajo znamenite *Pesmarice Glasbene Matice* v Čerinovi redakciji, nekaj skladb Gallusa in izbor del Gojmirja Kreka pod Škerjančevim uredništvom.³³⁴ Škerjanc je že leta 1938 za Glasbeno matico pripravljal zbrano delo Gojmirja Kreka, vendar do izdaje ni prišlo. Šele leta 1944 je nato s podporo Slovenske akademije znanosti in umetnosti izšel izbor nekaterih njegovih skladb v treh zvezkih. Škerjanc je v prvem zvezku dodal še svoj uvod k izboru, pod katerim je napisan tudi datum nastanka teksta, 22. septembra 1943.

Glasbena matica je med vojno izdala tudi nekatere Škerjančeve skladbe za violino in klavir, kot so *Intermezzo romantique*, *Notturmo*, *Nesodobna bagatela*, *Lirična bagatela* ter *Trio* za violino, violončelo in klavir. Med redkimi partiturami so objavili Škerjančev *Notturmo* za veliki orkester ter že omenjen *Koncert za klavir in orkester* v priredbi za dva klavirja.³³⁵ Med didaktičnimi deli so med vojno izšle pri Matici tudi Škerjančeve *Tri mladinske skladbe* za violino ali violončelo in klavir.

1944

Konec leta 1944, 22. novembra, se je Škerjancu in Oli rodil sin Noel. Čeprav se Škerjanc uradno še dolgo ni ločil od prve žene, se je torej v tem obdobju zblížal

³³⁰ Življenjepis, hranjen v: Škerjanc, Personalna mapa AG UL.

³³¹ Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 264.

³³² Ibid., 184.

³³³ Ibid., 265–266.

³³⁴ Ibid., 152.

³³⁵ Ibid., 155.

Zahl 219
Kronland: N.O.
Polit. Bezirk: Wien XVIII
(Stadt mit eig. Stat.)
Diözese: Wien
Pfarre: Gersthof

Geburts- und Tauf-Schein.
(Zeugnis.)

dem hiesigen Geburts- und Tauf-Buche Com. XVIII
fol. 172 wird hiemit amtlich bezeugt, dass
in (Ort, Strasse, Nr.): Wien XVIII Gersthofstr. 3
am (in Buchst.): fünfundzwanzigsten März Eintaufend
neun hundert u. eif (in Ziffern): 25/3 1911
geboren und am (Datum und Jahr): 20 April 1911
vom hochw. Herrn: Leopold Bauer
nach römisch-katholischem Ritus getauft wurde (Zu- und Vorname):
ein(e) off. Tochter des
Vaters: Jeraj Karol Konrad von Kuffel
geb. 1874 in Wien, Sohn des Konrad Jeraj
des k.k. Fabrik- u. güt. Rathe
und der
Mutter: Franziska Vovk, von Kuffel geb.
31. März 1875 in Veldes-Krain, Tochter
des Franz Vovk u. Agnes geb. Polznik
Paten: Karola Julija Vovk Priente v. Kuffel
in Veldes-Krain
Anmerkung: 26/3 1901 in Zasipu in Krain getauft.
Urkund sollen die eigenhändige Unterschrift des Gefertigten und das beigedruckte Amtssiegel.
Wien XVIII Gersthof, am 5 Juli 1917
Jury Henzl
Pfarrer.
* Vor- u. Zunamen, Religion, Charakter, Tag u. Jahr der Geb., Geb.- u. Zuhilfenahmeort, Abstammung
R. 10. - Bezug der Geb.- u. Tauf-Bücher. - Eintrag in Wien.



Rojstni in krstni list Karole
Julije Jeraj. Vir: arhiv Fundacije
Lucijana Marije Škerjanca

Oli Škerjanc, roj. Jeraj. Vir:
osebni arhiv Noela Škerjanca

s hčerko Karla Jeraja, Oli. Slednja je bila kot Karola Julija na Dunaju rojena 25. marca 1911.

Kot je mogoče razbrati iz pričevanj njenih najbližjih, je bila posebej občutljivega in nežnega značaja, hkrati kot glasbenica tudi umetniško prefinjena. S svojo človeško mehko in prijetnostjo je ostala dragocena podpora ter sopotnica Škerjancu vse do njegove smrti.

Karel Jeraj je po materi torej izhajal iz znane češke glasbene družine Raček. Poleg tega je bila očetova mati sestra skladatelja Gregorja Riharja. Karel se je poročil z Vido Jeraj, ki je bila rojena kot Franica Vovk in je izhajala iz Prešernovega rodu. Po svojih prednikih naj bi podedovala tudi nekaj duševne preobčutljivosti. Sprva je bila učiteljica v Zasipu pri Bledu, hkrati pa se je že zgodaj uveljavljala s svojimi pesmimi. K njej so pogosto prihajali različni boemski umetniki, tako Cankar, Kette, Murn, Aškerc, Medved, Finžgar, Župančič, pa tudi dr. Ivan Prijatelj, v katerega se je zaljubila, a je bila zavrnjena. Po poroki z Jerajem sta zaživela na Dunaju, zaradi težkih razmer pa je bila vse bolj zagrenjena. Da bi ji pomagal, jo je Jeraj povezal z umetniškim krogom slovenskih študentov in kulturnikov na Dunaju ter jih vabil na svoj dom. Med njimi Ivana Cankarja, ki se je rad igral z malo Vidko. Prihajal pa je tudi Ivan Prijatelj, ki ga je Vida še vedno občudovala,

tako da je ljubezen znova vzplamtela. Iz tega se je nato rodil Vidin sin Drago. Karel ga je vzel za svojega in imel otroka neizmerno rad. Po dveh letih sta oba otroka zbolela za škrlatinko. Vidko so dali v bolnico, kjer je ozdravela, mali deček pa je ostal v domači negi in umrl. To je družino močno pretreslo in zaznamovalo medsebojne odnose. Mati Vida je postala precej zagrenjena, labilna in nesrečna. Po prvi svetovni vojni se je Karel z ženo vrnil v Ljubljano. Vendar je to še poslabšalo Vidino stanje, saj se ji je zdelo, da jo imajo za Nemko in nezaželeno tujko na Slovenskem. Na 25. obletnico smrti sina Draga se je obesila doma na Gerbičevi 11, kjer je stanovala tudi Oli. Ko so jo našli, je Oli od groze zbežala, Mara, ki je bila takrat tri mesece noseča s Tatjano (Kralj), pa je izgubila zavest. Karel se je z Oli odselil v podnajemniško sobico. Pozneje je spoznal drugo ženo. Pretresljiva smrt matere je obvisela nad vsemi tremi hčerami.

Sestre Jeraj, z leve Oli, Vida in Mara. Vir: Osebni arhiv Noela Škerjanca



Karel je imel z Vido torej tri hčere. Najstarejša Vida je bila prav tako violinistka in se je pozneje poročila s filozofom in profesorjem na ljubljanski Filozofski fakulteti dr. Mirkom Hribarjem. Dolga leta je bila ravnateljica Srednje glasbene šole v Ljubljani, napisala je odmevno knjigo spominov *Večerna sonata* ter bila razglašena tudi za Slovenko leta. Drugorojena Mara se je še ne devetnajstletna poročila s slikarjem Tonetom Kraljem. Imela sta hišo z vrtom, kamor so se leta 1930 preselili vsi Jerajevi, torej oče Karel, mama Vida, Oli, pa še mamina mama, babica Nežka. Mara je imela s Tonetom Kraljem hči Tatjano, ki je imela kot prva žena s skladateljem Samom Vremškom hčerki dvojčici Vando (por. Richter) in Ireno (Baar), prav tako znano slovensko sopranistko. Najmlajša hči, Karla (Oli) pa se je pozneje torej poročila z Lucijanom Marijo Škerjancem, s katerim sta, kot omenjeno, leta 1944 dobila sina Noela.

Zveza godbenikov Ljubljana je 13. marca 1944 pripravila koncert »v korist zimske pomoči« v Union-ski dvorani. Nastopil je združeni operni in radijski orkester, ki ga je vodil dirigent Ferdo Herzog. Na sporedu je bil kot edini slovenski skladatelj predstavljen Škerjanc s tremi pesmimi za sopran in orkester, s katerimi se je predstavila Valerija Heybal. Gre za predelave skladateljevih samospevov *Beli oblaki*, *Počitek pod goro* in *Vizija*.

Med pomembnejšimi koncerti v vojnem času izstopa izvedba Škerjančeve *Pete simfonije* maja 1944. Krstna predstavitev skladbe je predstavljala osrednjo točko koncerta, pripravljenega v okviru javnih koncertov ljubljanske radijske postaje. V *Jutru* je izšla ocena koncerta, v kateri je kritik zapisal, da je izvedba pod vodstvom Draga Šijanca terjala precej napora izvajalcev.³³⁶ Poleg tega je poudaril, da se je Škerjanc iz prejšnjega bolj vedrega, igrivega ustvarjalca preusmeril v novo obdobje. Tega je po njegovem mnenju nakazoval že njegov *Klavirski trio*, kjer je prvič posegel »v nenavadno tragično čustvovanje in nam dal v zadnjem stavku enega najlepših prikazov žalobne koračnice«, ³³⁷ nato da je ta trend nadaljeval s simfonično sliko *Mařenko*, tretji dokaz Škerjančeve preusmeritve pa da pomeni ta simfonija. Kritik je izpostavil zgodovinski kontekst, ki je nedvomno vplival tudi na občutenje skladateljevih del. »Mrak, ki danes obdaja naše življenje, ne more imeti svetlega vpliva. Žalost, dvomi, plahe nadeje in trpka resnica, samo ti zvoki se vijejo skozi temni mol prvega stavka. [...] Zgolj idejno je tu nekakšna sinteza Beethovnovе pete in Čajkovskega Patetične simfonije. Borba močnega duha z usodnimi silami in moška tožba nad razdvojenostjo tega bridkega časa.«³³⁸ Znova je bila poudarjena lepota skladateljeve instrumentacije, »ki dosega prava čuda s svojo paleto in vendar ostane tako strogo logičen in dosleden v linijah posameznih instrumentov«.³³⁹ Po kritikovem mnenju se pri Škerjancu spajata mojstrsko znanje in genialen navdih. Kritika se sklepa z oceno, da se je Škerjanc s tem delom »nesporno postavil na prvo mesto med slovenskimi simfoničnimi skladatelji«.³⁴⁰



Oli Škerjanc v salonu Vide in Mirka Hribarja. Vir: Osebni arhiv Noela Škerjanca

³³⁶ N. K., »Deveti simfonični koncert«, *Jutro*, 17. maj 1944, 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RO0VV9HH>.

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Ibid.

³³⁹ Ibid.

³⁴⁰ Ibid.

Dirigent Šijanec je program svojega koncerta kljub vojnim razmeram pod nemško okupacijo zasnoval precej drzno. Poleg Škerjanca je ob Beethovnovi *Leonori* zazvenela še *Meditacija na staročeški koral »Sveti Vavrac«* Josefa Suka, pa potem dva plesa iz *Faustovega pogubljenja* Hectorja Berlioza in *Polovski plesi* Aleksandra Borodina.

Dirigent Drago Šijanec je 16. oktobra 1944 pripravil še eno izvedbo večjega Škerjančevega dela. Pod njegovim vodstvom je pomnoženi radijski orkester izvedel Škerjančevo *Mařenko*. Kritik ocenjuje, da je delo tako tesno povezano z izbranimi koreografskimi podobami, da bi »zaživel v vsej polnosti šele s koreografsko izvedbo ob spremljevanju orkestra«.³⁴¹

Škerjanc se je julija 1944 znova oglasil s pismom Marxu in mu sporočil, da je pozimi na radiu izvedel med drugim tudi Marxovi deli *Preludij in fuga* ter *Arabeska*.³⁴² Bridko pri tem dodaja, da upa na skorajšnji mir in z njim znova vzpostavitev kulturnih izmenjav, saj da ga dušijo ozke meje malega mesta, ki ga tako geografsko kot moralno omejuje in utesnjuje. Pismo sklone z upanjem na »ponovno snidenje v bolj ugodnih okoliščinah«.³⁴³

Žal je to pismo zadnje v vrsti sicer precej rednega dopisovanja Škerjanca z Marxom. Po vojni se očitno Škerjanc podobno kot številni drugi zaradi izostrenih političnih razmer ni želel posebej izpostavljati nadzoru tajne policije, ki je budno pazila na korespondenco s tujino. Tako je kljub svoji razmeroma dobri poziciji v družbi dolgo odlašal, preden je leta 1956 znova pisal Marxu.

Navkljub vsem družbenim zunanjim in notranjim omejitvam v obdobju vojne lahko rečemo, da je Škerjanc tudi v teh letih aktivno deloval kot glasbenik. Zlasti se je redneje predstavljal kot skladatelj, ob tem pa doživel več pomembnih javnih predstavitev celo obsežnejših in širokopoteznejših del. Poseben vrhunec je nedvomno predstavljal avtorski simfonični koncert januarja 1942, ki tudi v širšem smislu pomeni izjemen uspeh. Vendarle pa se je Škerjanc na drugi strani opazneje umikal zlasti iz kritike in glasbene publicistike, ki sta bili seveda tudi politično najbolj izpostavljeni in zato nevarni. Vojna leta so tako nekoliko morda celo paradoksalno, glede na to, da je izvedbenih priložnosti pravzaprav primanjkovalo, utrdila njegov sloves kot enega vodilnih slovenskih skladateljev, zlasti nenadkriljivega na simfoničnem področju. In čeprav v vojnem dogajanju ni aktivneje sodeloval, se s tem hkrati tudi ni zares izrazil tako ali drugače kompromitiral, kar mu je v obdobju po vojni zagotovilo dovolj veliko doto za uveljavitev tudi v novih političnih razmerah.

³⁴¹ »Drugi simfonični koncert«, *Jutro*, 19. oktober 1944, 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-3BYQO7LJ>.

³⁴² Prim. pismo Josephu Marxu, 22. 7. 1944, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

³⁴³ »So bleiben wir eben beim alten in Erwartung eines baldigen Friedens, durch welchen uns ermöglicht sein würde, ein wenig Kulturaustausch zu betreiben – es wäre sonst fürwahr schon zum Verzagen, wollten wir immer in dem engen Kleinstadtgemauer, welches mich hier landschaftlich und moralisch umgibt und drückt, verbleiben; ich nähre mich also von der Hoffnung auf ein Wiedersehen unter günstigeren Umständen.« Prim. pismo Josephu Marxu, 22. 7. 1944, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

POVOJNO OBDOBJE

1945

Neposredno po koncu vojne, 22. maja 1945, je bil Škerjanc znova izvoljen v umetniški odsek Glasbene matice. Matica je tudi v novih razmerah obnovila svoje delovanje, njeno vodstvo pa je spet prevzel Vladimir Ravnihar. Ravnihar je bil spreten pravnik, politično izkušen in premišljen, celo med vojno zaprt zaradi sodelovanja z OF, pa vendar tedaj že v letih, zato morda tudi ne dovolj taktično spreten v pogajanjih z oblastjo. Za delovanje društva se je poleg njega posebej zavzel prav Škerjanc, ki je medtem postal rektor Glasbene akademije. Predlagal je, da bi šola Glasbene matice, pevski zbor in Orkestralno društvo postali del akademije. Predložil je celo nova društvena pravila, vendar je bil njegov predlog zavrnjen.³⁴⁴ Nova oblast je delovanje društva zavrla in ga, razen njegovega zbora, razpustila, saj je v društvu, ki je bilo dedič žlahtne meščanske kulture, zato pluralno in nepredvidljivo, videla oponenta.

Škerjanc je bil z dekretom oktobra 1945 nastavljen na Glasbeni akademiji.³⁴⁵ V svoji večkrat omenjeni avtobiografiji iz leta 1946 zapiše, da je bil »poverjen s posli rektorja Akademije za glasbo z dekretom Ministra prosvete od 12. 10. 1945 za eno funkcijsko dobo«. ³⁴⁶ Takoj po vojni je bil torej imenovan za rednega profesorja na akademiji, hkrati pa je prevzel še njeno vodstvo kot rektor. Rektor akademije je bil v enem mandatu v letih 1945–1947. V virih je ohranjen dekret, v katerem ga takratni minister za prosveto Ferdo Kozak postavlja »na Vaše dosedanje službeno mesto rednega profesorja III/1 na Glasbeni akademiji v Ljubljani s tem, da prevzamete s šolskim letom 1945/46 rektorske posle«. ³⁴⁷

V Škerjančevi personalni kadrovski mapi je poleg omenjenega dekreta ohranjeno še nekaj dokumentov, ki nam ga lahko približje predstavijo. Poleg dokumenta, ki potrjuje njegovo stalno nesposobnost za vojaško obveznost, lahko najdemo denimo tudi zabeležko o jezikih, ki jih je govoril. Med temi so navedeni slovenski, srbohrvaški, francoski in nemški jezik, med pasivnimi pa še češki, ruski, španski, angleški in portugalski jezik (ta je očitno pozneje prečrtan). ³⁴⁸ Nekaj let za tem je v njegovem Strokovnem kartonu zapisano, da aktivno obvlada nemščino, francoščino, angleščino in italijanščino. ³⁴⁹

Obrazec o zaposlitvi vsebuje poleg vprašanj o strokovni usposobljenosti tudi taka, s katerimi je tajna služba verjetno iskala različne podatke o zaposlenih, s katerimi bi lahko preverjala njihovo politično ustreznost in lojalnost novi oblasti. Na vprašanje, ali se ukvarja z znanstvenim delom in kakšnim, je Škerjanc odgovoril: »Da: glasbeno-estetska in kritična vprašanja; avtor knjig in učnih pripomočkov na glasbenem področju.« Poleg tega o publiciranju svojih del

6 Takoj po vojni je bil torej imenovan za rednega profesorja na akademiji, hkrati pa je prevzel še njeno vodstvo kot rektor. Rektor akademije je bil v enem mandatu v letih 1945–1947.

³⁴⁴ Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 270.

³⁴⁵ Personalna mapa Lucijana Marije Škerjanca, AG UL.

³⁴⁶ Življenjepis, hranjen v: Škerjanc, personalna mapa AG UL.

³⁴⁷ Začasni dekret Ministrstva za prosveto z dne 12. 10. 1945, hranjen v Škerjančevi personalni mapi, AG UL.

³⁴⁸ Uslužbeni list, personalna mapa Lucijana Marije Škerjanca, AG UL.

³⁴⁹ Strokovni karton, hranjen v: Škerjanc, personalna mapa AG UL.

pove: »Izdanja Glasbene Matice, Akademije Znanosti in Umetnosti in založbe v inozemstvu.«³⁵⁰ Kot smo že omenili, je namreč tudi v tujini pred vojno izdal nekaj svojih skladb.

V obrazcu sledi vprašanje, kako je bilo z udeležbo v narodno osvobodilnem gibanju. Škerjanc zapiše: »Bil v stalnem stiku z vodilnimi osebnostmi OF /gl. življenjepis!/.«³⁵¹ Omeni pa tudi svoje bivanje v tujini: »Večkratna študijska bivanja in potovanja v inozemstvo: Praga, Dunaj, Nemčija, Paris, Basel itd.«³⁵²

Leta 1945 je bil prvič izveden Škerjančev *Koncert za violino in orkester* s solistko Jelko Stanič Krek in dirigentom Jakovom Cipcijem ter z orkestrom Tržaške filharmonije, iz katerega je pozneje nastal orkester Slovenske filharmonije. Delo so ponovno izvedli jeseni 1945 v Beogradu. Koncert je pomenil enega skladateljevih največjih uspehov v tem obdobju in je bil nagrajen tudi s Prešernovo nagrado za leto 1947 in z nagrado vlade Federativne ljudske republike Jugoslavije za leto 1949.

1946

Pianist Anton Trost je 26. februarja 1946 nastopil s samostojnim klavirskim recitalom v Trstu. Koncert je pripravila Slovenska prosvetna zveza za Trst in Primorje. Na njem je med drugim izvedel Škerjančeve *Tri improvizacije*.

Nekaj let po vojni je bilo opaziti nekoliko manjši obseg izvedb Škerjančevih del, prav tako pa se je tudi publicistično nekoliko redkeje oglašal. V sezonah 1946/47 in 1947/48 je redno objavljajl tekste za operne gledališke liste, seveda v povezavi z deli, ki so jih tedaj uprizarjali. V tekstih esejističnega značaja je predstavil ustvarjanje Mihajla I. Glinke, Petra I. Čajkovskega, Julesa Masseneta, Leoša Janáčka, Ludwiga van Beethovna idr.

Na leto 1946 je vezan tudi prvi spomin, ki ga je imel na Škerjanca violinist Rok Klopčič. Klopčič se spomni, da je Škerjanc kot rektor z vsakim dijakom in študentom opravil pogovor, v katerem je med drugim preveril vpisovanje predmetov in obiskovanje pouka. V sestavu Glasbene akademije je bila namreč takrat tudi srednja glasbena šola, ki jo je Klopčič obiskoval. Tako je vstopil v pisarno, ki da je bila »ena od redkih dostojnih sob na AG«,³⁵³ kjer da ga je rektor Škerjanc spraševal med drugim o predmetih ter kdo jih predava in podobno. V zadrego ga je spravil z vprašanjem, kdo je profesor za solfeggio, saj se njegovega imena ni spomnil. Je pa zato znal povedati, da je to »violinist, ki je v Milanu študiral s Poltronierijem«, s čimer je seveda na Škerjanca naredil še večji vtis. Pozneje sta postala učiteljska kolega na akademiji za glasbo in vse do konca ostala v spoštljivih odnosih.

Kot lahko razberemo iz dokumentov tistega časa, je Škerjanc po vojni stanoval na Tyrševi cesti 37 v Ljubljani. Gre za cesto, ki je bila leta 1952 preimenovana v Titovo, danes pa je Slovenska in leži seveda v strogem centru Ljubljane.

³⁵⁰ Personalna mapa Lucijana Marije Škerjanca, AG UL.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Ibid.

³⁵³ Rok Klopčič, *Štiri strune, lok in pero* (Celjska Mohorjeva družba, 2011), 58.

1947

Leta 1947 je Škerjanc prejel prvo Prešernovo nagrado za koncertantno delo *Fantazija za klavir in orkester*, ki jo je sam tudi izvedel. Tega leta je diplomiral tudi njegov prvi študent kompozicije, skladatelj Uroš Krek, pozneje eden najpomembnejših slovenskih skladateljev druge polovice 20. stoletja. Naslednjega leta je diplomiral še Zvonimir Ciglič in postopoma se je oblikovala cela vrsta najvidnejših glasbenikov, ki so izšli iz Škerjančeve šole.



L. M. Škerjanc s svojima prvima študentoma kompozicije, Urošem Krekom (levo) in Zvonimirjem Cigličem leta 1948. Vir: osebni arhiv Noela Škerjanca

L. M. Škerjanc s svojimi študenti kompozicije; od leve: Alojz Srebotnjak, Ivo Petrić, L. M. Škerjanc, Darijan Božič, Ladislav Vörös, Bogdan Habbe na začetku 60. let. Vir: arhiv Fundacije Lucijana Marije Škerjanca

Nekaj Škerjančevih študentov je bilo iz širšega jugoslovanskega prostora (Toma Prošev, Josip Magdić, Lovro Županović), večina pa je bila seveda Slovenec. Škerjanc je tako torej s svojo kompozicijsko šolo posredno zaznamoval slovensko glasbeno povojno ustvarjalnost, kar dokazuje že navedba imen nekaterih njegovih študentov kompozicije, samih najvidnejših imen slovenskega glasbenega življenja: Aleksander Lajovic, Danijel - Dane Škerl, Darijan Božič, Bogdan Habbe, Ivo Petrić, Alojz Srebotnjak, Ladislav Vörös, Ivan Šček, Anton Natek, Marjan Gabrijelčič, Anton Kolar, Štefan Mavri, Ivan Mignozzi, Stane Jurgec, Tomaž Habe idr.

1948

Škerjanc je leta 1948 (za preteklo leto) prejel že drugo Prešernovo nagrado, tokrat za *Drugi violinski koncert v A-duru*. Ob praznovanju Prešernovega dne je 9. februarja 1948 kot solist izvedel tudi svojo *Fantazijo za klavir in orkester*.



Kot je razvidno iz arhivskega gradiva, so z odločbo 20. novembra 1948 Škerjancu povišali plačo rednega profesorja na Akademiji za glasbo.

1949

Leta 1949 je nastal *Concertino za klavir in godalni orkester*. Škerjanc ga je pisal v obdobju med 30. junijem 1948 in 23. januarjem 1949. Sprva je bil namenjen zaključni produkciji Akademije za glasbo, nato pa so ga izvedli na koncertu Slovenske filharmonije 7. novembra 1949 z dirigentom Bogom Leskovicem in pianistko Jelko Suhadolnik Zalokar.

Daleč najpomembnejša izvedba tega leta pa je bila izvedba nove verzije kantate *Sonetni venec*, seveda na Prešernovo besedilo. Skladbo, napisano za tri moške soliste, mešani zbor in simfonični orkester, so v okviru proslavljanja stoletnice smrti pesnika krstno izvedli februarja 1949 pod vodstvom dirigenta Sama Hubada ter s solisti, tenoristom Rudolfom Franclo, baritonistom Samom Smerkoljem in basistom Tomislavom Neraličem. Za delo je Škerjanc leta 1950 dobil tretjo Prešernovo nagrado.

Pri vaji za krstno izvedbo druge verzije *Sonetnega venca* leta 1949; z leve: Rudolf Franc, Tomislav Neralič, L. M. Škerjanc, Samo Hubad in Samo Smerkolj. Vir: arhiv Fundacije Lucijana Marije Škerjanca



Izvedba dela je bila del večjega praznovanja ob stoletnici Prešernove smrti, s čimer ji je bil že v izhodišču dodeljen status prvovrstnega kulturnega dogodka. Hkrati s tem je integralna izvedba tako širokopoteznega dela, kot je *Sonetni venec*, pomenila veličastno prezentacijo Škerjančeve kompozicijske potence in nesporno širše družbeno priznanje, ki je utrdilo Škerjančev status enega najpomembnejših slovenskih umetnikov.

Skladatelj se je odločil za korenito spremembo prvotnega koncepta skladbe, kar je bilo mogoče deloma razumeti kot določeno nezadovoljstvo s prvotno kompozicijsko zasnovo, deloma pa so na njegovo odločitev morda vplivale tudi

spremenjene kulturno-politične okoliščine, v katerih se je tudi od umetnosti pričakoval večji poudarek na elementih vznesenega zanosa, optimizma in veličastnosti, s katerim naj bi po svoje prispevala k izgrajevanju nove socialistične stvarnosti. V kontekstu stoletnice Prešernove smrti sta poleg *Sonetnega venca* nastali še dve obsežnejši deli, *Duma* Blaža Arniča na Župančičevo besedilo ter *Hlapec* Jernej Matije Bravničarja na Cankarjev tekst. Vendarle pa je tako po zasnovi kot kompleksnosti in vsebinski zahtevnosti Škerjančeva skladba izstopala.

Po izvedbi dela je kritika v skladbi zaznala avtorjevo poudarjanje pesnikovega poslanstva, saj da »je z vsem svojim bistvom del celotnega narodnega bistva«.³⁵⁴ Poleg tega pa je, kot pri izvedbah prve verzije, znova srečati tudi dvome v to, ali lahko kantatna forma ustreza čvrstosti strukture sonetnega venca. Eden od kritikov (verjetno Ciril Cvetko) je opozarjal tudi na to, da je težko v tako zasnovanem delu izpeljati individualne karakterizacije solistov, zbora in orkestra, poleg tega pa je prenos pesniške ideje izzval tudi slogovno neenotnost posameznih odlomkov. Kritik se je pri tem znova dotaknil vprašanja možne adekvatnosti uglasbitve Prešernove mojstrovine. Zanimivo je, da so si kritike v izpostavljanju problema ustreznosti izbire Prešernovega cikla za uglasbitev tudi pri tej verziji dokaj enotne. Ocenjevalec *Slovenskega poročevalca*, verjetno Adolf Groebming, celo meni: »Toda njena svojstvena oblika [namreč forma Prešernovega Sonetnega venca], ki je v glasbi ni mogoče posneti in katere smisel in logiko občutimo najbolje, ako jo zbrano prečitamo in preštudiramo, ter njena lirična, s čustvi in razpoloženji prepojena vsebina, nudi skladatelju premalo opore in premalo oprijemališč za uspešno uglasbitev.«³⁵⁵ Groebming pravi, da je to razlog, zakaj je skladatelj v iskanju ustreznega izraza prvotno idejo temeljito predelal, in napovedal, da »ni izključeno, da bo tej predelavi sledila še ena«.³⁵⁶ Podobno kot Cvetko, ki meni, da »je delo vsekakor med najpomembnejšimi skladbami tovrstne slovenske glasbene literature«,³⁵⁷ tudi Groebming svojo oceno sklene z ugotovitvijo, da gre za kvalitetno stvaritev, ki jo odlikujeta bogata invencija in temeljito kompozicijsko znanje.

Morda je tudi slovesna izvedba nove verzije *Sonetnega venca*, ki je prispevala k utrditvi ugleda Škerjanca v družbi, pripomogla k odločitvi, da so ga 6. decembra 1949 izvolili za rednega člana v razredu za umetnosti Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Glavni tajnik akademije je bil tedaj Fran Ramovš, predsednik pa France Kidrič, prvi slovenski prešernoslovec.

Izvolitev Škerjanca med akademike je še pozneje izzivala nekaj vprašanj. V svoji monografiji o slovenskih skladateljih akademikih jo je problematiziral Ivan Klemenčič.³⁵⁸ Po njegovem prepričanju je namreč ne le nenavadno, temveč celo »paradoksalno«, da kot prvi povojni skladatelj akademik ni bil nekdo, »ki

³⁵⁴ C. C. [Ciril Cvetko?], »Iz glasbenega življenja v Ljubljani«, *Ljudska pravica*, 24. februar 1949, 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-IGW0PLC2x>.

³⁵⁵ Gg. [Adolf Groebming?], »Sonetni venec«, *Slovenski poročevalec*, 27. februar 1949, 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-KP4Q0O4X>.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ C. C., »Iz glasbenega življenja v Ljubljani«.

³⁵⁸ Ivan Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki* (Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2003).

bi estetsko ali po vsebini ustrezal zahtevam novega duha časa, marveč tipičen 'meščanski skladatelj', lahko bi se reklo kar razredni sovražnik [izvoljen] še celo v času najhujše ideološke represije». ³⁵⁹ Morda bi težko pritrdili mnenju, da je Škerjanc kdaj veljal za »razrednega sovražnika«, saj je bil navkljub meščanskemu poreklu vendarle ves čas lojalen do idej, ki so se politično uveljavile po vojni na Slovenskem. Gotovo pa lahko pritrdimo Klemenčičevemu prepričanju, da je na Škerjančev družbeni položaj vplivala tudi izrazita naklonjenost politično vplivnega Josipa Vidmarja, ki je bil sicer velik ljubitelj glasbe. Pri tem je njegovim estetskim nazorom v glasbi nedvomno še posebej ustrezal prav Škerjanc, tako zaradi široke razgledanosti, svetovljanske drže in verjetno osebnega šarma, kot tudi zaradi slogovne sprejemljivosti in muzikalne prepričljivosti njegovih del. Sam Vidmar že sredi tridesetih let v *Obrazih* piše o svojih srečevanjih s Škerjancem. Škerjanc naj bi ga skupaj z njegovo spremljevalko povabil v poslopje Glasbene matice in ju prevzel z igranjem ter prepevanjem samospevov dveh Schumannovih albumov. Vidmar pričuje tudi o tem, da naj bi Škerjanc gostoval v njegovem stanovanju, kjer je prirejal »intimne koncerte naše tedanje muzike« z nastopi izbranih dirigentov in pevk. Nato nadaljuje: »Kasneje mi je nekaj večerov polepšal Lucijan Marija Škerjanc, v katerih mi je preigral [...] poleg vrste svojih skladb predvsem vse Chopinove Nocturne in ves Dobro uglaseni klavir Johanna Sebastiana Bacha.« ³⁶⁰ Škerjanc je tako Vidmarju odpiral vstop v svet visoke glasbe in mu pomenil poroka aktualne glasbene estetike, na drugi strani pa je Vidmar pomenil Škerjancu širšo družbeno priznanje in trdno politično podporo.

Leta 1949 je Škerjanc prejel v Beogradu tudi visoko politično priznanje »Red dela I. stopnje« in že omenjeno nagrado jugoslovanske vlade za leto 1949 za *Violinski koncert*.

V tem obdobju je kot profesor kompozicije na Akademiji za glasbo začel s pisanjem različnih študijskih priročnikov in učbenikov, ki jim je v poznejših letih posvečal vse več svoje strokovne pozornosti. Ti so postali nepogrešljiv del študija glasbe in širši kulturni javnosti nudili dragocen vpogled v glasbo. V obdobju med 1. oktobrom in 17. decembrom 1949 je tako napisal prvi del svojega učbenika *Kontrapunkt in fuga*, ki je nato leta 1952 izšel pri Državni založbi Slovenije v Ljubljani.

1950

Leta 1950 je Škerjanc poleg redne profesorske zaposlitve na Akademiji za glasbo sprejel še delo v Slovenski filharmoniji. Z odločbo Ministrstva za znanost in kulturo Ljudske republike Slovenije so ga 21. septembra honorarno zaposlili kot upravnika Slovenske filharmonije. ³⁶¹ Za svoje delo v filharmoniji je prejemal finančno nagrado in poseben funkcijski dodatek.

³⁵⁹ Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki*, 44.

³⁶⁰ Josip Vidmar, *Obrazi* (DZS 1979), 111.

³⁶¹ Personalna mapa Lucijana Marije Škerjanca, AG UL.

Škerjanc je bil upravnik filharmonije v letih 1950–1955. V tem obdobju je prispeval k novi rasti kakovosti orkestra, k oblikovanju njegove sodobnejše podobe, posebej se je zavzemal za predstavitev slovenskih in novejših glasbenih del, za gostovanje pomembnih solistov in dirigentov ter za čim celovitejšo umetniško podobo institucije v celoti.

V tem obdobju so bile redno med domačimi simfoničnimi deli v izvedbi Slovenske filharmonije na sporedu Škerjančeve skladbe. Njegova dela lahko večkrat srečamo tudi na sporedih komornih koncertov.

Med posebno pomembnimi izvedbami lahko omenimo predstavitev *Nokturna* za violino in klavir leta 1950, ki sta jo pripravila violinist Karlo Rupel in pianist Marijan Lipovšek na koncertu v Slovenski filharmoniji 17. novembra.

Mariborski trio v sestavi Nada Jevdjenijevič Brandl, Oto Bajde in Roman Klasinc je leta 1950 pripravil cikel koncertov, na katerih je med drugim izvedel Škerjančev *Klavirski trio v F-duru*. Koncerti so si sledili na Ptuj, 2. decembra, v Mariboru, 5. decembra, in v Celju, 6. decembra.

Še posebej veličastna pa je bila ponovna izvedba *Sonetnega venca*, ki sta ga pripravila zbor in orkester Slovenske filharmonije. Najprej sta ga predstavila na odmevnem gostovanju v Zagrebu, 25. novembra 1950, neposredno za tem pa sta sledili še izvedbi v Ljubljani, 2. decembra, in v Mariboru, 9. decembra. Koncerti so bili zasnovani kot počastitev 150-letnice Prešernovega rojstva. Ljubljanski večer je odprla Beethovnova uvertura *Posvetitev hiše* (*Die Weihe des Hauses*), za tem pa sta sledila nagovora Ferda Kozaka, tedanjega predsednika Ljudske skupščine LR Slovenije, ter znamenitega prešernoslovca Antona Slodnjaka. Dogodek so popestrile še recitacije Prešernovih pesmi v interpretaciji Franca S. Finžgarja, Boža Voduška in Jožeta Tirana, poleg tega pa še izvedba vokalnih skladb na Prešernova besedila: Gerbičevega samospeva *Kam* ter zborovskih pesmi, Vodopivčeve *Soldaške* in Premrlove *Zdravljice* v izvedbi Študentskega pevskega zbora ljubljanske univerze pod vodstvom Radovana Gobca.

Ponovna izvedba *Sonetnega venca* je svojevrstno obeležila tudi Škerjančev 50. rojstni dan, ki ga je praznoval decembra. Ob tej priložnosti je izšel intervju s skladateljem, ki ga je 1. septembra pripravil Ciril Kren. V odgovorih na vprašanja lahko razberemo nekaj značilnih potez Škerjančeve estetike, poleg tega pa tudi nekaj že omenjenih osebnih spominov, zlasti na zgodnejše otroštvo.

1951

V letu 1950 je Glasbeni svet Ministrstva za znanost in kulturo izdal pobudo, da bi »naši vidni skladatelji« za 150-letnico Prešernovega rojstva ustvarili večja dela



Škerjanc v petdesetih letih. Vir: dLib

za orkester ali s spremljavo orkestra. Tako so med drugim nastale kantata *Orglar* Marijana Lipovška, pa baletna slika *Povodni mož* Blaža Arnič, *Soneti nesreče* Boga Leskoviča in Škerjančeve *Gazele*. *Gazele* je Škerjanc zasnoval kot cikel sedmih orkestrskih pesnitev. Skladatelj se je – kar je povsem značilno za estetiko časa, ki je bil do programske glasbe nezaupljiv – odrekal neposrednim ilustrativnim elementom, s katerimi bi se vsebinsko približeval Prešernovi pesnitvi. Namesto tega se je podobno kot pri *Sonetnem vencu* ukvarjal predvsem s problemom glasbene strukture in si prizadeval, da bi dosegel podobno motivično spletenost, kakor jo ima pri Prešernu gazela kot pesniška oblika. Tako je skušal preoblikovati poetsko formo v glasbeno strukturo, ki jo povezuje ista motivična podlaga, pri čemer posamezne pesnitve rastejo iz skupnega jedra. *Gazele* je izvedla Mariborska filharmonija pod vodstvom Demetrija Žebreta 12. januarja 1951.

Kmalu za tem, na Prešernov dan 8. februarja 1951, je Slovenska filharmonija pod vodstvom dirigenta Boga Leskoviča pripravila posebno slovesen Prešernov koncert, na katerem so ob Škerjančevih *Gazelah* predstavili tudi omenjene novitete, ki so nastale na pobudo Ministrstva za znanost in kulturo.

Le dan za tem, 9. februarja 1951, so na koncertu Mariborske filharmonije, ki jo je znova vodil Demetrij Žebre, izvedli *Concertino za klavir in godalni orkester* še v Mariboru. Tokrat je bila solistka Melita Lorković.

Poleg tega je 1. februarja 1951 orkester Slovenske filharmonije z dirigentom Bogom Leskovicem izvedel Škerjančev *Concertino za klavir in godalni orkester* v treh stavkih. Omenili smo že, da je pianistka Jelka Suhadolnik Zalokar s Slovensko filharmonijo in dirigentom Leskovicem delo pripravila že leta 1949. Pozneje sta sledili še izvedbi 4. in 5. februarja 1952.

Pianistka Jelka Suhadolnik Zalokar je tudi na recitalu v Slovenski filharmoniji 11. junija 1951 predstavila eno od Škerjančevih del, tokrat njegov *Nokturno št. 1*.

Štirinajst dni pozneje, 25. junija 1951 je na programu simfoničnega koncerta Slovenske filharmonije, ki jo je vodil dirigent Bogo Leskovic, zazvenela Škerjančeva *Suita za godalni orkester* v štirih stavkih. Kot omenjeno, je Škerjanc kot upravnik Slovenske filharmonije v programe orkestra pogosto vključeval tudi svoje skladbe.

Škerjančeva posebna skrb kot upravnika Filharmonije je veljala tudi izdaji rednih koncertnih listov. Ti so s komentarji, predstavitvami skladateljev in njihovih del, gostujočih in izbranih glasbenikov, tudi tujih orkestrov in festivalov, pa različnih obletnic in dogodkov iz glasbenega sveta ponujali strokovno temeljit, hkrati pa tudi za običajne poslušalce primerno poljuden vpogled v glasbo ter s tem ponujali kar nekakšno glasbeno revijo, ki je preraščala okvire običajnih koncertnih komentarjev. Večji del objavljenih besedil je napisal sam Škerjanc in to tako za solistična in komorna dela kot za simfonične skladbe. V komentarjih je bil temeljit, pri predstavitvah skladb se je dotikal ne le okoliščin njihovega nastanka s kratkimi biografijami avtorjev, ampak je ponujal celo mestoma poglobljen analitičen uvid v kompozicijsko strukturo in tehniko celo z dodanimi notnimi zgledi, ki ilustrirajo pripoved.

V nekaterih komentarjih je najti tudi sledi duhovne klime tega obdobja, ki se je odrekalo vsaki povezavi s sakralno dediščino. Škerjanc je ta načela uspel

primerno in premišljeno zaobiti in je na filharmonične sporede vključeval tudi nekatera pomembnejša tovrstna umetniška dela. Pri tem je bralcem koncertnega lista ponudil času ustrezen komentar, v katerem je poudarjal, kako sta denimo Mozart in Verdi »odredbam o cerkvenem petju« znala »ubežati z ustvarjalno samozavestjo, ki jima je dovoljevala, da sta jih suvereno prezrla in šla lastno, sebi zvesto pot«. ³⁶² Prav tako ob izvedbi Verdijevega *Rekvijema* meni, da je pri njem moč najti »naravni, neizumetničeni skladateljev odnos do cerkvenega besedila, na katerega ni vplival nikakršen premislek«, iz tega pa je nastalo delo, ki »kaže vse odlike spontanega ustvarjanja, seveda pa tudi one pomanjkljivosti, ki so bile za to dobo značilne ne le v glasbenem, temveč v občem duhovnem življenju«. ³⁶³ Poudarek na interpretaciji dela je torej postavljen na umetniški izraz nekega obdobja, pri čemer je prezrta možnost neke osebne manifestacije religioznega.

Med posebej izstopajočimi Škerjančevimi zgodnjimi koncertnimi komentarji velja omeniti obsežno in tehtno predstavitev skladatelja Antona Lajovca in njegovega opusa, ki je spremljala koncert njegovih zborovskih del 2. aprila 1951. ³⁶⁴

Z začetkom sezone 1951/52 je začel izhajati Koncertni list Slovenske filharmonije kot nekakšna periodična publikacija, dejansko torej kot svojevrstna glasbena revija. Kot razodeva uvodnik, ki ga je verjetno napisal urednik Koncertnega lista Igor Andrejčič, je izhajala enkrat mesečno z željo, da bi predstavila koncertne programe, se posvečala manj znanim skladbam, poleg tega pa obravnavala tudi nekatere glasbenoteoretske, oblikoslovne in podobne teme ter koncertno javnost seznanjala s pomembnejšimi dogodki ne le doma, temveč tudi na tujem. Prvo številko je uvedla Škerjančeva predstavitev dela Slovenske filharmonije v prihajajoči sezoni 1951/52. ³⁶⁵ V njej bralce seznanja s splošnimi pogoji dela in nekaterimi konkretnimi težavami, s katerimi se je moral kot upravnik Slovenske filharmonije ukvarjati. Omenja okoliščine dela, ki »pogostoma posegajo globlje v organizacijo dela, kakor bi bilo dopustno s samega umetniškega pogleda«, ³⁶⁶ pri čemer misli predvsem na težave s pridobivanjem notnega gradiva iz tujine. Predstavi tudi nekakšna temeljna programska vodila, za katera si prizadeva skupaj z umetniškim svetom, ki programsko vodi delovanje orkestra. Skupaj si po njegovih besedah prizadevajo, da bi delovali vzgojno, hkrati pa ponujali program, ki bi bil tudi umetniško prepričljiv. S tem bi uresničili poslanstvo Filharmonije, ki je po Škerjančevih besedah »širiti glasbeno umetnost med ljudstvom, jo popularizirati in obenem nuditi domačim ustvarjalcem in umetnikom kar največ možnosti za javljenje«. ³⁶⁷

³⁶² Lucijan Marija Škerjanc, »Giuseppe Verdi: Requiem za soliste, zbor in orkester«, Slovenska filharmonija, 21. in 22. maja 1951, koncertni list.

³⁶³ Ibid.

³⁶⁴ Škerjanc, Lucijan Marija, »Večer zborovskih pesmi Antona Lajovca«, *Koncertni list Slovenske filharmonije*, 2. aprila 1951, koncertni list.

³⁶⁵ Lucijan Marija Škerjanc, »Delo Slovenske filharmonije v koncertnem letu 1951/52«, *Koncertni list Slovenske filharmonije* 1, št. 1 (1951/52), 1–3.

³⁶⁶ Ibid., 2.

³⁶⁷ Ibid.

Ena od posebej zanimivih pobud, ki jih je po Škerjančevih besedah dal filharmonični umetniški svet že pred koncem prejšnje sezone, je bila, da so povabili skladatelje, naj ponudijo svoja dela v interno izvedbo, ki bi jo nato posebna komisija ocenila in posledično predlagala za javno predstavitev. Zanimivo je, da je Škerjanc ugotovil, da je bil odziv kljub privlačnosti pobude relativno pičel. S posebnim vabilom so povabili tudi reproduktivne glasbenike, naj prijavijo skladbe, s katerimi bi želeli sodelovati na koncertih, te prijave pa so nato prav tako upoštevali pri sestavljanju koncertnih programov tako simfonične kot komorne glasbe. Orkester je pripravil v sezoni osem abonmajskih ter devet orkestrskih koncertov izven abonmaja. Posebna novost, ki jo je uvedel Škerjanc, je bil dvojni abonma, kar pomeni, da so vsak spored izvedli dvakrat ali pa tudi večkrat.

Med posebej zanimivimi koncerti filharmoničnega zbora je bil koncert Adamičevih skladb. Izvedbo je pospremila znova obsežnejša predstavitev skladatelja izpod Škerjančevega peresa.³⁶⁸

Z začetkom nove sezone Slovenske filharmonije so na koncertih 5. in 8. oktobra 1951 izvedli Škerjančevo prefinjeno *Četrto simfonijo v H-duru* za godalni orkester iz leta 1943. Izvedbo je vodil dirigent Bogo Leskovic. Delo, ki upravičeno velja za eno njegovih najpomembnejših skladb, je orkester izvedel še na gostovanju v Trstu, 15. decembra tega leta. Naslednji večer je orkester pod vodstvom dirigenta Boga Leskovica predstavil še dve slovenski deli, *Serenado* Benjamina Ipavca ter znova Škerjančev *Concertino za klavir in godalni orkester*. Spet je kot solistka nastopila Jelka Suhadolnik Zalokar. Ta koncert velja tudi za prvo gostovanje Slovenske filharmonije zunaj države.

Pianistka Jelka Suhadolnik Zalokar je na recitalu v Slovenski filharmoniji 11. junija 1951 predstavila še eno od Škerjančevih del, njegov *Nokturno št. 1.*, ki ga je nato izvedla tudi na recitalih v Mariboru, 3. decembra, in v Celju, 5. decembra.

Po ohranjeni odločbi Ministra za znanost in kulturo Borisa Zihlerla je Škerjanc 30. marca 1951 prešel »iz umetniške v prosvetno znanstveno stroko« in bil imenovan za rednega profesorja.³⁶⁹

1952

Škerjanc je po novem letu v *Koncertnem listu Slovenske filharmonije* napravil refleksijo dotedanjega dela in ponudil vpogled v nadaljevanje sezone. V tekstu poudari, da se je zanimanje za simfonično glasbo pri nas močno razširilo. Pri tem zapiše stavek, ki zveni izrazito optimistično in pravzaprav neznatno za siceršnjo Škerjančevo percepcijo slovenske in posebej ljubljanske glasbene kulture: »Lahko je trditi, da je na svetu malo mest ljubljanske velikosti, ki se morejo ponašati s takšno predanostjo glasbi kot Ljubljana.«³⁷⁰

³⁶⁸ Škerjanc, Lucijan Marija, »Lik Emila Adamiča v slovenski glasbi«, *Koncertni list Slovenske filharmonije* 1, št. 4 (1951/52), 37–39.

³⁶⁹ Odločba Ministra za znanost in kulturo z dne 30. marca 1951, Personalna mapa Lucijana Marije Škerjanca, AG UL.

³⁷⁰ Lucijan Marija Škerjanc, »Sredi koncertne sezone 1951/52«, *Koncertni list Slovenske filharmonije* 1, št. 7 (1951/52), 73.

V petdesetih letih je za radio pripravil cikel predavanj o klavirski literaturi (na robu tipkopisa enega od besedil je zapisan verjetno datum ene od oddaj, 10. 1. 1952).³⁷¹ Gre za predavanja, ki jih je Škerjanc očitno dopolnjeval z glasbenimi primeri, ki jih je sam izvajal na klavirju. Med predstavljenimi deli izstopa denimo Skrjabinova *Poema ekstaze* (*La Poème de l'Extase*) in njegovi zahtevni klavirski sonati op. 6 in op. 53. Predavanja so bila napisana na pisalni stroj in jih je, kot je mogoče razbrati iz zapisov v arhivu Fundacije L. M. Škerjanca, dobil najprej Pavel Šivic, za katerega so morala biti posebej privlačna, saj je pozneje na Akademiji za glasbo imel predavanja o klavirski literaturi. Od Šivica je celoten tipkopolis dobil Ljubo Rus, ki pa ga je nato predal Fundaciji L. M. Škerjanca.³⁷²

Ohranjeni tipkopisi predstavljajo dragoceno pričevanje o Škerjančevih nastopih na radiu, saj se je seveda zaradi narave živega oddajanja v eter velik del tega žal izgubil. Kot pričajo zapisi, so bila Škerjančeva predavanja jasna in pregledna. Biografskemu okviru običajno sledi analiza skladb, ki je tudi za današnje radijske razmere precej poglobljena, natančna, polna navzkrižnih primerjav s sorodnimi skladbami in skladatelji, z oceno zgodovinskega konteksta in širšega pomena. Iz omenjenega besedila veje naklonjenost Skrjabinu, temu »samoniklemu, razboritemu in fantastičnemu duhu«,³⁷³ ki je nedvomno Škerjancu močno ustrezal – najprej že po njegovem samosvojem slogu, ki se izvija iz strogega tonalitetskega okvira in funkcijske harmonije, poudarja pomen barve, večplastne harmonije, hkrati pa ostaja zavezan tradicionalnim oblikovnim lokom in se nikoli zares ne odpove tonalnosti. Skrjabin je Škerjanca lahko navdihoval tudi zaradi samosvoje duhovne dimenzije svojih del, povrh vsega pa je s svojim ruskim poreklom predstavljal privlačen odmik od nemške linije razvoja sodobne glasbe, ki mu ravno tako ni bila blizu. Pri vsem tem Škerjanc deloma projicira svoja estetska vodila tudi v interpretiranje zgodovinske umeščenosti Skrjabina. Zanimiv je tako njegov poudarek, da se je Skrjabin že od mladosti približeval »stremljenjem ruske petorice; folklorna glasba ga ni zanimala, njegovi cilji so bili že od vsega začetka višji in obsežnejši in ni se zadovoljil s slavo prireditelja narodnih pesmi, odnosno osnovevalca nacionalne ruske smeri v glasbi«.³⁷⁴

Violinist Igor Ozim je ob spremljavi pianistke Hilde Horak Čas v okviru koncertov Slovenske filharmonije 8. februarja 1952 pripravil koncert, na katerem je med drugim predstavil tudi Škerjančev *Intermezzo romantique*. Mladi Ozim je leto pred tem zmagal v Londonu na prestižnem violinskem tekmovanju, poimenovanem po violinistu Carlu Fleschu, kar je seveda pomenilo odlično referenco, na katero so upravičeno ponosno opozarjali tudi ljubljanski mediji.

³⁷¹ Prim. zapiski predavanj za radio, hranjeni v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

³⁷² Fundacija je gradivo pozneje predala GZ NUK.

³⁷³ Lucijan Marija Škerjanc, »A. Skrjabin, Le Poème de l'Extase«, predavanje na Radiu Ljubljana, 2, tkp. Besedilo je hranjeno v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

³⁷⁴ Lucijan Marija Škerjanc, Cikel predavanj o Skrjabinu, na Radiu Ljubljana, 3, tkp., hranjeno v Škerjančevem arhivu GZ NUK.



Violinist Igor Ozim, dirigent Samo Hubad in L. M. Škerjanc.
Vir: arhiv Fundacije Lucijana Marije Škerjanca

L. M. Škerjanc s pianistko Jelko Suhadolnik Zalokar. Vir: arhiv Fundacije Lucijana Marije Škerjanca



V Slovenski filharmoniji je Ljubljanski godalni kvartet v sestavi Leon Pfeifer, Albert Dermelj, Vinko Šušteršič in Čenda Šedlbauer 3. marca 1952 izvedel Škerjančev *Četrty godalni kvartet* v dveh stavkih iz leta 1934.

Iz novice, objavljene v *Koncertnem listu Slovenske filharmonije*, lahko izvemo, da so avstrijske radijske postaje 28. marca 1952 oddajale jugoslovanski koncert, na katerem se je ob dirigentu Bogu Leskovicu predstavila pianistka Jelka Suhadolnik Zalokar. Izvedla naj bi tudi Škerjančevo delo, bržčas njegov *Concertino*, s katerim je redno nastopala v tem obdobju.³⁷⁵

Orkester Slovenske filharmonije je pod vodstvom Jakova Cipcija 12. maja 1952 izvedel še Škerjančev (drugi) *Koncert za violino in orkester*, v katerem je znova nastopila Jelka Stanič Krek. Koncert je bil z isto solistko in dirigentom prvič izveden že leta 1945, kot smo omenili, zanj pa je Škerjanc tudi dobil Prešernovo

³⁷⁵ »Doma in na tujem«, *Koncertni list Slovenske filharmonije* 1, št. 10 (1951/52), 144.

nagrado za leto 1947. Danilo Švara je v svoji kritiki koncerta poudaril, da gre za učinkovito skladbo, »ki nudi solistu obilno priliko za virtuosno ekshibicijo, ker je natrpana s tehničnimi, čeprav ne novimi problemi, le da dobe s harmoničnimi modulacijami drugo lice in seveda tehnično kompliciranost, dosegljivo samo odličnim virtuosom, kot je med njimi tudi Jelka Stanič-Krekova.«³⁷⁶ Zanimivo je, da je Švara tudi kritičen do Škerjanca, še zlasti do njegove instrumentacije, ki so jo doslej kritiki praviloma vedno poudarjeno hvalili. Švara meni, da je skladatelj »v presoji nosilnosti soloviolinskega zvoka v primeri z drugimi instrumentalnimi skupinami, sam ne vem, kako bi rekel – nepreviden ali neverziran, ker postavlja violino večkrat v tak instrumentalni okoliš, da niti najidealnejši dirigent in orkester ne moreta pomoči violinistu do slišnosti.«³⁷⁷ Pravi celo, da je takšnih odlomkov v koncertu veliko in povsem vseeno bi bilo, »če bi namesto njih imel pavze, saj ga itak ni slišati.«³⁷⁸ Švara je šel v svoji kritiki še dlje in zapisal, da gre za pomanjkljivost, ki da jo je skladatelj naredil že pri instrumentaciji Lajovčevih pesmi. Poleg tega Švara ostro kritizira tudi kompozicijske pomanjkljivosti: »Ves koncert kaže v vseh stavkih zelo primitivno uporabo kratkih, večinoma eno ali dvotaktnih, ne preveč originalnih glasbenih motivov, ki jih z enostavnim ponavljanjem ter popularnimi harmoničnimi premiki poveže v periode. Tega sredstva, ki je med najenostavnejšimi kompozicijskimi sredstvi, se samo v prvem stavku posluži skoraj tridesetkrat, in sicer vedno tako, da v vsakem slučaju ponovi svoj kratki motiv po večkrat, tudi po desetkrat.«³⁷⁹ V tem je po njegovem mnenju še »najbornejši« zadnji stavek: »Tu uporabi sekvenciranje skoraj tridesetkrat in to tudi pri ponovitvah motiva. Tako cenena faktura seveda zelo zniža umetniško vrednost te kompozicije in seveda tudi komponista, ki se – rekel bi – brezvestno poslužuje tega sredstva, računajoč na nepoučenost poslušalcev, katerim seveda navidezno približa svojo glasbo s tem brezkončnim ponavljanjem motivov.«³⁸⁰ Brez dvoma gre za eno najostrejših kritik Škerjančevega dela dotlej, četudi morda Švara v žolčni zavzetosti v marsičem pretirava pri interpretiranju poenostavljenosti kompozicijskega koncepta.

Ob koncu sezone, 16. junija 1952, je na simfoničnem koncertu Slovenske filharmonije zazvenela še ena Škerjančeva skladba, njegova *Dramatična uvertura*, ki jo je pripravil dirigent Bogo Leskovic.

Škerjanc je bil 14. maja 1952 imenovan za rednega profesorja Akademije za glasbo v Ljubljani, kot lahko razberemo iz ohranjenih dokumentov.³⁸¹ To je seveda pomenilo veliko priznanje tudi njegovemu pedagoškemu delu.

V Koncertnem listu je izšel pregled pretekle sezone 1951/52, seveda izpod Škerjančevega peresa.³⁸² Že samo dejstvo, da je njegov komentar objavljen kar

³⁷⁶ Dr. Danilo Švara, »Koncert Slovenske filharmonije«, *Slovenski poročevalec*, 12. junij 1952, 6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HYKDNDMJ>.

³⁷⁷ Ibid.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ Personalna mapa Lucijana Marije Škerjanca, AG UL.

³⁸² Lucijan Marija Škerjanc, »Ob zaključku koncertne sezone 1951/52«, *Koncertni list Slovenske filharmonije* 1, št. 12 (1951/52), 162–164.

na treh straneh, govori o pomenu, ki ga je Škerjanc kot upravnik posvečal informiranosti javnosti o delu Slovenske filharmonije in s tem utrjevanju širše glasbene zavesti. Besedilo je bilo obenem namenjeno tudi pritegnitvi poslušalcev k nadaljnjim obiskovanjem koncertov. V besedilu Škerjanc predstavi nastopajoče glasbenike in njihov program, prispeva pa tudi nekaj zanimivih statističnih podatkov, iz katerih je prav tako mogoče zaznati temeljne strateške usmeritve njegovega vodenja orkestra. Škerjanc izpostavi, da je bilo na programu kar nekaj novitet, v celoti pa da je »udeležba slovenske kompozicije prispela na skoraj 30 % vseh izvajanih del«. To primerja z Zagrebom, kjer da je bil tovrsten delež bistveno manjši in je dosegel le 17 %.³⁸³ Seveda pri teh podatkih ne gre spregledati dejstva, da je med slovenskimi deli velik delež predstavljala tudi izvedba Škerjančevih lastnih skladb.

V naslednji sezoni se je izdajanje Koncertnega lista Slovenske filharmonije nadaljevalo in v določenem smislu še razširilo. Poleg Škerjanca so se redneje začeli pojavljati tudi podpisi drugih avtorjev, med katerimi izstopa kratica A., ki najverjetneje predstavlja urednika Koncertnega lista Igorja Andrejčiča. Škerjanc se je v svojih tekstih znova posvečal predstavitev izbranih skladateljev in njihovih del, poleg tega pa je denimo predstavil tudi novo sezono Dunajskih filharmonikov.³⁸⁴ Pri oceni programov koncertne sezone sicer enega nesporno največjih orkestrov na svetu je bil presenetljivo precej kritičen, menil je, da je spored oblikovan brez »ozirov na potrebe poslušalcev in interes kulturnih delavcev«. Posebej je izpostavil dejstvo, da je bila na spored dunajskega orkestra uvrščena zgolj ena noviteta in dve novejši skladbi. Nobenega dvoma ni, da je bilo načrtovanje koncertov Slovenske filharmonije glede tega bistveno bolj premišljeno usmerjeno tudi v predstavitev novejših ter zlasti domačih del (seveda si lahko mislimo, da si zlasti glede slednjega Dunajčani niso posebej belili glave).

1953

Filharmonično sezono 1953/54 znova napove v Koncertnem listu izčrpen Škerjančev tekst, v katerem je predstavljen abonma s programi posameznih koncertov, razbrati pa je tudi osnovne estetske in idejne pozicije, ki jim je Škerjanc sledil.³⁸⁶ V besedilu odzvanja politična stvarnost, ki je tudi v upravljanju in delovanju Slovenske filharmonije pustila močno sled. Škerjanc je skušal aktualnim družbenopolitičnim priporočilom slediti in jih aplicirati pri svojem delu, čeprav si lahko mislimo, da je imel s tem gotovo precej težav, saj se je zavedal, da marsikaterih načel pravzaprav ni bilo mogoče strokovno utemeljevati in zagovarjati. Morda je to mogoče zaslutiti tudi iz sloga njegovega pisanja, ki postane v tem delu izraziteje neoseben in suhoparen, hkrati pa prevzema dikcijo takratnih političnih

³⁸³ Ibid., 164.

³⁸⁴ Lucijan Marija Škerjanc, »Dunajska filharmonija ob pričetku seziye 1952/53«, *Koncertni list Slovenske filharmonije* 2, št. 2 (1952/53), 18–19.

³⁸⁵ Ibid., 18.

³⁸⁶ Lucijan Marija Škerjanc, »V koncertno sezijo 1953/54«, *Koncertni list Slovenske filharmonije* 3, št. 1 (1953/54), 1–4.

nagovorov. Tako pravi, da je »Slovenska filharmonija doživela pomembno spremembo in napravila znaten korak naprej v smislu socializma: delovni kolektiv je prevzel upravo v svoje roke, si ustvaril svoj umetniški svet in izvolil iz svoje srede upravni odbor, v čigar rokah je odslej usoda te najstarejše glasbene ustanove Srednje Evrope«. ³⁸⁷ V objavljenem prispevku znova tudi potoži nad težkimi pogoji delovanja, med katerimi posebej izpostavlja pomanjkanje primernega notnega materiala, ki ga iz tujine skorajda ni mogoče dobiti zaradi pomanjkanja deviznih sredstev, sicer bogat filharmonični arhiv pa da je že precej izčrpan in potreben poživitve. Pa vendar meni, da je orkester v naslednji sezoni ponudil spored, »ki se sme kosati ne samo z onimi sorodnih ustanov iz Jugoslavije, temveč tudi z inozemskimi, ki razpolagajo z znatno večjimi in izdatnejšimi podporami«. ³⁸⁸ Spored je zaznamovala izrazitejša usmeritev v predstavitev jugoslovanskih avtorjev, med slovenskimi pa so bila uvrščena na sporede zgolj dela Lajovca, Adamiča in Lipovška – tokrat torej celo brez Škerjanca samega.

Škerjančeva dela so redno zvenela na drugih koncertih. Med pomembnejšimi izvedbami velja omeniti, da je 19. avgusta 1953 dirigent Jakov Cipci s celovškim deželnim simfoničnim orkestrom izvajal program, sestavljen zgolj iz del jugoslovanskih skladateljev. Med drugimi so izvedli tudi Škerjančevih *Osem skladb za godalni orkester*.

1955

Kljub uspehom Škerjanca kot upravnika Slovenske filharmonije je bilo njegovo delo, kot smo videli, deležno tudi različnih kritik. Prihajalo je do različnih trenj, verjetno tudi osebnega značaja, ki so morda botrovale Škerjančevemu odhodu z mesta upravnika Filharmonije.

Omenjeni neuspehi in kritike, pa seveda tudi leta intenzivnega dela so počasi najedali tudi Škerjančeve življenjske moči, tako da je leta 1955 doživel prvo rahlo možgansko kap. Skladatelj je sicer postopoma okreval, a vendarle je na njem to pustilo nekaj neizbrisnih sledi. Na eni strani ga je bolezen fizično zaznamovala, saj je kot pianist težko dosegel nekdanji nivo igranja. Obenem pa je postal tudi bolj občutljiv. Okrevanje je spodbujal z delom in odločil se je, da bo na Dunaju posnel svoje klavirske skladbe.

1956

Leta 1956 je Škerjanc še v fazi okrevanja odšel na Radio Dunaj snemat svoj klavirski opus. Tatjana Kralj se v pismu Primožu Kuretu tega slikovito spominja:

»KER MU JE LEVA ROKA RAHLO ZAOSTAJALA, JE BIL IZREDNO RAZDRAŽLJIV (BILA SEM Z NJIMI KOT POMOČ, AKO BI BILO POTREBNO). SNEMANJE JE USPELO, VIDNO OLAJŠAN JE ŠEL NA DOGOVORE Z GLASBENIKI V LINZ, SALZBURG IN BELJAK. SLEDILO JE NAROČILO ZA [KNJIGO] NAUK O INSTRUMENTIH, ČEPRAV JE TEŽKO

³⁸⁷ Ibid., 1.

³⁸⁸ Ibid.

TIPKAL, 'DOBRI LJUDJE' SO GA INFORMIRALI O NEZAUPNICI, ČEŠ NAJ SE POTRUDI, DA BO DOBRO NAREDIL. TO GA JE STRAŠNO PRIZADELO IN ZAVEDAL SE JE, DA NE BO NOBENEGA NAROČILA VEČ.«³⁸⁹

Kljub nezaupanju in prizadetosti, ki sta Škerjanca spremljala v tem obdobju, so njegova dela ostajala na koncertnih repertoarjih. A so v naslednjih letih izvedbe postale redkejšje, vse manj pa je bilo posledično tudi različnih poročil in ocen. Nedvomno je to mogoče posredno pripisovati tudi vse večjemu uspehu drugih skladateljev, posebej mlajših, med katerimi so bili številni Škerjančevi študenti. Sam skladatelj se je postopoma umikal iz dnevne publicistike in kritike, bolj pa se je posvečal književnim objavam in daljšim zapisom esejističnega značaja, zlasti po letu 1963, ko je začel bolj redno objavljati v *Naših razgledih*.

Na šestem koncertu za Rdeči abonma, ki ga je oblikovala Slovenska filharmonija, so 27. aprila 1956 izvedli Škerjančev *Koncert za klavir in orkester*. Orkester je vodil turški dirigent Džemal Rešid, solist pa je bil Anton Trost, tako kot na prvi izvedbi leta 1941. V koncertnem listu lahko preberemo vrsto poudarkov o Škerjančevem klavirskem koncertu, ki je »prvo in doslej edino tovrstno delo v naši simfonični literaturi«, kot je avtor poudaril že ob prvi izvedbi.³⁹⁰ V koncertnem listu lahko preberemo, da je bil koncert pogosto izveden v Jugoslaviji »in v skoraj vseh večjih mestih Evrope. Prva izvedba v Ameriki je bila 8. oktobra 1953 v Buenos Airesu (pianistka Suzanne Singer).«³⁹¹ Med pianisti, ki so ga do takrat izvedli, so omenjeni Kendall Taylor, Erika Frieser, Tatjana Orloff in Denis Matthews, maja 1956 pa naj bi ga pianist Trost skupaj z dirigentom Rešidom izvedel tudi v Carigradu.

V istem koncertnem listu je bilo med novicami v rubriki »Doma in na tujem« objavljeno, da je Jelka Suhadolnik Zalokar 21. marca v Linzu izvedla Škerjančev *Concertino za klavir in godalni orkester*. Tamkajšnji simfonični orkester je vodil ugledni avstrijski dirigent in skladatelj Robert Schollum, sicer dolgoletni predsednik *Združenja avstrijskih skladateljev* (*Österreichischer Komponistenbund*).

Leta 1956 je Škerjanc znova tudi službeno napredoval. V personalni mapi Akademije za glasbo je ohranjen dokument, ki dokazuje, da je bil kot načelnik 1. oddelka za kompozicijo in dirigiranje, kot se je oddelek takrat imenoval, razvrščen v 3. položajni razred s posebnim dodatkom.³⁹²

Kot smo že omenili, je Škerjanc v letih po vojni verjetno zaradi političnih razmer nekoliko zavrl svoje stike s tujino. Tudi prej živa korespondenca z dunajskim profesorjem Marxom je zamrla. Škerjančevo pismo Marxu znova zasledimo šele leta 1965. Kot je videti iz vsebine, gre za odgovor na Marxovo povabilo na Mozartovo praznovanje v juniju tega leta. Škerjanc se je zahvalil za povabilo in

³⁸⁹ Pismo Tatjane Kralj v imenu Fundacije Lucijana Marije Škerjanca Primožu Kuretu ob stoletnici skladateljevega rojstva; kopija pisma je hranjena v arhivu Fundacije.

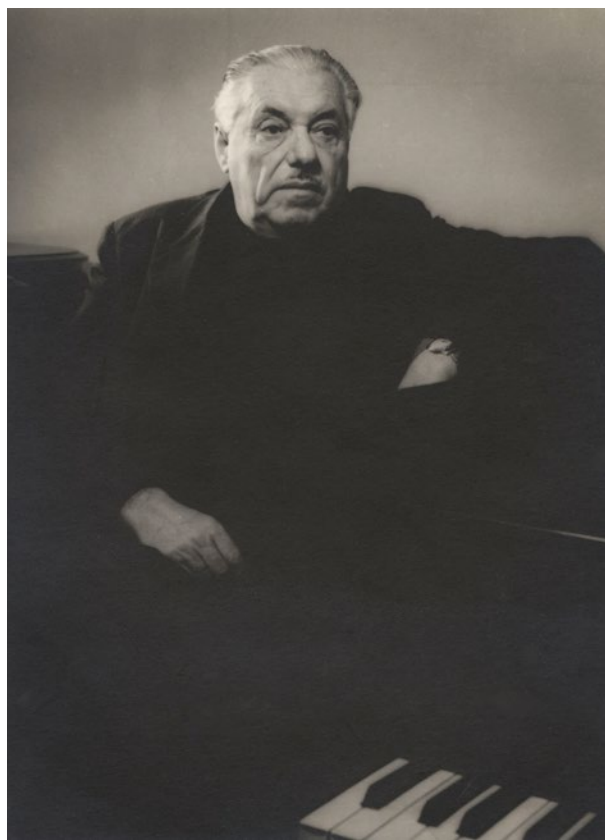
³⁹⁰ Lucijan Marija Škerjanc, »Škerjanc, Koncert za klavir in orkester«, *Koncertni list Slovenske filharmonije* 5, št. 8 (1955/56), 281.

³⁹¹ Ibid.

³⁹² Personalna mapa Lucijana Marije Škerjanca, AG UL.

se obenem opravičil, češ da ne more priti, ker da je dobil negativni odgovor iz Beograda na prošnjo, da bi prejel nujno potrebne devize za potovanje.³⁹³ Seveda je bilo finančno omejevanje pravzaprav izkaz politično motiviranega onemogočanja potovanja v tujino celo tako preverjenim profesorjem, kot je bil Škerjanc. Dejstvo je namreč, da je oblast še posebej v teh letih tudi pri ljudeh, ki jim je bila sicer načeloma naklonjena, prek različnih vzvodov vcepljala občutek stalne kontrole in jih zunanje ali notranje omejevala.

Poseben izkaz Marxove naklonjenosti do Škerjanca predstavlja posvetilo v knjigi *Betrachtungen eines romantischen Realisten* (*Pogledi romantičnega realista*), ki jo je svojemu nekdanjemu študentu podaril Marx. V knjigo, ki mu jo je poslal junija 1956, je zapisal: »Mojemu nadvse nadarjenemu učencu L. M. Škerjancu prijateljsko Joseph Marx.«³⁹⁴ Medsebojni spoštljiv odnos med profesorjem in študentom sta ohranjala pravzaprav vse do konca, pri čemer je pozneje, ko sta bila oba že v zrelih letih, Marx ponudil Škerjancu v pismu tudi svoje prijateljstvo.



Portretna fotografija L. M. Škerjanca v poznih letih. Vir: osebni arhiv Noela Škerjanca

1958

Škerjančevo zdravstveno stanje je ostajalo dokaj stabilno vse do leta 1958, ko ga je znova doletela še nekoliko hujša možganska kap kot prvič. Skladatelj je moral biti nekaj časa hospitaliziran v Emoni, nekdanjem znanem Dergančevem sanatoriju, ki stoji nasproti televizijske stavbe v Ljubljani. Razmeroma dobro je okrevail tudi tokrat in znova se je po kapi lahko posvetil delu.

1959

Leta 1959 se je Škerjanc v pismu spet po dolgem času oglasil prof. Marxu.³⁹⁵ Tokrat ga je prosil za pomoč pri zbiranju podatkov o Marxovih skladbah, ki jih je želel vključiti v svoj koncertni vodič. Kot je razvidno iz naslednjega pisma, je Marx zaprosene informacije Škerjancu očitno posredoval.³⁹⁶ Še istega leta je nato izšel Škerjančev vodič z naslovom *Od Bacha do Šostakoviča*. Četudi ni zasnovan kot običajna zgodovinska pripoved, v kateri se v smislu vzročno-posledičnih povezav dogodki iz preteklosti urejujejo v enovito podobo, ampak kot predstavitev pomembnejših skladateljskih imen in njihovih najvidnejših stvaritev, nanizanih v kronološkem vrstnem redu, lahko rečemo, da predstavlja Škerjančev tekst

³⁹³ Prim. pismo Josephu Marxu, 5. 2. 1956, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

³⁹⁴ »Meinem großbegabten Schüler L. M. Škerjanc freundschaftlich Josef Marx. Wien im Juni 1956.« Cit. po: Primož Kuret, »Lucijan Marija Škerjanc in Joseph Marx«, 30.

³⁹⁵ Prim. pismo Josephu Marxu, 19. 1. 1959, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

³⁹⁶ Prim. pismo Josephu Marxu, 16. 3. 1959, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

zares prvi pravi celovitejši avtorski pregled razvoja svetovne glasbe od baroka do sodobnosti v slovenščini. Deloma je rasel iz komentarjev, kritik in ocen, ki jih je Škerjanc objavil v letih svojega ukvarjanja z dnevno publicistiko, deloma pa so besedila nastala na novo. V vodič je Škerjanc vključil opis nekaterih Marxovih del (*Romantični klavirski koncert, Jesenska simfonija, Naravna trilogija, Castelli romani* za klavir in orkester in *Norveška rapsodija*), pri čemer mu je torej osnovne podatke o delih očitno posredoval skladatelj sam. V knjigi je Škerjanc Marxa imenoval kot »vodilno osebnost v avstrijskem glasbenem življenju in enega redkih sodobnih glasbenikov, ki je ustvarjal nemoteno v smislu svoje izvirne darovitosti in uporabljal vplive od desne in leve v korist svojemu lastnemu slogu.«³⁹⁷ Izvod knjige je Škerjanc nato skupaj z zahvalo poslal Marxu marca leta 1960.³⁹⁸

1962

Škerjančevo razmeroma obsežno pisanje Marxu se je sklenilo z voščilom ob profesorjevem 80. rojstnem dnevu maja 1962.³⁹⁹ S tem je tako izzvenelo pomembno sodelovanje med spoštovanim dunajskim učiteljem in skladateljem ter njegovim »ljubljskim pendantom«, kot je Škerjanca označil Gregor Pompe.⁴⁰⁰ Oba je vezalo več skupnih značilnosti. Kot smo že omenili, sta bila oba rojena v štajerskem Gradcu materi slovenskih korenin in nemškemu očetu ter imela tudi primerljivi usodi. Oba sta se uveljavila kot ugledni kulturni osebnosti, oba sta doma veljala za posebej izpostavljeni skladateljski imeni, oba sta bila verjetno najpomembnejša profesorja kompozicije v svojih okoljih, oba sta pogosto izvajana, a hkrati tudi redno kritizirana, predvsem zaradi sorodne slogovne usmerjenosti, po kateri sta se v značilni učiteljski drži izraziteje navezovala na tradicijo in se upirala modernističnim novostim. Oba je ne nazadnje družilo njuno medsebojno spoštovanje in prijateljstvo.⁴⁰¹ Marx je umrl 3. septembra 1964 v rojstnem Gradcu, star 82 let.

1963

Leta 1963 je Škerjanc ponovno doživel možgansko kap. Bolezen ga je resneje opomnila na njegovo minljivost in odločil se je, da bo napisal oporoko. Morda v tem duhu lahko celo razumemo njegov nekoliko daljši zapis v kulturni reviji *Naši razgledi*, kjer objavi svoje razmišljanje z naslovom »O nekaterih problemih v glasbi«.⁴⁰² V njem dokaj ostro in brez zadržkov obračunava s sodobnimi modernističnimi tokovi v glasbi. Če je bil v obdobju med obema svetovnima vojnama prizanesljiv in celo naklonjen nekaterim sodobnim snovanjem, je zdaj za modernistična prizadevanja zapisal, da »ne upoštevajo tega, kako [kompozicijski

³⁹⁷ Lucijan Marija Škerjanc, *Od Bacha do Šostakoviča* (Cankarjeva založba, 1959), 295–297. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QMWM4NNY>.

³⁹⁸ Prim. pismo Josephu Marxu, 27. 3. 1960, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

³⁹⁹ Prim. pismo Josephu Marxu, 14. 5. 1962, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

⁴⁰⁰ Prim. Pompe, »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc«.

⁴⁰¹ Kuret, »Lucijan Marija Škerjanc in Joseph Marx«.

⁴⁰² Škerjanc, Lucijan Marija, »O nekaterih problemih v glasbi«, *Naši razgledi* 12, št. 9 (1963), 182.

sistem] vpliva na poslušalce». ⁴⁰³ Še posebej je bil oster do tedaj modnega dvanajstonskega sistema, ki ga je opredelil kot »najpreprostejši in najbolj brezobzirni od danes priznanih«. ⁴⁰⁴ Njegov odklonilen odnos do modernističnih idej je mogoče na eni strani razumeti zaradi Škerjančevih estetskih pozicij, ki so bile kljub vsemu vedno postavljene trdno v tonalitnem risu. In kot mu je bilo sprva tuje, mu je bilo pozneje vedno bolj zoprno iskanje novega, predvsem v zanikanju harmonsko-tonalnih okvirov, morda pa še bolj tudi v prelamljanju s tradicionalno strukturo in odmiku od tematsko-motovičnih razmerij, ki so v njegovi poetiki vselej utrjevala dramaturško logiko glasbene forme. Poleg tega je Škerjančevo vse bolj odkrito nasprotovanje novemu izzival zgodovinski kontekst, v katerem je njegova nekdanj napredna pozicija postajala vse izraziteje konservativna, vloga vodilnega skladatelja in osrednjega estetskega merodajalca pa vse bolj načeta. Pri tem so se med zastopniki novega v glasbi, s tem pa tudi kot njegovi estetski oponenti, uveljavljali številni Škerjančevi nekdanji sopotniki in zlasti radikalno tudi mnogi njegovi študenti – poleg denimo Ramovša ali Kreka predvsem predstavniki mlajšega rodu ustvarjalcev, Petrić, Srebotnjak, Stibilj, Božič, pa tudi Jež in Lebič. Ti so postopoma prevzemali nekatere vodilne glasbene institucije, medtem ko je Škerjanc izgubljal nekdanj nesporno vodilno vlogo. Medtem ko se je zmanjševalo število njegovih podpornikov na domačih tleh, se je hkrati tudi v širšem mednarodnem merilu težko skliceval na relevantne zgledе, njegov antimodernizem pa je bil videti vse bolj zastarel in nesodoben. Verjetno so ga nove razmere silile v še bolj ostro in nekompromisno odklanjanje novosti, to pa ga je posledično celo med skladateljskimi kolegi še izraziteje pehalo v trpko osamo.

Nobenega dvoma ni, da je Škerjanc v širšem glasbenem in kulturnem prostoru do konca ohranjal status enega daleč najbolj cenjenih skladateljev in spoštovanih glasbenih piscev. Nekaj je k temu morda doprinesla tudi kulturno-politična podpora, ki je je bil deležen. Pa vendar je hkrati zaradi estetskih pozicij, ki jih je branil, nekdanj napreden, široko razgledan in strokovno odlično podkovan ustvarjalec postopoma dobil tudi vse bolj izrazit predznak konservativnega velikana iz nekih preteklih in dejansko že minulih časov. K temu se je ob ponavljajočih se možganskih kapeh pridružilo še vse izrazitejše pešanje fizičnih moči, to pa je ne nazadnje hromilo njegovo javno delovanje, verjetno pa načenjalo tudi njegov širši družbeni ugled in mesto v kulturni zavesti.

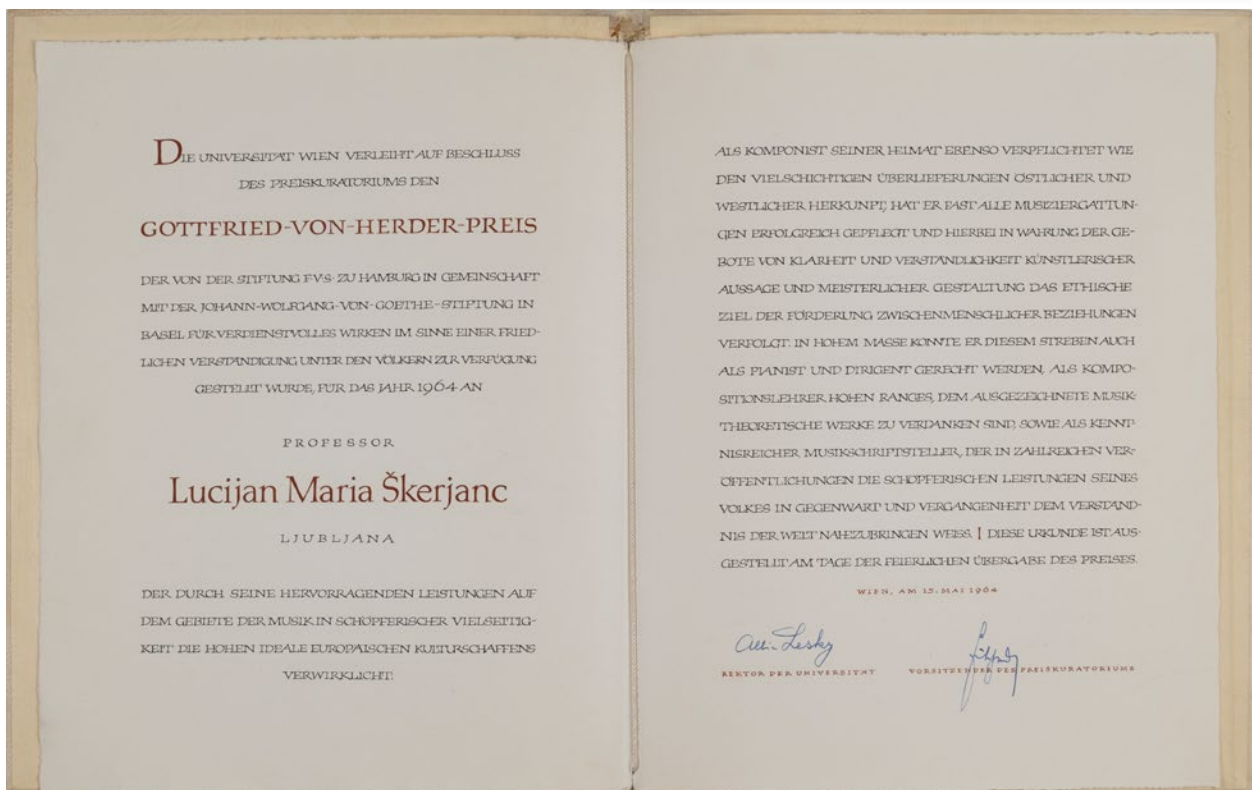
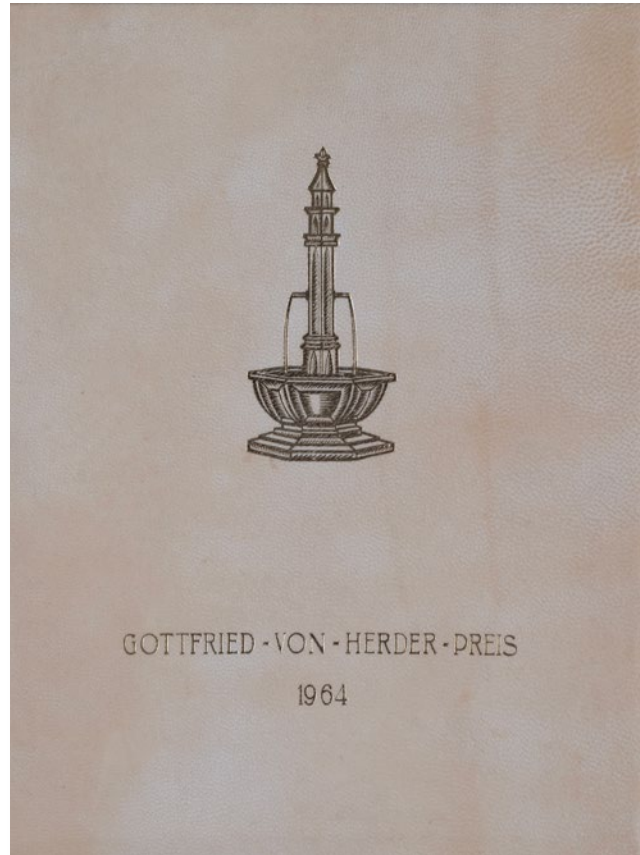
1964

Enega največjih mednarodnih priznanj za Škerjančevo skladateljsko delo ter njegov širši kulturni prispevek je pomenila podelitev Herderjevega priznanja, ki ga je prejel na Dunaju 15. maja 1964. Utemeljitev je poudarila Škerjančeve zasluge, saj da »s svojim izstopajočim delovanjem na področju glasbe vsestransko ustvarjalno uresničuje visoke ideale evropskega kulturnega ustvarjanja«.

⁴⁰³ Ibid.

⁴⁰⁴ Ibid.

Svečana listina Herderjeve
nagrade. Vir: arhiv Fundacije
Lucijana Marije Škerjanca



Univerza na Dunaju podeljuje v skladu s sklepom kuratorija

HERDERJEVO NAGRADO

ki jo sklad F. V. S iz Hamburga skupaj s skladom J. W. Goetheja iz Basla namenja
zaslužnemu delovanju v smislu miroljubnega sporazumevanja med narodi.

Herderjevo nagrado za leto 1964 prejme

profesor

Lucijan Maria Škerjanc

LJUBLJANA

ki s svojim izstopajočim delovanjem na področju glasbe vsestransko ustvarjalno
uresničuje visoke ideale evropske kulture. Kot skladatelj, ki je zavezan tako svoji
domovini kot mnogoplastni tradiciji vzhodnega in zahodnega izvora, je ustvaril
pomembna dela v skoraj vseh glasbenih zvrsteh in pri tem v duhu načela jasnosti
in razumljivosti umetniške izpovedi in mojstrskega obvladovanja glasbenih del za-
sledoval etični cilj spodbujanja medčloveških odnosov. Temu stremljenju je v veliki
meri sledil tudi kot pianist, dirigent in kot profesor kompozicije visokega ranga, ki
mu gre zahvala za odlična glasbeno-teoretična dela. Kot široko razgledan glasbeni
pisec uspe v številnih objavah svetu približati razumevanje sedanjih in preteklih
ustvarjalnih dosežkov svojega naroda. Ta listina je bila izstavljena na dan svečane
podelitve Herderjeve nagrade.

Dunaj, 15. maj 1964

Albin Lesky
rektor Univerze

podpis nečitljiv
predsednik kuratorija⁴⁰⁵

Priznanje je pomenilo pomembno prepoznanje posebnega pomena in vrednosti
skladateljevega ustvarjalnega in širšega kulturnega dela. Tatjana Kralj, ki je dobro
poznala tudi Škerjančeve osebne stiske, je v pismu Primožu Kuretu dejala, da je
bila nagrada, ki »dvigne moralno umetnika in mu da ceno«, za skladatelja tudi
osebno zelo pomembna.⁴⁰⁶

Leta 1964 je prvič zazvenel Škerjančev *Klavirski koncert za levo roko* v D-duru.
Prva izvedba dela je bila v nemškem mestu Meiningen pod vodstvom dirigenta
Dietherja Nolla. Koncert je izvedel znani vzhodnonemški pianist Siegfried Rapp,
ki je bil tudi pobudnik koncerta. Ker je med drugo svetovno vojno izgubil desno
roko, se je osredotočal na glasbo za levo roko. Med drugim je prvi izvedel *Kla-
virski koncert št. 4* za levo roko, op. 53 Sergeja Prokofjeva. Rapp je s Škerjancem
stopil v stik že leta 1963, ko mu je naročil novo veliko delo za levo roko,⁴⁰⁷ v
poznejših letih pa je skladbo v različnih mestih z uspehom izvajal. Škerjančev
Klavirski koncert za levo roko je domiselno zasnovan, pri čemer skladatelj tudi
zaradi fizičnih omejitev pisanja klavirskega koncerta za eno roko daje poseben

⁴⁰⁵ Utemeljitev, zapisana na listini ob podelitvi *Herderjeve nagrade*, izvirnik v osebni arhivu sina Noela Škerjanca. Za prevod se zahvaljujem Vandi Vremšak Richter.

⁴⁰⁶ Tatjana Kralj v pismu Primožu Kuretu, ohranjenem v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjanca. Ob tej priložnosti so izvedli tudi Škerjančev *Tretji godalni kvartet*.

⁴⁰⁷ Dr. Herbert Koch, »Einführung in die Werke«, *Sinfoniekonzert: Ausgeführt vom Staatlichen Sinfonienorchester Halle/Saale*, 16. 10. 1966, koncertni list, 2–4, hranjen v arhivu Fundacije L. M. Škerjanca.



Škerjanc s soprogo Oli ob prejemu Herderjeve nagrade na Dunaju maja 1964. Vir: arhiv Fundacije Lucijana Marije Škerjanc



poudarek rabi pedala. Kot lahko preberemo v skladateljevem komentarju k skladbi, naj bi bil koncert »prevladujoče diatonično zasnovan, čeprav ne izključuje tudi dvanajsttotskih zvokov«. ⁴⁰⁸ Poleg tega naj bi po skladateljevih besedah v zadnjem stavku zazvenela »prikrita navezava na slovensko folkloro, vsekakor bolj v ritmičnem (pogosta menjava nenavadnih taktovskih načinov) kot v melodičnem ornamentiranju«. ⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Dobesedno pravi: »Überwiegend diatonisch gehalten, schließt es jedoch auch zwölftönige Klänge nicht aus.« Sinfoniekonzert, 4. Konzert, 27. und 28. Oktober 1966, Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, koncertni list, hranjen v arhivu Fundacije L. M. Škerjanca.

⁴⁰⁹ »Finale enthält einige, ziemlich versteckte Anklänge an die slowenische Folklore, allerdings mehr im Rhythmischen (häufiger Wechsel ungewöhnlicher Taktarten) als im melodischen Ornament.« Koch, »Einführung in die Werke«, 3.

Leta 1964 se je Škerjanc tudi upokojil. Pokojnino je prejemal že od 1. januarja, odločbo o upokojitvi pa je od Komunalnega zavoda za socialno zavarovanje v Ljubljani prejel 18. maja.⁴¹⁰ Upokojen je bil s 47 leti in 4 meseci delovne dobe.

1965

Podelitev Herderjeve nagrade in praznovanje 65-letnice skladatelja sta pomenila povod za nekoliko obsežnejši radijski intervju s Škerjancem v okviru cikla oddaj Naši skladatelji pred mikrofonom. Intervju, ki je bil pozneje pogosto navajen kot eden glavnih avtobiografskih virov, bogatijo številni dragoceni spomini skladatelja na njegovo otroštvo in mladost, pa tudi zanimivi komentarji k izbranim delom, katerih odlomke je bilo mogoče slišati ob pogovoru. Leta 2001 je Henrik Neubauer pripravil prepis intervjuja po magnetofonskem zapisu, zvočni zapis pogovora pa je bil obenem objavljen leta 2004 na dvojni zgoščenki s skladateljevimi klavirskimi deli.⁴¹¹

Škerjancu so kot Herderjevemu nagrajencu tudi v poznejših letih pošiljali vabila na podelitve nagrad, ki so jih redno prejemali različni eminentni evropski intelektualci. Poleg tega ga je ustanova *Stiftung F. V. S. Hamburg* skupaj s soprogo vabila na različne štirinajstdnevne počitnice. Po Škerjančevi smrti je vabila na podelitve nagrad nekaj časa prejemale tudi njegova vdova Oli.

1966

Na koncertu Slovenske filharmonije, 1. aprila 1966, je orkester pod vodstvom dirigenta Jakova Cipcija znova izvedel Škerjančevo obsežnejše orkestralno delo *Gazele*, ki je nastalo ob 150-letnici Prešernovega rojstva.

Kot je razvidno iz koncertnega lista, ohranjenega v arhivu Fundacije L. M. Škerjanca, je 16. oktobra 1966 *Klavirski koncert za levo roko* s pianistom Siegfriedom Rappom zazvenel tudi v Halleju, v glasbenozgodovinski spomin zapisano kot rojstno mesto velikega skladatelja Händla. Izvedbo je vodil dirigent in skladatelj Karl-Ernst Sasse z Mestnim simfoničnim orkestrom Halle an der Saale. Skladbo so isti izvajalci izvedli še na koncertu naslednji dan v okviru Glasbenih dni, ki so jih pripravili v mestu Halle.



Pianist Siegfried Rapp. Vir: arhiv Fundacije Lucijana Marije Škerjanca

⁴¹⁰ Uradna zabeležka 26. septembra 1969 je hranjena v Škerjančevi personalni mapi AG UL.

⁴¹¹ Prim. *Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973): Klavirska dela*, Ljubljana: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2004, zgoščenka FLMS-CD-03/1 in FLMS-CD-03/2.



L. M. Škerjanc v poznih letih. Vir: osebni arhiv Noela Škerjanca

Manj kot dva tedna pozneje, 27. in 28. oktobra 1966, je pianist Siegfried Rapp Škerjančev *Klavirski koncert za levo roko* v D-duru predstavil tudi na koncertu Deželnega gledališča v mestu Karl-Marx-Stadt, kot se je v času socializma imenoval današnji Chemnitz. Orkester je vodil znani nemški dirigent in skladatelj Diether Noll. Rapp je koncert izvedel še 13. februarja 1969 z dirigentom Heinzem Biskupom in Mestnim simfoničnim orkestrom (*Staatliches Sinfonieorchester*) v turinškem mestu Greiz.

Nemški pianist Rapp je tako prispeval k širšemu prepoznavanju skladatelja v mednarodnem prostoru, zlasti v tedanjih vzhodnonemških deželah. Med drugim je Rapp solistično predstavil tudi Škerjančevih *Šest skladb za klavir* za eno roko. Skladbo je sicer leta 1953 v Trstu prvič predstavil Škerjanc sam, nato pa jo igral na koncertih v Celovcu, Gradcu, Ljubljani, Zagrebu in Beogradu.

1967

Postopoma se je Škerjanc nekoliko skrbneje začel posvečati urejevanju seznamov svojih del. V njegovem arhivu je najti vrsto najrazličnejših popisov del,

ki pa so pri navajanju skladb, njihovem zvrstnem opredeljevanju, vključenosti v cikle ipd. precej nepopolni, nejasni in nedosledni. Še posebej nezanesljivo je navajanje datumov njihovega nastanka, saj večkrat naletimo na povsem nasprotujoče si podatke. Enega prvih takih celovitejših seznamov naj bi po pripovedovanju Tatjane Kralj pripravil »iz starih zapiskov in po spominu v letu 1967 [za prijavo] za avtorsko agencijo v Beogradu.«⁴¹² Pri tem se po njenih besedah ni mogel opirati na lastno gradivo, saj naj bi ga predal Dragotinu Cvetku, ki mu je obljubil, da bo o njem napisal monografijo. Na monografijo je dolgo čakal; Cvetko naj bi v ta namen Škerjanca obravnaval tudi s študenti znotraj seminarja, a do knjige ni zares prišlo, Škerjanc pa tudi ni terjal gradiva nazaj. Tatjana Kralj o tem piše Kuretu: »Pri popisovanju svojih del je dobival prave živčne zlome, zakaj ni zahteval materiala nazaj, mi ni jasno. Mislim pa, da je bil to njegov ponos, kajti beračenje za monografijo je bilo že več kot poniževalno zanj.«⁴¹³

1969

Leta 1969 je prišlo do že omenjene izvedbe Škerjančevega *Klavirskega koncerta za levo roko* v izvedbi pianista Rappa v Greizu. Pianist je Škerjančev koncert izvajal

⁴¹² Tatjana Kralj v pismu Primožu Kuretu, hranjeno v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjanca.

⁴¹³ Ibid.

Prof. Siegfried Rapp

53 Weimar, am 2.5.77
Heinrich-Rau-Straße 27
Telefon 5450

Pismo Rappa vdovi Oli
Škerjanc, maja 1977. Vir:
arhiv Fundacije Lucijana
Marije Škerjanca

Sehr verehrte, liebe Frau Škerjanc!

Hiermit erlaube ich mir, Ihnen zwei Programme von der am 21. 4.77 stattgefundenen Aufführung des Klavierkonzertes für die linke Hand Ihres Herrn Gemahls in der bei Dresden gelegenen kleineren Stadt Pirna zu übersenden. Die Aufführung in Pirna war übrigens die 30. Aufführung des Klavierkonzertes für die linke Hand Ihres Herrn Gemahls.

Vielen Dank auch für die Übersendung der beiden Partituren. Diese habe ich gleich dem hiesigen Musikalischen Oberleiter, Herrn Musikdirektor Lothar Seyfarth zur Verfügung gestellt, weil dieser erstens das Klavierkonzert mit mir schon in Dresden und beim Berliner Rundfunk aufgeführt hat und weil zweitens der hiesigen Staatskapelle ein Kammerorchester angeschlossen ist, das Herr Seyfarth leitet.

Ein Enkelschüler von mir, ein Schulmusiker, wird demnächst am linken Arm operiert und kann deshalb ca. 1 Jahr lang nicht mit der linken Hand spielen. Eine andere Studentin unserer Hochschule hat sich eine starke Nervenentzündung rechts zugezogen. Diesen beiden Studenten möchte ich gern die "Klavierstücke für eine Hand" von Škerjanc zur Verfügung stellen. Deshalb bitte ich Sie höflich darum, zu veranlassen, daß mir von der Slowenischen Akademie der Künste und Wissenschaften noch 2 Exemplare zugesandt werden.

Mit freundlichen Grüßen

Siegfried Rapp

tudi še po skladateljevi smrti. V zadnjem pismu, ki ga je pisal skladateljevi vdovi Oli Škerjanc leta 1977, je napisal, da je delo izvedel že tridesetkrat, kar je seveda nedvomno pomenilo precejšen mednarodni odmev.

Najpomembnejša med izvedbami Škerjančevih del tega leta je bila ponovna predstavitev monumentalnega *Sonetnega venca* 20. maja na koncertu zbora in orkestra Slovenske filharmonije. Orkester je vodil dirigent Bogo Leskovic, kot solisti pa so nastopili ugledni slovenski pevci Rudolf Francl, Samo Smerkolj in Danilo Merlak, s čimer je skladatelj doživel svojevrsten poklon filharmonikov in širše glasbene kulture ob bližajočem se 70. rojstnem dnevu.

Potrdilo o podelitvi Reda zaslug
za narod z zlato zvezdo. Vir:
arhiv Fundacije Lucijana Marije
Škerjanca



1970

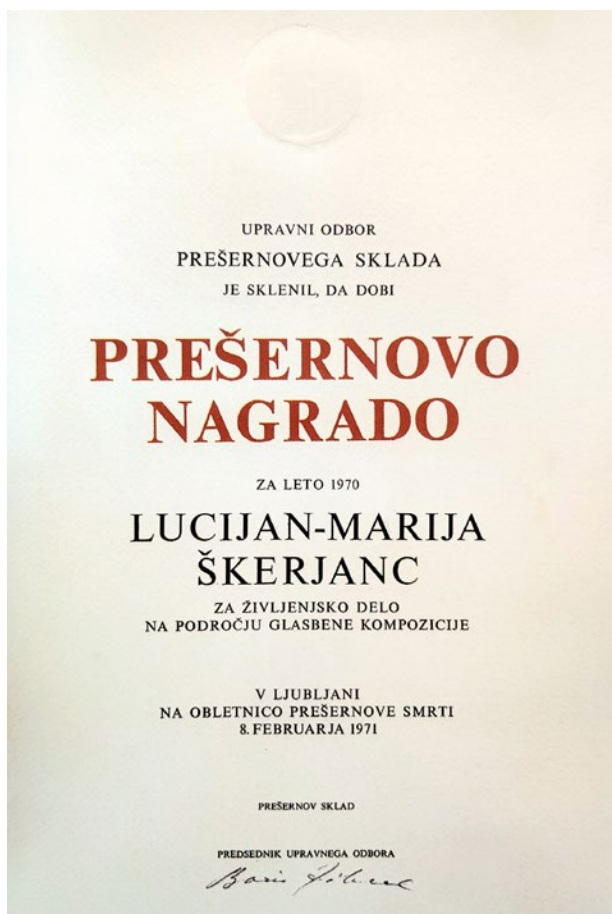
Leta 1970 je skladateljev okrogli življenjski jubilej verjetno spodbudil nova priznanja z izvedbami njegovih del. V okviru Rumenega abonmaja orkestra Slovenske filharmonije so 5. oktobra 1970 izvedli Škerjančevo *Drugo simfonijo*. Posebno dragoceno priznanje pa je pomenil Red zaslug za narod z zlato zvezdo, ki ga je Škerjancu podelil predsednik republike oz. njegov urad.

1971

Tatjana Kralj je menila, da je predsednikovo odličje pripomoglo k temu, da »se je zganila tudi naša kulturna smetana in mu leta 1971 dala Prešernovo nagrado za življenjsko delo«. Na Prešernov dan leta 1971 je Škerjanc prejel Prešernovo nagrado »za življenjsko delo na področju glasbene kompozicije« za leto 1970. Če so bile prejšnje Prešernove nagrade podeljene za njegove posamične kompozicijske uspehe, je tokrat dobil nagrado za svoje vseživljenjsko ustvarjanje in s tem najvišje slovensko kulturno priznanje. Ob tem je prejel tudi najrazličnejša voščila. Ta so mu veliko pomenila in je na vsa skrbno in hvaležno odgovarjal, kot priča Tatjana Kralj.⁴¹⁴

Pianist Igor Dekleva je na ljubljanskem koncertu aprila 1971 na samostojnem recitalu s samimi slovenskimi deli med drugim predstavil Škerjančeve *Štiri klavirske skladbe* iz leta 1925. Pozneje jih je še večkrat izvedel, nekajkrat tudi na koncertih v tujini, tako 15. decembra 1971 na Reki, 12. novembra 1972 na koncertu slovenskih del v norveškem mestu Høvikodden, 22. februarja 1973 pa še v Skopju.

⁴¹⁴ Ibid.



Škerjančevo zdravje je vedno bolj pešalo, postajal je vse težje pokreten, preselil se je v manjše stanovanje, kjer je imel le še malo stikov s kulturnim okoljem. Tatjana Kralj opisuje njegova zadnja leta:

»Že tako osamljenemu, bolnemu, zaradi močnih krvavitev težko pokretnemu so mu bili okrnjeni še njemu tako dragoceni stiki z mladimi umetniki. Sovpadalo je to z selitvijo v manjše stanovanje, ki je bilo še v zidavi, brez zelenja. Končno si je izprosil, da so mu vsadili dve smreki in breze, da je lahko spremljal njih rast. Sončni zahod, katerega je spremljal dan na dan, ga je dvignil nad kruto vsakdanjost, da je lahko še zadnjič zapel.«⁴¹⁵

1972

Ob proslavljanju Prešernovega dne je Slovenska filharmonija 7. februarja 1972 znova izvedla Škerjančev *Sonetni venec*. Orkester je vodil dirigent Bogo Leskovic, solisti pa so bili Rudolf Francel, Samo Smerkolj in (tokrat) Dragiša Ognjanović.

Na enem od lističev z ročno pisavo Tatjane Kralj v arhivu Fundacije L. M. Škerjanca v Ljubljani lahko vidimo, da naj bi umetniški svet Akademije za glasbo Škerjanca sprejel kot honorarnega sodelavca za pouk kompozicije za študijsko

Prešernova nagrada za življenjsko delo. Vir: arhiv Fundacije Lucijana Marije Škerjanca

Škerjanc v poznejših letih. Vir: osebni arhiv Noela Škerjanca

⁴¹⁵ Ibid.

leto 1972/73. Delo naj bi nastopil 1. oktobra 1972, pod odločbo pa je bil podpisan rektor redni prof. Leon Pfeifer. Seveda je bilo jasno, da tega dela ni mogel več zares izpeljati. Tudi svojega zadnjega popisa del, ki ga je leta 1972 od njega terjal Ivo Petrič v imenu Društva slovenskih skladateljev, ni mogel dokončati. To je na obeh straneh povzročilo slabo voljo; Petrič je bil užaljen, Škerjanc pa ponižan in zlomljen, kot piše Tatjana Kralj: »Zadnji udarec ponižanja je prišel 1972. leta, ko mu je g. Ivo Petrič v imenu DSS poslal dopis, naj svoja dela popiše in jih takoj dostavi (verjetno za enciklopedijo). To ga je popolnoma zlomilo in dne 1. 12. 1972 so prejeli v DSS seznam od mojstra na 4 natipkanih straneh (tega mi je izročil g. Petrič, češ, kako hudo je s Škerjancem in da so upravičeno užaljeni).«

1973

Škerjanc je umrl 27. februarja 1973 ob 16.50 na urgenci. Ob smrti sta bili prisotni soproga Oli Škerjanc in pranečakinja Irena (Vremšak) Baar.

Izpisek iz mrliške matične knjige ob Škerjančevi smrti. Vir: arhiv Fundacije Lucijana Marije Škerjanca

SOCIALISTIČNA FEDERATIVNA REPUBLIKA JUGOSLAVIJA
SOCIALISTIČNA REPUBLIKA SLOVENIJA

SKUPŠČINA MESTA LJUBLJANE
 UPRAVA ZA NOTRANJE ZADEVE
 OBČINA LJUBLJANA, MAŠKOVA UL. 1

Po 112. 113. 119. čl. ZUT takse
 prosto za socialno zavarovanje

Izpisek iz mrliške matične knjige

V mrliški matični knjigi za kraj Ljubljana
 je pod tekočo številko 477 za leto 1973 vpisana smrt:

Kraj smrti	Ljubljana, Zaloška c. 7
Dan, mesec, leto in ura smrti	27./sedemindvajseti/ februar 1973, ob 4 uri, 50 min.
Priimek in ime umrlega	ŠKERJANC Lucijan Marijan
Dan, mesec in leto rojstva	17.12.1900.
Kraj in občina rojstva	Graz, Avstrija
Zadnje stalno prebivališče in naslov stanovanja	Ljubljana, Gotska 7
Zakonsko stanje	poročen
Priimek in ime zakonca	Škerjanc Karla
Priimek in ime staršev	očeta ----- matere Škerjanc Ivanka
Pripombe, poznejši vpisi in zaznamki: -----	

Številka 4832
 v Ljubljani,
 dne 20.3.1973

M. P.  (podpis matičarja)
 Lado Dornik

2.

RECEPCIJA
LUCIJANA MARIJE
ŠKERJANCA
PO NJEGOVI
SMRTI



RECEPCIJA LUCIJANA MARIJE ŠKERJANCA PO NJEGOVI SMRTI

Po smrti je začelo Škerjančevo ime v širši kulturni zavesti postopoma nekoliko bledeti. Zmanjšala se je frekvenca nekdanj neprekinjenega izvajanja in izdajanja njegovih skladb. Razumljivo se zdi, da se je počasi umikalo vse tisto, kar je poseben status skladatelja in njegovega dela gradilo iz njegove neposredne osebne karizme, osebnih zvez ali pa nekaj časa zaznavne kulturnopolitične moči in vpliva. Postopoma je upadalo zanimanje za njegovo delo, zmanjševalo se je število izvedb, natisov in posnetkov. Pa vendar skladateljeva prisotnost tako na koncertnih odrih kot v strokovnih zapisih, s tem pa nedvomno deloma tudi v splošni zavesti, nikoli ni zares zamrla. Tudi ko so se torej v najširšem smislu pojmovani zunanji razlogi, ki so nekdanj spodbujali izvedbe in navdušen sprejem njegovega dela, zmanjšali in postali nerelevantni, je Škerjančevo delo živelo na koncertnih odrih tako profesionalnih glasbenikov kot šolskih produkcij, pa v radijskih oddajah in ne nazadnje tudi v strokovni muzikološki refleksiji.

“Razumljivo se zdi, da se je počasi umikalo vse tisto, kar je poseben status skladatelja in njegovega dela gradilo iz njegove neposredne osebne karizme, osebnih zvez ali pa nekaj časa zaznavne kulturnopolitične moči in vpliva.”

Fundacija Lucijana Marije Škerjanca

Pri pregledovanju Škerjančeve zlasti skladateljske dediščine v obdobju po njegovi smrti leta 1973 se kaže, kako pomembne so bile zunanje spodbude pri oživljanju spomina na skladatelja. Podobno kot pri številnih drugih skladateljih so njegovo posthumno recepcijo posebno pomembno zaznamovale obletnice, ki so z obujanjem spomina sprožale premislek o možnostih oživitve odrinjenih ali pozabljenih del. Na drugi strani pa se je – znova podobno kot v nekaterih drugih primerih – za izjemno pomembno izkazala ideja oblikovanja posebnih institucionalnih okvirov, namenjenih spodbujanju rednega in nezmanjšanega oživljanja spomina na skladatelja.

V Škerjančevem primeru tovrstno ključno in neposredno institucionalno spodbudo predstavlja ustanovitev Fundacije Lucijana Marije Škerjanca. Zamisel za njeno ustanovitev lahko povezujemo s številnimi podobnimi ustanovami, ki jih poznamo v glasbi vse od poznega 18. stoletja, ko so začeli po vsem svetu ustanavljati društva in združenja za oživitev in popularizacijo del skladateljev. V tej zgodnji vrsti izstopajo najprej Bachova in Händlova društva, pozneje seveda različna društva Ludwiga van Beethovna, Huga Wolfa ali Richarda Wagnerja, ki se med seboj povezujejo tudi na širši ravni. Fundacija Lucijana Marije Škerjanca je sorodna tem prizadevanjem, ki so tudi v slovenskem okviru zapustila nekaj sledi. Med njimi velja omeniti slovenski veji društev Wolfa in Wagnerja ter nekaj več – bolj ali manj uspešnih – poskusov ohranjanja spomina na slovenske skladatelje prek ustanovitve muzejskih zbirk, spominskih sob, obeležij, plošč ipd.

Zaradi tovrstnih prizadevanj se tako posebej uspešno ohranja denimo spomin na Slavka Osterca, Marija Kogoja, skladatelje Ipavce, Giuseppeja Tartinija, Frana Gerbiča idr. Ugotovimo lahko, da je zaradi edinstvenosti svojega poslanstva, hkrati pa širokega in vztrajnega prizadevanja mesto Fundacije Lucijana Marije Škerjanca še posebej izpostavljeno in pomembno.

Fundacijo so ustanovili leta 1999, malo pred stoletnico skladateljevega rojstva. Uradni datum ustanovitve je skladateljev rojstni dan, 17. december. Kot lahko razberemo iz pričevanj glavnih pobudnikov fundacije, so do ideje prišli »že nekaj let pred bližajočo se umetniško 100-letnico rojstva«, pri čemer so razumeli, »da je naša nacionalna dolžnost in nuja proslaviti ta izjemen glasbeni dogodek v obsegu, ki pripada umetniški veličini ene največjih in najpomembnejših osebnosti minulega stoletja«. ⁴¹⁶ Glavni pobudniki za njeno ustanovitev so bili Škerjančevi sorodniki in nekateri vidnejši slovenski glasbeniki. Osrednjo osebnost je predstavljala skladateljeva nečakinja, operna pevka Tatjana Kralj, ki je idejo oblikovala skupaj s hčerko, prav tako priznana pevko in profesorico na Akademiji za glasbo Ireno Baar. Slednja je bila posebej nepogrešljiva v prvih letih delovanja fundacije. K ideji sta pritegnili vrsto slovenskih glasbenikov, ki so tudi dotlej cenili skladateljeva dela ter jih izvajali.

Tatjana Kralj je razloge za ustanovitev fundacije pozneje povzela z besedami: »Da se očuva realizacijo, smo zadnje trenutke prejšnjega tisočletja hitro še ustanovili ustanovo za ohranjanje umetniške dediščine po vzoru glasbenika Arniča. S tem dejanjem smo lažje komunicirali z institucijami in sama izvedba Komornih večerov je postala sigurnejša.« ⁴¹⁷ Potrebo po ustanovitvi fundacije je podžigal tudi občutek odrinjenosti in spregledanosti Škerjančevih del, zaradi česar Tatjana Kralj govori celo o »Škerjančevem molku«. ⁴¹⁸ Podobno občutje lahko zaznamo iz pričevanja Irene Baar, ki pravi, da so ob pripravah na počastitev obletnice rojstva »naleteli na vrsto preprek, ki so nam bile popolnoma nerazumljive, in spoznali, da moramo ustanoviti pravni subjekt, ki bo zaščitil njegov [Škerjančev] umetniški opus, predvsem pa ga s svojim delovanjem v celoti predstavil naši in tuji javnosti«. ⁴¹⁹

Glavni cilji fundacije so bili že ob njeni ustanovitvi natis Škerjančevih neobjavljenih del, snemanje in izdajanje plošč ter organiziranje koncertov in dobrodelnih prireditev, s ciljem, da »aktivno posežemo v dogajanje ter čimprej nadoknadimo zamujeno«. ⁴²⁰ Razumljivo se je zato fundacija sprva izraziteje posvečala pripravam živih izvedb Škerjančevih del, v nadaljnjih letih pa se je usmerila tudi v izdajo natisov skladateljevih del, nosilcev zvoka ipd.

Prvi predsednik fundacije je postal skladatelj sin Noel Škerjanc. Ob njem so bili med ustanovitelji še Gregor Berkopec, Tone Pavček, dr. Tomo Mächtig in Milivoj Šurbek. Upravo fundacije so sestavljali: Patrik Greblo (predsednik),

⁴¹⁶ Kralj, *Stoletnica rojstva*, 137.

⁴¹⁷ Spominski zapis o ustanovitvi Fundacije Lucijana Marije Škerjanca, rokopis, hranjen v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjanca.

⁴¹⁸ Ibid.

⁴¹⁹ Kralj, *Stoletnica rojstva*, 137.

⁴²⁰ Ibid.

Gregor Deleja (podpredsednik), Urška Arlič (tajnica), Tatjana Kralj (odgovorna za finančne zadeve), Tomaž Buh (član) in Emilija Soklič Kozič (članica). Fundacija je imenovala tudi nekaj častnih članov: Jelko Suhadolnik Zalokar, dr. Danila Pokorna in Ireno Baar.

Že v prvem desetletju je delovanje fundacije zaznamovalo nekaj tragičnih dogodkov. Med njimi je bila posebno boleča smrt tajnice fundacije in ene njegovih glavnih pobudnic Irene Baar (1958–2006). Kmalu za tem sta umrla tudi dva izmed najbolj izpostavljenih sodelavcev, pianist Primož Lorenz (1942–2007) in violončelist Ciril Škerjanec (1936–2009).

Kljub vsem težavam je fundacija praktično brez prekinitev uresničevala svoj program. Različne izdaje so navadno izšle ob finančni podpori Ministrstva za kulturo in Mestne občine Ljubljana, pri čemer so v društvu skrbeli za to, da so se pravočasno in redno prijavljali na ustrezne razpise, četudi ne vedno enako uspešno.⁴²¹

Med vidnejšimi dosežki, ki jih je načrtovala že Irena Baar, velja izpostaviti ureditev skrbno načrtovane antologije Škerjančevih samospevov na nosilcih zvoka, to pa so spremljale notne izdaje s pomembnejšimi podatki in prevodi besedil. Ob koncu leta 2004 sta v založništvu Fundacije izšli dve dvojni zgoščenki. Poleg objave posnetkov petdesetih skladateljevih samospevov z različnimi solisti so bili objavljeni tudi klavirski koncert v avtorjevi interpretaciji in posnetki Škerjančevih klavirskih del. Med drugimi izdajami skladb izstopa natis Škerjančevih *Zbranih del za kvartet violončel* (2002). Leta 2003 sta izšli skupaj *Sonata za violo solo* ter *Duettni za dve violi*. Leta 2005 so v okviru Fundacije izdali *Godalni kvartet št. 2*, naslednjega leta 2006 pa *Tri skladbe za godalni orkester ter violončelo in godalni orkester* (Arietta, Capricio in Canzonetta). Posebej zanimiv je bil tudi natis *Slovenske maše* za dva godalna kvarteta, orgle in bariton solo leta 2008. Med vsemi natisi nedvomno izstopa monumentalna izdaja Škerjančevega *Sonetnega venca* na Prešernovo besedilo za tenorski in basovski solo, tri soliste iz zbora (tenor, bariton, bas), moški zbor in veliki orkester leta 2009. *Sonetni venec* je pred tem izšel tudi na zgoščenki.

Ob izidu posameznih publikacij je fundacija pripravljala tudi njihove predstavitve s koncerti. Tako so na prireditvi 18. septembra 2001 predstavili zgoščenko s posnetki Škerjančeve *Slavnostne uverture*, *Dramatične uverture*, *Petih liričnih melodij* za violončelo in komorni orkester, *Koncerta za harfo in orkester* ter *Prve simfonije*. Orkester Slovenske filharmonije pod vodstvom Uroša Lajovca je v okviru promocije zgoščenske na koncertih 20. in 21. septembra 2001 izvedel Škerjančevo *Slavnostno uverturo*.

Fundacija je ob stoletnici skladateljevega rojstva izdala dragoceno monografijo z bibliografijo Škerjančevih skladb ter znanstvenih in publicističnih zapisov, krajšo biografijo, popisom nagrad in priznanj ter nekaterimi drugimi priložnostnimi

⁴²¹ V arhivu Fundacije L. M. Škerjanc je hranjen seznam pokroviteljev Fundacije: Ministrstvo za kulturo RS, Mestna občina Ljubljana, Rotaract club Maribor, Rotary club Celje, Papirnica Vevče, Slovenska filharmonija, Grafika Gracer Celje, Muzej novejšje zgodovine Ljubljana, Radio Slovenija, Zlatko Silič, Tatjana Jakac, Tatjana Kralj, Irena Baar, Gregor Deleja, Vojko Vidmar, ZZB NOB Ljubljana, Ustanova Franc Rozman Stane in skladateljevi dediči.

zapisi.⁴²² Monografijo odlikuje obsežno likovno gradivo s fotografijami, kopijami dokumentov, reprodukcijami likovnih del itn. Finančno podporo izdaji je prispevalo Ministrstvo za šolstvo,⁴²³ medtem ko je Ministrstvo za kulturo svoje sodelovanje zavrnilo. Velik del finančnega bremena so morali prevzeti člani društva; tako je na primer skladateljev sin Noel Škerjanc finančno pokrtil stroške fotografij. Predstavitev monografije so pripravili na klavirskem recitalu v Cankarjevem domu.

Ob stoletnici skladateljevega rojstva je fundacija spodbudila pripravo posebne spominske znamke. V istem času je izšla tudi jubilejna znamka v spomin obletnice Blaža Arniča. Ob tej priložnosti so v Mariboru 21. septembra 2001 pripravili slavnostno akademijo z deli obeh skladateljev, na kateri je med drugim zazvenela *Canzonetta* za violončelo in godalni orkester s harfo.

Fundacija je bila izjemno dejavna tudi v naslednjih letih. 21. septembra 2001 je priredila slavnostno akademijo ob Škerjančevi stoletnici rojstva v Narodnem domu v Mariboru.

Leta 2002 je sledila izdaja skladateljevih 24 samospevov ter *Zbranih del za kvartet violončel*. Ob tem so pripravili tudi ciklus oddaj o Škerjancu na Radiu Slovenija.

Leta 2003 je izdala *Sonato za violo solo* in *Duetto za dve violi*. Poleg tega je 19. septembra pripravila slavnostno akademijo ob 30. obletnici skladateljeve smrti v celjskem Narodnem domu ter posebno predstavitev skladatelja in fundacije na zborovanju ravnateljev slovenskih glasbenih šol v Ljutomeru 26. novembra 2003.

Leta 2004 sta izšli kar dve dvojni zgoščenki. Na eni so predstavljeni skladateljevi samospevi, na drugi pa njegova klavirska dela.

Sledila je izdaja *Godalnega kvarteta št. 2* (leta 2005), pa treh skladb za godalni orkester in violončelo: *U onom črnem lese*, *Arietta*, *Capriccio* (leta 2006) in treh skladb za violončelo in orkester: *Canzonetta*, *Elegija na temo V. Rebikova* in *S. Rahmaninova: Melodija* (leta 2007).

Praznovanje stoletnice rojstva

Praznovanja obletnic skladateljevega rojstva in smrti so predstavljala posebne priložnosti za obujanje, predstavljanje in izdajanje Škerjančevih del. Ob praznovanju 80. obletnice Škerjančevega rojstva leta 1980 so tako na ljubljanskem radiu v redakciji Vide Šegula pripravili posebno spominsko oddajo, v kateri so nastopili trije Škerjančevi študenti, Uroš Krek, Dane Škerl in Zvonimir Ciglič.

Eden od vrhuncev obeleževanja spomina na Škerjančevo delo pa je bilo praznovanje 100-letnice skladateljevega rojstva. Ob tej priložnosti se je v veliki večini

⁴²² Kralj, *Stoletnica rojstva*.

⁴²³ Kot je videti iz ohranjenega gradiva, je Ministrstvo za šolstvo prispevalo 150.000 SIT. Prim. arhiv Fundacije Lucijana Marije Škerjanca.

na pobudo Fundacije Lucijana Marije Škerjanca ali pa vsaj ob njeni koordinaciji zvrstila cela vrsta dogodkov, predvsem koncertov nekaterih najvidnejših izvajalcev tudi na najprestižnejših koncertnih prizoriščih.

Najbolj celovito je omenjeno stoletnico zaznamovala Koncertna poslovalnica v Mariboru, ki je proglasila Škerjančevo leto ter skladatelju posvetila dva samostojna koncertna večera. Tako je simfonični orkester Mariborske filharmonije pod vodstvom dirigenta Uroša Lajovca v okviru svojega abonmaja kot prvi koncert v novem letu 11. februarja 2000 pripravil koncert, na katerem so izvedli Škerjančevo *Slavnostno uverturo*. Poleg tega so predstavili tudi ciklus samospelov *Iskal sem svojih mladih dnij* Antona Lajovca v Škerjančevi instrumentaciji. Škerjančev tudi sicer večkrat izpostavljen občutek za orkestrske barve je tokrat znova poudaril kritik Tone Žuraj, ki je zapisal, da so samospevi »prav zablesteli [...] v Škerjančevi orkestraciji«. ⁴²⁴

Posebno veličasten dogodek praznovanja Škerjančevega leta v Mariboru je pomenila izvedba kantate *Sonetni venec* v okviru abonmaja Simfoničnega orkestra Mariborske filharmonije pod vodstvom dirigenta Staneta Jurgca, 10. oktobra 2000. Na koncertu so nastopili še tenorist Janez Lotrič, baritonist Jaki Jurgec, basist Neven Belamarič, zbor mariborske Opere in Akademski pevski zbor KUD Študent. Koncert je hkrati s Škerjancem obeleževal tudi dvestoletnico Prešernovega rojstva. Izvedba je doživela v celoti pozitiven kritiški sprejem, čeprav je bilo mestoma zaznati tudi bolj zadržane ocene. V sklepu svoje kritike jo je mariborski glasbenik in kritik Janko Šetinc povzemajoče ocenil z besedami: »Za izvedbo v celoti, če bi jo morali označiti v enem stavku, lahko rečemo, da ni bila medla, navdušujoča pa tudi ne.« ⁴²⁵ Šetinc je sicer velik del svoje kritike posvetil premisleku o povezavi med besedo in glasbo, pri čemer se je spraševal o možnostih prepričljive uglasbitve forme, kakršno predstavlja sonetni venec. In čeprav je tudi on poudaril, da je bil Škerjanc »suveren tonski oblikovalec in briljanten instrumentator«, je vendarle opozoril, da je bila sama struktura pesnitve za skladatelja morda prehud zalogaj: »Taka dolgost skladbe bi zahtevala več kontrastnih stanj (stavkov?), širokopotezno dramaturško gradnjo in organičnost. Tega lirsko nastrojen in k impresionističnemu koloritu nagnjen skladatelj po vsej verjetnosti ne zmore.« ⁴²⁶ Res je Škerjančev monumentalni spoprijem z velikim Prešernovim delom vse od začetka izzival podobna vprašanja in ocene, pri čemer so kritiki tako prvi kot drugi verziji sicer precej različnih uglasbitev *Sonetnega venca* vedno ob hvalospevih in poklonih Škerjančevemu delu pogosto namenili tudi podobne skeptične misli. Kot smo že omenili, je ob tej priložnosti Fundacija Lucijana Marije Škerjanca izdala tudi natis partiture *Sonetnega venca*, kar je bilo že samo po sebi izjemen dosežek.

Narodni dom Maribor je v sklopu praznovanja Škerjančevega leta 17. oktobra 2000 pripravil komorni koncert za glasbeno mladino, na sporedu pa so bila seveda skladateljeva dela.

Ob praznovanju 80. obletnice Škerjančevega rojstva leta 1980 so tako na ljubljanskem radiu v redakciji Vide Šegula pripravili posebno spominsko oddajo, v kateri so nastopili trije Škerjančevi študenti, Uroš Krek, Dane Škerl in Zvonimir Ciglič.

⁴²⁴ Tone Žuraj, »Spontan sprejem glasbe domačih avtorjev«, *Večer*, 16. februar 2000, 19.

⁴²⁵ Janko Šetinc, »Otvoritveni koncert cikla Mariborske filharmonije. Kantata Sonetni venec za soliste, zbor in orkester«, *Večer*, 17. oktober 2000, 22.

⁴²⁶ Ibid.

Med najvidnejšimi dosežki ob stoletnici skladateljevega rojstva izstopa že omenjena monografija *Stoletnica rojstva L. M. Škerjanca*, ki jo je uredila Tatjana Kralj. S tem je bilo prav ob njegovi stoletnici prvič zares nadrobneje predstavljeno skladateljevo delo, ob njem pa tudi nekateri pomembnejši dokumenti, povezani z njegovim življenjem. Monografija je postala nespregledljivo izhodišče za vsako tehtnejšo obravnavo Škerjančevega dela in ne nazadnje tudi presojo njegove estetske veljave. Pomenila je dragoceno dopolnilo v spoznavanju Škerjančevega opusa, za katerega je tedaj v splošni zavesti pogosto veljala ocena, ki jo je ob predstavitvi knjige zapisal Marijan Zlobec, češ da je bilo skladateljevo delo deležno »številnih muzikoloških krivic in strokovnih nedozorelosti, [...] v tem, da je še ogromno del neizvajanih in neposnetih.«⁴²⁷

Med muzikološkimi in teoretskimi prispevki o odkrivanju in spoznavanju Škerjančevega opusa izstopa predavanje, ki ga je kmalu po novem letu, 8. januarja 2000, v okviru tradicionalnih ponedeljkovih večerov Društva slovenskih izobražencev v Trstu pripravil dr. Paolo Petronio. Petronio je podrobno spregovoril ne le o Škerjančevem opusu, temveč je kritično ocenil tudi kulturnopolitične razmere časa, v katerem je skladatelj živel, in razmere v obdobju po njegovi smrti. Večer je bil dobro obiskan in so se ga med drugim udeležili tudi ravnatelj tržaške Glasbene matice, Bogdan Kralj, poleg njega pa še dolgoletni ravnatelj iste ustanove Gojmir Demšar in Aleksander Vodopivec – oba nekdanja tudi Škerjančeva učenca.

Študenti Akademije za glasbo iz razreda Irene Baar so 3. februarja 2000 pripravili recital z izborom najboljših Škerjančevih zgodnjih samospevov. Na koncertu v Cekinovem gradu so nastopili nekateri slovenski pevci in glasbeniki, kot so Teja Saksida, Marta Močnik, Matjaž Prah, Helena Fojkar Zupančič, Janko Volčanšek, Mateja Arnež, Andraž Hauptman in Andreja Kosmač. Nekateri od teh so se ponovno predstavili tudi dobra tri leta pozneje na slavnostni akademiji, ki so jo ob 30. obletnici skladateljeve smrti pripravili 13. septembra 2003 v Narodnem domu v Celju. Takrat so ob klavirski spremljavi Andraža Hauptmana z izborom Škerjančevih samospevov nastopili Teja Saksida, Marta Močnik, Matjaž Prah, Janko Volčanšek in Mateja Arnež Volčanšek.

Kot vsako leto od leta 1995 so na posebni prireditvi 4. februarja 2000 podelili Škerjančeve nagrade, diplome in priznanja Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani. Na koncertu, ki je spremljal prireditev, so izvedli Škerjančev *Concertino* za klavir in godala ter dva soneta iz *Sonetnega venca*.

Škerjančevi obletnici se je v okviru svojega Oranžnega abonmaja poklonila tudi Slovenska filharmonija. Na dveh zaporednih koncertih 2. in 3. marca 2000 so izvedli skladateljevo *Simfonijo št. 1 v A-duru*, zasnovano kot sonatni stavek. O izvedbi, ki jo je vodil dirigent Uroš Lajovic, je naklonjeno oceno v Delu napisal kritik Pavel Mihelčič.⁴²⁸

Orkester Slovenske filharmonije je sodeloval tudi pri slavnostnem zaključku 15. Slovenskih glasbenih dnevov. Potekali so med 11. in 14. aprilom in

⁴²⁷ Marijan Zlobec, »Podrobna predstavitev opusa. Škerjančevo stoletje«, *Delo*, 28. november 2000, 8.

⁴²⁸ Pavel Mihelčič, »Pred orkestrom kontrabas«, *Delo*, 4. marec 2000, 8.

predstavljali še enega od vrhuncev proslavljanja stoletnice skladateljevega rojstva. Posvečeni so bili tudi 200-letnici rojstva Franceta Prešerna. Spremljevalni mednarodni muzikološki simpozij je prinesel nekaj analiz različnih del iz Škerjančevega opusa, posebno dragocen pa je bil prispevek skladateljevega študenta Daneta Škerla, ki je predstavil svoje spomine na učitelja. Poleg tega je bilo v okviru festivala izvedenih več Škerjančevih del. Na uvodnem koncertu Simfoničnega orkestra RTV Slovenija so pod vodstvom dirigenta Antona Nanuta izvedli *Concertino* za flavto in orkester s solistom Matejem Zupanom in tri pesmi za sopran in komorni orkester z naslovom *De profundis* s solistko Ireno Baar na besedila Alojza Gradnika. V delu se skladatelj preizkuša tudi z novjšimi slogi, med drugim z dodekafonijo. Na koncertu Komornega godalnega orkestra Slovenske filharmonije je zazvenela Škerjančeva *Druga suita za godala*. Izstopajoč dogodek v okviru festivala pa je bil nedvomno omenjeni koncert Orkestra Slovenske filharmonije pod vodstvom Marka Letonje ob zaključku Slovenskih glasbenih dni. Na koncertu so ob nekaj novih delih izvedli tudi cikel skladateljevih sedmih orkestrskih pesnitev z naslovom *Gazele*. Njihov nastanek so spodbudile Prešernove Gazele, zato je delo še posebej primerno sklenilo praznovanje obletnic velikih slovenskih umetnikov, ki jima je bil festival posvečen.

V organizaciji Fundacije Lucijana Marije Škerjanca je bil 6. maja 2000 v Cekinovem gradu v ljubljanskem Tivoliju koncert kvarteta violončel v sestavi Ciril Škerjanec, Igor Škerjanec, Ivan Šošarič in Milan Hudnik. Koncert je bil v celoti posvečen zgolj Škerjančevim skladbam. Tako so izvedli *Enajst etud* (1961), *Elegijo* (1940), *Etudo* (1943) in *Concertone* (1954). Koncert sta z uvodno besedo pospremila Irena Baar in pesnik Tone Pavček.

Le nekaj dni pozneje, 10. maja 2000, je pianistka Tatjana Ognjanović pripravila samostojen recital Škerjančevih del v Cankarjevem domu. Na njem je izvedla izbor Škerjančeve klavirske glasbe, ki ga je leto dni pred tem predstavila tudi v tujini, na konferenci Mednarodnega združenja klavirskih pedagogov na Norveškem. Med drugim je odigrala *Štiri klavirske skladbe*, značilno skladateljevo mladostno delo, in prvega od njegovih sedmih *Nokturnov*. Sledila je izvedba *Maestoso lugubre*, zadnjega stavka iz *Tria za violino, violinčelo in klavir*. Stavek, ki ga zaznamuje ekspresionistična žalna koračnica, je pianistka predstavila skupaj z violinistom Volodjo Balžalorskim in čelistom Damirjem Hamidulinom. V nadaljevanju so bile na sporedu še *Sonata št. 2* (1956), *Dvanajst preludijev* (1954) in *Improvizaciji št. 3 in 5*.⁴²⁹

V praznovanje stoletnice skladateljevega rojstva so se vključili tudi številni drugi glasbeniki in ustanove. Tako je denimo med 10. in 18. majem 2000 Glasbena šola Radovljica pripravila tri koncerte komornih skladb Lucijana Marije Škerjanca na Bledu, Radovljici in v Škofji Loki.

V Cekinovem gradu v Ljubljani je 3. junija Fundacija Lucijana Marije Škerjanca pripravila še en večer Škerjančeve komorne glasbe. Nastopili so pianista Alenka Šček Lorenz in Zoltan Peter, Trio Lorenz, violončelista Ciril Škerjanec

⁴²⁹ Jure Dobovišek, »Škerjancu v spomin«, *Delo*, 17. maj 2000, 9.

in Andrej Petrač ter Pihalni kvintet Slowind. Predstavili so nekaj posebej znanih Škerjančevih del, tako 4. stavek *Marcia funebre* iz njegovega *Klavirskega tria*, pa *Intermezzo romantique* in *Lirično bagatelo* za violino in klavir, *Pet liričnih melodij* za violončelo in klavir, *Sonata* za violončelo ter Škerjančev *Pihalni kvintet*.

Godalni kvartet Tartini je nato 7. novembra v Cekinovem gradu pripravil večer komorne glasbe, prav tako v počastitev 100-letnice Škerjančevega rojstva. Izvedli so tri skladateljeva temeljna kvartetna dela, *Malo suite* za godalni kvartet ter *Četrtri* in *Peti godalni kvartet*.

Le večer pozneje, 8. novembra 2000, je v sklopu koncertnega cikla Mladi virtuoz Festivala Ljubljana violinist Rok Zgonc ob spremljavi Bojane Karuze na koncertu zaigral Škerjančev *Intermezzo romantique*.

Svojo abonmajsko sezono so z večerom skladb začeli tudi v Kulturnem domu Franceta Bernika. Tako so se na večeru komornih skladb 24. oktobra 2000 predstavili sopranistka Irena Baar, pianistka Nataša Valant ter kvartet violončel, ki je nastopil maja v ljubljanskem Cekinovem gradu v zasedbi Ciril Škerjanec, Igor Škerjanec, Ivan Šoštarčič in Milan Hudnik. Na sporedu so bili tokrat izbrani biseri zgodnjih Škerjančevih samospevov ter nekaj komornih del: *Enajst etud* (1961), *Elegija* (1940), *Etuda* (1954) in *Concertone* (1954).

Čelist Milan Hudnik je ob spremljavi pianistke Hermine Hudnik nastopil tudi na koncertu 28. novembra 2000, na katerem je znova zazvenela Škerjančeva *Sonata* za violončelo solo.

Slavnostni koncert ob stoletnici rojstva skladatelja je 29. novembra 2000 pripravil Cankarjev dom v sodelovanju s Francoskim inštitutom Charlesa Nodierja. Na sporedu so bili Škerjančeva samospeva *V tujino* in *Samotno pirovanje*, njegova *Nesodobna bagatela* ter *Intermezzo romantique* za violino in klavir. Na koncertu so posebej izpostavili povezavo Škerjanca s francosko glasbo. S slednjo je bil tesneje povezan vse od študijskih let v Franciji, sicer pa se ji je posvečal tudi pozneje, ko je francoske avtorje kot izvajalec in predavatelj predstavljal slovenskemu občinstvu. Na omenjeni koncert so bila zato uvrščena dela nekatere izbranih francoskih skladateljev. Na koncertu so nastopili sopranistka Pia Brodnik, pianistka Marina Horak in francoska violinistka Sylvie Gazeau.

Pred iztekom Škerjančevega leta so v okviru abonmaja Simfonikov RTV Slovenija 4. decembra izvedli še *Koncert za harfo in orkester* pod vodstvom Marka Muniha.

Posebna prireditev, posvečena obletnicama Prešerna in Škerjanca, je bila pripravljena tudi v kulturnem središču Mohr-Villa v Münchnu z recitacijo Prešernovih pesmi in pisem ter s koncertom Škerjančevih klavirskih del pianistke Tatjane Ognjanović ter samospevov v izvedbi sopranistke Irena Baar in pianistke Nataše Valant, ki sta nastopili z enakim programom kot oktobra v Domžalah.

Na predvečer obletnice skladateljevega rojstva je v Modrem salonu hotela Union 16. decembra 2000 zazvenel koncert Škerjančevih samospevov. Širši izbor mladostnih del so ob klavirski spremljavi Nataše Valant predstavili vidnejši slovenski pevci Irena Baar, Bernarda Fink, Marjan Trček in Marcos Fink.

Istega večera so na TV Slovenija pripravili posebno oddajo s predstavitvijo Škerjančevih del po zamisli in scenariju Danice Dolinar. Ob tej priložnosti sta

bila posneta tudi televizijski balet *Mařenka* in televizijska upodobitev sedmih orkestrskih pesnitev *Gazele* pod vodstvom režiserja Mihe Vipotnika.

V sodelovanju s frančiškansko župnijo Marijinega oznanjenja na Tromostovju v Ljubljani je leta 2000 RTV Slovenija pripravila koncert skladateljevih del prav na njegov rojstni dan, 17. decembra. V okviru maše je bila izvedena Škerjančeva *Slovenska maša* iz leta 1940, po njej pa še *Kvartet št. 4* v interpretaciji Ljubljanskega godalnega kvarteta, organista Saše Freliha - Miša ter članov Simfonikov RTV Slovenija pod vodstvom Marka Muniha.

V tem letu je bilo mogoče poleg napovedi, poročil, kritik in ocen s koncertov zaslediti tudi več priložnostnih strokovnih ali poljudnejših zapisov o Škerjancu in njegovem delu v revijah, zbornikih in časnikih. Ob stoletnici rojstva je izšel tudi daljši prispevek o skladatelju izpod peresa Paola Petronia, ki je z bržkone podobno vsebino nastopil že na začetku leta na omenjenem predavanju v Trstu.⁴³⁰ Gre za pregleden in poglobljen, deloma tudi kritičen pogled na Škerjančevo delo ter njegovo recepcijo zlasti tudi po njegovi smrti. V članku je mogoče najti vrsto pomembnih biografskih podatkov, pa navzkrižne reference, s katerimi avtor osvetljuje skladateljev slog in mestoma ponuja celo analitični uvid v njegov opus. V svoji oceni je včasih izrazilo oster, njegovo mnenje pa si v izraziti osebni angažirani noti niti ne prizadeva ohranjati jasnejše distance. Tako njegovo pisanje razodeva temeljne poteze obče Škerjančeve recepcije po njegovi smrti, pri čemer v ospredje prihaja občutenje skladateljeve odrinjenosti in pozabljenosti. Petronio to pripisuje slovenski muzikologiji, »ki je že pred leti zavestno usmerila svojo pozornost na modernejšo, avantgardno in homogeno evropsko glasbeno sceno, na škodo zgodovinske stvarnosti in izvirnosti«. ⁴³¹ Petronijevo oceno opredeljuje poklon Škerjancu, ki ga označi za »največjega slovenskega skladatelja« oz. »slovenskega glasbenega Prešerna«. To je tudi izhodišče za njegovo prepričanje, da velja Škerjanca kot odrinjen in diskriminiran talent obuditi. Pri tem navaja dva razloga za odrinjenost: poleg omenjene neprimernosti za v avantgardizem zagledani muzikološki glavni tok naj bi ji botrovalo tudi to, da skladatelj v času socializma ni ustrezal vladajočemu političnemu razredu. Petronio je iz tega prišel do sklepa: »Stališče uradne muzikologije, ki je podpirala avantgardno in cerebralno glasbo, in političnega razreda, ki je podpiral skladatelje, ki so bili politično na liniji, je privedlo do diskriminacije resničnih talentov, takih talentov, kot je bil Lucijan Marija Škerjanc.« ⁴³² Pri tem je težko spregledati, da je bil Škerjanc eden dejansko najvidnejših oblikovalcev kulturne politike povojnega obdobja. Lahko bi rekli, da je Škerjančeva podoba, zarisana v potezah Petronia, kljub številnim pomembnim ugotovitvam in dejstvom v marsikaterih potezah vendarle ostajala tudi nekoliko nenatančna in nepopolna. Škerjančeve izkušnje in umetniško prepričljivost, ki izvira iz njegove svetovljanskosti, je Petronio mimogrede povezal tudi s Parmo, ki se mu je sicer sam raziskovalno intenzivno posvečal in ga

⁴³⁰ Paolo Petronio, »Ob stoletnici rojstva Lucijana Marije Škerjanca«, *Primorske novice*, 17. december 2000, 19.

⁴³¹ Ibid.

⁴³² Ibid.

tako v članku o Škerjancu ni pozabil izpostaviti kot tistega tržaškega someščana, s katerim je »prava slovenska nacionalna glasba [...] nastala« in »ki je ustvaril slovensko opero in slovensko opereto in ki ga lahko upravičeno štejemo za očeta slovenske glasbene nacionalne šole«. ⁴³³

Iz svojega zornega kota je Petronio tako videl Škerjanca kot skladatelja, čigar pomen je bil po njegovem mnenju zaradi političnih razlogov spregledan: »Vendar ga slovenska glasbena javnost ni upoštevala tako, kot bi si bil zaslužil. Verjetno se za tem skrivajo politični razlogi. Škerjanca je vojna kot umetnika prizadela, trpel je in upal v osvoboditev, vendar ni direktno sodeloval v NOB. Zaradi gospodskosti svojega značaja v komunizmu ni mogel videvati prihodnost svojega naroda. Zato je pasivno spremljal razvoj dogodkov.« ⁴³⁴ Zdi se, da ta ocena Škerjančevega »pasivnega« spremljanja dogodkov ni zares pravična do skladateljeve siceršnje mestoma izrazite kulturnopolitične angažiranosti. Povrh vsega sta bila njegovo delovanje in ustvarjanje vendarle deležna precejšnje pozornosti javnosti – tako dobronamerne kot kritične –, zato je težko pritrditi mnenju, da je šlo v Škerjančevem primeru za »akademski molk«, ko Petronio v sklepu svojega besedila ocenjuje, da »ostaja pot za popolno ovrednotenje Škerjančevega opusa še dolga. O tem nam zgovorno priča ob letošnji obletnici uradni molk akademskega sveta.« ⁴³⁵

Nekatere podobne ocene recepcije Škerjančevega opusa se sicer pojavljajo in ponavljajo tudi pri nekaterih drugih piscih. Značilen tovrstni zapis spremlja predstavitev Škerjanca na koncertnem listu ob večeru komorne glasbe Godalnega kvarteta Tartini 7. novembra 2000 v Cekinovem gradu. V njem lahko beremo, da se je slovenska znanstvena misel preredko ustavljala pri preučevanju Škerjančeve bogate dediščine, kar avtor utemeljuje z ugotovitvijo, ki morda dokazuje prej nasprotno: »Razen nekaj člankov in razprav v strokovni literaturi ter ducata raziskovalnih nalog o posameznih področjih Škerjančevega kompozicijskega snovanja v seminarskih in diplomskih nalogah študentov muzikologije na muzikološkem oddelku Filozofske fakultete v Ljubljani, je mojstrov ogromen skladateljski opus pravzaprav še neraziskan.« ⁴³⁶

S koncem leta 2000 se obeleženja 100. obletnice rojstva skladatelja niso povsem zaključila, nekaj slavnostnega praznovanja je odmevalo tudi še v prihodnjem letu. Simfonični orkester Mariborske filharmonije je denimo z Urošem Lajovcem 9. februarja 2001 pripravil koncert, na katerem so s solistko Ilonko Kovačič predstavili Škerjančev *Concertino* za klavir in orkester.

Omenili smo tudi že natis zgoščenke, za katero je poskrbela Fundacija Lucijana Marije Škerjanca s posnetki *Slavnostne in Dramatične uverture, Petih liričnih melodij* za violončelo in komorni orkester, *Koncertom za harfo in orkester* ter *Prvo simfonijo*. Predstavitve zgoščenke 18. septembra 2001 je spremljal

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ Roman Leskovic, »Godalni kvartet Tartini. V počastitev 100. obletnice rojstva Lucijana Marije Škerjanca«, Ljubljana, Cekinov grad, 7. november 2000, koncertni list.

koncert Orkestra Slovenske filharmonije, znova pod vodstvom Uroša Lajovca, 20. in 21. septembra 2001, na katerem je zazvenela tudi skladateljeva *Slavno-stna uvertura*. Prav tako smo omenili slavnostno akademijo z deli Škerjanca in Blaža Arniča ob izidu jubilejnih znamk obeh skladateljev v Mariboru 21. septembra 2001.

Obletnica leta 2010

Nekaj več zgoščene pozornosti do Škerjančevega dela je znova spodbudila tudi 110-letnica skladateljevega rojstva. 21. januarja 2010 so v okviru koncertne sezone Akademije za glasbo pripravili koncert Manj znanih komornih del Lucijana Marije Škerjanca. Nastopile so komorne skupine iz razreda Franca Avseneka, ki so predstavile nekaj del, ki so redkeje na sporedih oz. spadajo v skladateljevo zgodnje ustvarjalno obdobje: *Klavirski kvintet*, »*Pomladni*«, *Trio za flavto, violino in violo*, *Trio za violino, violo in violončelo*, *Mala suita* za godalni kvartet v povezavi z recitacijo pesmi *Ciciban in čebela* Otona Župančiča ter celo *Scenska glasba h komediji Žlahtni meščan* Jeana Baptista Molièra.

Fundacija Lucijana Marije Škerjanca je ob skladateljevi obletnici pripravila celovečerni koncert samospevov pod okriljem Glasbene mladine ljubljanske 4. februarja 2010 v Viteški dvorani Križank v Ljubljani. Koncert je pospremila kritika Jureta Doboviška z zgovornim naslovom Škerjančeva pesem je naša reprezentančna glasba, pri čemer pa se je avtor, ki je sicer v celoti pozitivno ocenil dela in njihove izvedbe, obregnil ob zasnovo koncerta, češ da je Škerjančeva pesem »le stežka – celovečerna«.⁴³⁷ Po njegovem prepričanju je namreč lahko v nevarnosti dramaturgija celovečernega koncerta z zgolj Škerjančevimi samospevi zaradi »njihove mikavnosti, temnega leska, a tudi pasti opitega zvoka«.⁴³⁸ Svoj premislek je upravičeno kritično uperil tudi proti premalo domišljeni interpretativni svežini in recepcijski umeščenosti Škerjančeve glasbe v sodobnem času. Vendarle je v sklepu opozoril: »Glavno nas torej še čaka, saj ni dovolj, da se glasbe spominjamo, ampak jo moramo zmeraj znova odkrivati, tako v njenih notranjih koordinatah kakor zunanji umeščenosti.«⁴³⁹

Na več koncertih je tega leta Škerjančevo glasbo predstavil tudi Damski komorni orkester Musidora z dirigentko Živo Ploj Peršuh. V okviru ciklusa *Festine* so izvedli mešan program, na katerega so med drugim uvrstili Škerjančevo *Suito v starem slogu*. Skladbo so predstavili na treh koncertih, ki so se zvrstili med 21. in 23. majem v Lendavi, Mariboru in Ljubljani.

Pihalni kvintet *Artvento* je 18. novembra 2010 na koncertu v Koncertnem ateljeju Društva slovenskih skladateljev izvedel Škerjančev *Pihalni kvintet*.

Fundacija Lucijana Marije Škerjanca je ob skladateljevi obletnici pripravila celovečerni koncert samospevov pod okriljem Glasbene mladine ljubljanske 4. februarja 2010 v Viteški dvorani Križank v Ljubljani.

⁴³⁷ Jure Dobovišek, »Škerjančeva pesem je naša reprezentančna glasba«, *Delo*, 9. februar 2010, 14.

⁴³⁸ Ibid.

⁴³⁹ Ibid.

Tik pred obletnico skladateljevega rojstva je bila izvedena tudi skladateljeva *Slovenska maša*. Izvedbi v cerkvi sv. Jožefa v Celju 26. novembra je sledila izvedba v ljubljanski stolnici sv. Nikolaja 1. decembra 2010. Komorni orkester Hiše kulture Celje je ob tej priložnosti vodil dirigent Simon Dvoršak.

Na abonmaju Orkestra Slovenske filharmonije je bil 2. in 3. decembra na sporedu znova tudi *Koncert za harfo in orkester* s solistko Mojco Zlobko Vajgl, tokrat z dirigentom Urošem Lajovcem. Na koncertih so znova izvedli tudi Škerjančeve *Gazele*. Harfistka Mojca Zlobko Vajgl je pozneje v okviru Koncertnega ateljeja Društva slovenskih skladateljev 16. maja 2013 izvedla Škerjančev *Koncert za harfo* tudi v skladateljevi lastni priredbi za harfo s klavirjem. Na koncertu je nastopila ob spremljavi pianista Marjana Peternela. V analitično zasnovanem komentarju h koncertu je Peter Šavli izpostavil »občutene intervalne nastope«, pa »posrečeno harmonijo«, ki »preseže dotedanjo novoromantično zvočnost skladbe« v kadenci, ki vodi k veličastnemu sklepu, pospremljenemu s Šavlijevimi besedami: »Energija glasbe naraste vse do zaključnega plesnega zanos.«⁴⁴⁰

Posebno imeniten dogodek je bil na skladateljev rojstni dan, 17. decembra 2010, ko so v novi stavbi Konservatorija za glasbo in balet veliko koncertno dvorano poimenovali po Lucijanu Mariji Škerjancu. Pri tem so v izvedbi dijakov konservatorija pripravili tudi priložnostni koncert njegovih skladb.

Dvorana Lucijana Marije Škerjanca na Konservatoriju za glasbo in balet, Ljubljana.
Vir: Suzana Zorko, 60 let.
Srednja glasbena šola Ljubljana (1953–2013). Konservatorij za glasbo in balet, 2013, s. 118



⁴⁴⁰ Peter Šavli, »Koncert za harfo in klavir«, Koncert Koncertnega ateljeja Društva slovenskih skladateljev, 16. 5. 2013, koncertni list, 12.

Druge izvedbe Škerjančevih del

Poleg že omenjenega precej intenzivnega in pisanega dogajanja ob različnih obletnicah in omenjenih dogodkih lahko iz različnih koncertnih listov, napovedi koncertov, koncertnih komentarjev, programov ipd. razberemo tudi sicer kontinuirano Škerjančevo prisotnost v splošni kulturni zavesti v desetletjih po njegovi smrti. To je na eni strani spodbujala dejavnost same Fundacije Lucijana Marije Škerjanca in njenih članov, na drugi strani pa je bila rezultat rednega koncertnega in širšega kulturnega utripa, repertoarna trdoživost Škerjančeve ustvarjalnosti pa značilno naznanja tudi njeno estetsko prepričljivost.

Med izvedenimi deli nedvomno izstopajo Škerjančevi samospevi. Zlasti zgodnji skladateljev opus, ki ga je zaznamovala muzikalna eruptivnost, spodbujena z mladostno občutljivostjo in prefinjenim sentimentom, predstavlja enega najbolj nespregledljivih del slovenske samospевne literature in spada v tovrstni železni repertoar. Zato ni čudno, da Škerjančeve samospeve redno srečujemo na sporedih koncertov najrazličnejših slovenskih pevcev.

Omenimo lahko nekaj koncertov s predstavitvijo Škerjančevih samospevov. Enega takih sta v Slovenski filharmoniji 26. oktobra 1995 ob 10-letnici skupnega delovanja pripravili sopranistka Irena Baar in pianistka Alenka Šček Lorenz.

S Škerjančevimi samospevi se je predstavila tudi Marjana Lipovšek na koncertu junija 1996 v Laškem. Kritik Pavel Mihelčič je v njenem nastopu kot posebej kvalitetna izpostavil prav Škerjančeva dela, ki jih je opisal kot »pesemski biseri, umetnine, ki dokazujejo Škerjančevo sposobnost in svetovljansko razgledanost«. ⁴⁴¹

Kot smo omenili, je leta 2002 Fundacija L. M. Škerjanca izdala 24 skladateljevih samospevov, kar je tudi dragoceno dopolnilo tovrstne izdaje.

Med organizatorji koncertov na področju vokalne glasbe posebej izstopa Glasbena matica Ljubljana, pri čemer so na koncertih samospevov v njeni organizaciji redno zvenela Škerjančeva dela. Posebej lahko izpostavimo koncert tenorista Ambroža Bajca Lapajneteta in pianistke Abigail Richards 13. marca 2013. Zlasti odmeven je bil tudi koncert na kulturni praznik, 8. februarja 2016, ko sta v ljubljanski operni hiši v soorganizaciji SNG Opera in balet Ljubljana ter Glasbene matice Ljubljana nastopila mezzosopranistka Bernarda Fink in pianist Anthony Spiri, med drugim tudi s petimi Škerjančevimi samospevi.

V obravnavanem obdobju so na koncertih redno izvajali tudi druga Škerjančeva komorna dela. Že v letu 1976 so tako v okviru Petkovega kulturnega večera Kulturnega centra Velenje pripravili koncert, na katerem so nastopili sopranistka Tatjana Kralj s pianistko Jelko Suhadolnik in Triom Lorenz. Koncert je ponudil izbor zgolj skladb Lucijana Marije Škerjanca, ki je bil na koncertnem programu opisan kot »velikan med slovenskimi skladatelji«. ⁴⁴² Poleg samospevov so bili na

“Med izvedenimi deli nedvomno izstopajo Škerjančevi samospevi. Zlasti zgodnji skladateljev opus, ki ga je zaznamovala muzikalna eruptivnost, spodbujena z mladostno občutljivostjo in prefinjenim sentimentom, predstavlja enega najbolj nespregledljivih del slovenske samospевne literature in spada v tovrstni železni repertoar.”

⁴⁴¹ Pavel Mihelčič, »Lipovškova na vrhuncu«, *Delo*, 26. junij 1996, 6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-LPLS52G8>.

⁴⁴² »Lucijan Marija Škerjanc: velikan med slovenskimi skladatelji. Koncert v okviru Petkovega kulturnega večera«, Velenje, Kulturni center in kulturna skupnost Velenje, 9. april 1976, koncertni list.

sporedu še *Dva preludija* za klavir, *Dve lirični melodiji* za čelo in klavir, *Intermezzo romantique* za violino in klavir ter *Maestoso lugubre – Marcia funebre* za klavirski trio. V povezavi s tem koncertom je v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjanca ohranjeno tudi zanimivo pismo muzikologa Rafaela Ajleca, ki Škerjančevi vdovi Oli odgovarja na njeno vabilo, da bi koncert pospremil s priložnostnim besedilom. Ajlec se je moral zaradi okrevanja po operaciji opravičiti, ker žal »Vašega prijaznega in zame častnega povabila« ni mogel sprejeti.⁴⁴³

Škerjančeve skladbe so na svoje koncerte uvrščali tudi nekateri tuji glasbeniki. Na koncertu v okviru ljubljanskega Festivala sta tako 23. avgusta 2001 nastopila italijanska glasbenika, violončelist Franco Maggio Ormezowski in pianistka Barbara Lunetta, ki sta med drugim izvedla *Pet liričnih melodij* za violončelo in klavir L. M. Škerjanca.

Isti cikel *Petih liričnih melodij* za violinčelo in klavir sta v okviru koncertov iz ciklusa *Glasba iz pozabe* Glasbene matice Ljubljana na koncertu 2. decembra 2007 predstavila tudi brata Andrej in Tomaž Petrač. Roman Leskovic je v komentarju k omenjenemu koncertu zapisal: »V melodijah Škerjanc zvočno slika razne podobe istega osnovnega razpoloženja, ki bi lahko šlo v nedogled: sedaj bolj melanholično, 'jesensko', pa navidez impresionistično lebdeče, intenzivno, a lepo salonsko, nostalgичno.«⁴⁴⁴

Zanimiv je bil tudi koncert, ki sta ga pripravila Glasbena matica Ljubljana in Društvo Tartini Quartet 26. maja 2008 v Cekinovem gradu. Na njem so med drugimi deli izvedli tri od osmih stavkov iz Škerjančeve *Druge suite* za godala v priredbi za kvartet z naslovom *Tri skladbe za godala*.

Klavirski trio *Ars musica* v zasedbi Mojca Menoni Sikur, Martin Sikur in Jerneja Grebenšek je na svojem koncertu v okviru Glasbene matice Ljubljana 20. januarja 2009 v Slovenski filharmoniji oblikoval spored slovenskih del, nanj pa med drugim uvrstil tudi Škerjančev klavirski *Trio*.

Godalni kvartet Tartini, ki velja za eno vodilnih slovenskih komornih zasedb v tem obdobju, je v okviru koncertnega abonmaja *Premiki in zamiki* Festivala Ljubljana 23. marca 2011 nastopil s Škerjančevim *Godalnim kvartetom št. 5*. V kontekstu izvedbe komorne glasbe Rotta in Mahlerja je Škerjančev zadnji kvartet izzvenel kot svojevrsten poklon in dopolnilo izrazni intenzivnosti pozne romantike. V okviru 32. Slovenskih glasbenih dnevov je *Godalni kvartet Tartini* znova izvedel tudi enega od Škerjančevih kvartetov, in sicer na gostovanju festivala v koprskem frančiškanskem samostanu sv. Ane konec marca 2017. Ob tej priložnosti je prvi violinist kvarteta Miran Kolbl igral na znamenito Tartinijevo violino.

Če vemo, kako redko se skladbe slovenskih avtorjev uvrstijo na koncertne sporede simfoničnih del, še posebej po njihovi smrti, lahko rečemo, da je bila izvedba Škerjančevih simfoničnih oz. orkestralnih del razmeroma dokaj pogosta, in to ne le v okviru omenjenih slovesnosti ob praznovanjih skladateljevih obletnic.

⁴⁴³ Pismo Rafaela Ajleca Olici Škerjanc, 21. 3. 1976, hranjen v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjanca.

⁴⁴⁴ Roman Leskovic, *Glasba iz pozabe. 5. koncert v ciklu Glasbene matice Ljubljana*, Ljubljana, Slovenska filharmonija, 2. december 2007, koncertni list.

V okviru Slovenskih glasbenih dnevov so Simfoniki RTV 22. junija 1997 pripravili koncert slovenske glasbe, na katerega so uvrstili tudi Škerjančevo *Peto simfonijo v F-duru* iz leta 1943. Kritik Pavle Mihelčič je v oceni koncerta posebej izpostavil lepoto drugega stavka, pri čemer je vzneseno zapisal: »Spomin je močan, spremljal nas bo tudi v novo tisočletje.«⁴⁴⁵

Nekaj je bilo tudi drugih priložnostnih izvedb Škerjančeve glasbe. V Festival-ski dvorani na Bledu je Orkester Slovenske filharmonije ob kongresu zdravnikov cerebralne paralize leta 2001 pripravil slavnostni koncert, na katerem so izvedli Škerjančevo *Slavnostno uverturo*. Naslednje leto, 22. avgusta 2002, pa je v okviru ljubljanskega Festivala gostoval Komorni orkester Dunajskega koncertnega združenja (*Wiener Concert-Verein*). Pod vodstvom dirigentke Karen Kamenšek so med drugim s harfistko Mojco Zlobko Vajgl izvedli Škerjančev *Koncert za harfo in orkester* (1954). Izvedbo je posebej pohvalil kritik Pavel Mihelčič, ki je v *Delu* zapisal, »da se je glasba Lucijana Marije Škerjanca zaradi odlične izvedbe izkazala z vso umetniško pregnanco«.⁴⁴⁶

Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije je 18. maja 2010 v Narodni galeriji pripravil Večer slovenske glasbe, posvečen violončelistu Cirilu Škerjancu, preminulemu leto pred tem. Koncert je v celoti izzvenel z deli Lucijana Marije Škerjanca. Predstavili so skladateljevo *Drugo* in *Tretjo suito* za godala (1954), sin pokojnega čelista Igor Škerjanec pa je izvedel *Pet liričnih melodij* za violončelo (1953).

V letu 2015 so Slovenski glasbeni dnevi praznovali trideset let delovanja. Ob tej priložnosti je Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije na svojem koncertu 15. marca izvedel tudi Škerjančevo *Simfonijo št. 4*, napisano za godala.

Predstavitve Škerjanca v zamejstvu in tujini

Več izvedb Škerjančevih del je v obravnavanem obdobju mogoče zaslediti tudi v zamejstvu in tujini. Tudi pri teh predstavitvah prednjačijo izvedbe samospevov in komorne glasbe. Posebno izstopajoč je bil koncert na sejmu glasbe *Musicora* v Parizu leta 1996, na katerem je med drugim tudi s Škerjančevimi samospevi nastopil basbaritonist Marcos Fink ob spremljavi pianistke Nataše Valant.

Leta 1999 je pianistka Tatjana Ognjanović z izborom Škerjančeve klavirske glasbe nastopila na Norveškem, na konferenci Mednarodnega združenja klavirskih pedagogov. Na koncertu je predstavila program, ki ga je izvedla nato maja 2000 tudi na samostojnem recitalu v Cankarjevem domu v okviru praznovanja stoletnice skladateljevega rojstva. Na sporedu so bile, kot smo že omenili, Škerjančeve *Štiri klavirske skladbe*, pa prvi od sedmih *Nokturnov*, *Druga sonata*, *Dvanajst preludijev* ter dve *Improvizaciji*.

6 Leta 1999 je pianistka Tatjana Ognjanović z izborom Škerjančeve klavirske glasbe nastopila na Norveškem, na konferenci Mednarodnega združenja klavirskih pedagogov.

⁴⁴⁵ Pavel Mihelčič, »Prihodnost iz spominov«, *Delo*, 24. 6. 1997, 15. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-R3762EXF>

⁴⁴⁶ Pavel Mihelčič, »Zgledno s Škerjancem«, *Delo*, 24. avgust 2002, 5.

Omenili smo že predavanje dr. Paola Petronija ob skladateljevi stoletnici rojstva, ki so ga 8. januarja 2000 pripravili v okviru tradicionalnih ponedeljkovih večerov Društva slovenskih izobražencev v Trstu. Predavanje je bilo dobro obiskano.

Prav tako smo že omenili poseben koncert z naslovom *Zveneči obrazi Slovenije* (*Klingende Gesichter Sloweniens*), ki so ga pripravili v Münchnu. Dogodek je bil posvečen počastitvi obletnic Prešerna in Škerjanca. Prireditelj je organizirala slovenska pianistka Marina Horak skupaj s slovenskim Ministrstvom za kulturo in pod okriljem münchenkega Referata za kulturo v kulturnem centru Mohr-Villa 9. decembra 2000. Na koncertu je pianistka Tatjana Ognjanović izvedla Škerjančeve *Štiri klavirske skladbe*, *Deset skladb za mladino* in *Dvanajst preludijev*. Poleg nje sta nastopili sopranistka Irena Baar in pianistka Nataša Valant z izborom skladateljevih samospevov. Poseben pečat dogodku je dodala recitacija pesmi in pisem Franceta Prešerna pred koncertom.

Zanimiv spominski večer so v soorganizaciji s Fundacijo Lucijana Marije Škerjanca pripravili na Reki 24. novembra 2011 v zamejskem Slovenskem domu KPD Bazovica. Na večeru je nastopila Tatjana Kralj, ki je predstavila delovanje Fundacije in prizadevanja za ohranjanje spomina na skladatelja Škerjanca. Posebna pozornost je bila posvečena tudi spominu petletnice smrti sopranistke Irene Baar, skladateljve pranečakinje in ene od ustanoviteljic Fundacije.

Tržaška Glasbena matica je ob sodelovanju s Fundacijo Lucijana Marije Škerjanca pripravila poseben koncert 10. februarja 2012. Na njem so nastopili gojenci Glasbene matice, ki so med drugim izvedli Škerjančevo *Arietto na G struni* za violino (Vera Sturman, violina in Claudia Sedmach, klavir) ter *Adagio v septimah* in *Nokturno v sekstah* za klavir (Rachele Valeri).

Podelitev Škerjančevih nagrad, priznanj in diplom

66 Posebno izstopajoč prispevek k obujanju spomina na Lucijana Marijo Škerjanca pomenijo tudi vsakoletne podelitve Škerjančevih nagrad, priznanj in diplom Srednje glasbene in baletne šole oz. Konservatorija za glasbo v Ljubljani.

Posebno izstopajoč prispevek k obujanju spomina na Lucijana Marijo Škerjanca pomenijo tudi vsakoletne podelitve Škerjančevih nagrad, priznanj in diplom Srednje glasbene in baletne šole oz. Konservatorija za glasbo v Ljubljani. Nagrade neprekinjeno že vse od leta 1995 namenjajo dijakom, profesorjem in različnim zunanjim sodelavcem, izjemno uspešnim pri uveljavljanju šole v letu pred tem. Priznanja podelijo na posebni prireditvi, ki jo pripravijo v času Prešernovega dne. Ob tej priložnosti redno izvedejo tudi kakšno od del skladatelja Škerjanca, po katerem se priznanja imenujejo. Med nagrajenci so se v preteklih desetletjih zvrstila številna pozneje najbolj znana imena iz glasbenega oz. kulturnega življenja, prav tako pa je na priložnostnih koncertih zazvenela cela vrsta Škerjančevih skladb. Tradicionalna prireditelj je postala pomembna ne le za promocijo dijakov, ki se uveljavljajo v svetu glasbe, ampak ne nazadnje tudi za utrditev posebnega mesta Škerjanca v slovenski splošni kulturni zavesti.⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ Prim. Leon Stefaniya in Suzana Zorko, ur. *Med ljubeznijo in poklicem: Sto let Konservatorija za glasbo in balet Ljubljana* (Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2020).

Nekakšen preludij k tej tradiciji je pomenil že spominski koncert na Srednji glasbeni in baletni šoli 23. februarja 1993, pripravljen ob 20-letnici Škerjančeve smrti. Na njem so s samo Škerjančevimi skladbami nastopili nekateri pozneje priznani glasbeniki, tako Francka Šenk, Maja Fürst, Maša Poljanec, Andraž Hauptman, Marko Hribnik idr.

Med koncerti, ki so se ob podelitvi priznanj vrstili v poznejših letih, velja omeniti nekatere posebej izstopajoče izvedbe Škerjančevih del. Tako so 4. februarja 1999 v tem okviru predstavili Škerjančevo »*V onom črnem lese*«, *ciaccono na narodno temo* za godalni orkester. Naslednje leto, 4. februarja 2000, so ob Škerjančevem jubileju izvedli njegov *Concertino* za klavir in godala ter dva soneta iz *Sonetnega venca*. Na prireditvi 5. februarja 2002 je zazvenel Škerjančev *Koncert za fagot, harfo in godala*. Na koncertu 6. februarja 2008 so med drugim predstavili štiri od sedmih Škerjančevih orkestrskih pesnitev z naslovom *Gazele*. Ob 110-letnici skladateljevega rojstva je na prireditvi 5. februarja 2010 s *Concertinom za flavto in orkester* nastopila flavtistka Eva Nina Kozmus ob spremljavi orkestra, ki ga je vodil Tomaž Habe. Kot smo že omenili, je na šoli to leto še posebej slovesno izzvenelo v znamenju Škerjanca, saj so v novi stavbi na skladateljev rojstni dan po njem poimenovali veliko koncertno dvorano konservatorija, ob tej priložnosti pa pripravili tudi priložnostni koncert njegovih skladb, kot smo že omenili.

Na slavnostnem koncertu v dvorani Slovenske filharmonije 4. februarja 2011 je simfonični orkester Konservatorija pod vodstvom Tomaža Habeta zaigral Škerjančevo *Slavnostno uverturo*, naslednjega leta pa Škerjančev *Notturmo* za veliki orkester. Med posebno izstopajočimi izvedbami velja omeniti tudi koncert s podelitvijo priznanj 4. februarja 2016, na katerem je simfonični orkester šole pod vodstvom Slavena Kulenovića s solistko Ivano Percan Kodarin izvedel Škerjančev *Intermezzo romantique* za violino in orkester.

Čeprav v našem pregledu ni mogoče povsem celovito in podrobneje predstaviti vseh koncertov, snemanj, notnih in zvočnih izdaj, tonskih posnetkov, predavanj, razmišljanj, tudi številnih omemb v strokovni in poljudni literaturi, različnih diplomskih in seminarskih nalog in ne nazadnje številnih drugih in drugačnih predstavitev Škerjančevega dela v desetletjih po njegovi smrti, nam že pričajuč prelet ponuja vpogled v široko paleto raznovrstnih prispevkov, ki pričajo o stalnem, neprekinjenem zanimanju za skladateljev glasbeni opus in njegov pomen. Četudi je v določeni meri sicer morda mogoče zaznati določena nihanja v obsegu in intenzivnosti soočanja s Škerjančevim delom, pa nam analiza dogajanja potrjuje, da njegova glasba vsekakor tudi v obdobju, ko je neposreden



Podelitev Škerjančevih nagrad leta 1995; prvi prejemnik Škerjančeve nagrade violinist Žiga Brank in ravnatelj Tomaž Buh. Vir: Suzana Zorko, *60 let. Srednja glasbena šola Ljubljana (1953–2013)*. Konservatorij za glasbo in balet, 2013, s. 97

vpliv skladateljeve osebnosti zbledel, vztraja na koncertnih odrih in snemalnih studiih ter da se spomin nanjo v celoti ohranja v živi glasbeni zavesti. Prav to ob vseh estetskih in poetoloških premenah ter zasukih zadnjih desetletij predstavlja verjetno najtrdnější dokaz tudi posebne skladateljeve ustvarjalne potence, njegove kompozicijske spretnosti in domišljenosti ter ne nazadnje muzikalne prepričljivosti njegove glasbe.

Škerjančeva glasbena in arhivska zapuščina

“Oddaljenost, sprva bolj fizično pogojena, je postopoma dobila poteze strokovnega odtujevanja in pozneje estetskega razkola.

Po preselitvi Oddelka za muzikologijo z Akademije za glasbo na Filozofsko fakulteto leta 1962 je postopno prihajalo do vse opaznejše oddaljitve, ki je bila posledica prekinitve prej intenzivnega sodelovanja med profesorji in študenti, ki so se dotlej dnevno srečevali. S fizično oddaljenostjo se je zmanjševalo njihovo medsebojno zanimanje, v ospredje pa je stopal samostojen razvoj posameznih strok. To je privedlo do odtujevanja ter pozneje idejnega in estetskega razhajanja, s tem pa pri marsikom vzbujalo občutke nerazumevanja in nezaupanja. Gotovo je to izraziteje zaznamovalo tudi odnos med kompozicijskim razredom na Akademiji za glasbo pod vodstvom Škerjancu ter muzikološkim oddelkom, ki ga je usmerjal Dragotin Cvetko. Če prej med skladatelji in muzikologi ni bilo zaznati izrazitejših nesoglasij, je poslej pogosto prihajalo do napetosti, ki so bile rezultat nerazumevanja nanovo oblikovanih različnih pogledov. Oddaljenost, sprva bolj fizično pogojena, je postopoma dobila poteze strokovnega odtujevanja in pozneje estetskega razkola. Na eni strani je Cvetkova šola v skladu s tendencami muzikološkega razvoja drugod postajala vse bolj obrnjena v novosti sodobnih modernističnih strujanj, Škerjanc pa je s poglobljanjem in širjenjem strokovnega zanimanja, kot ga kaže ne nazadnje njegovo izdajanje različnih poljudnih, pa tudi učbeniških knjig o posameznih glasbenih in kompozicijskih elementih, postajal vse izrazitejši branik tradicionalnih estetskih in poetoloških vrednot ter načel.

Škerjanc je imel Dragotina Cvetka zaradi njegove široke strokovne veljave dolgo za edinega možnega skrbnika svoje zapuščine in avtorja monografije o sebi. Vendarle na drugi strani Cvetko očitno tega ni imel za svojo prioriteto. Kot piše Tatjana Kralj, naj bi Cvetku že v letu 1962 ali 1963 »mojster izročil vse, kar je smatral za važno, tako kartoteko natančno opisanih del, kakor tudi korespondenco, ki naj bi ga prikazala v komunikaciji s svetovnimi glasbeniki«. ⁴⁴⁸ Cvetko naj bi nato gradivo po pripovedovanju Tatjane Kralj deloma razdelil svojim študentom, ki naj bi v okvirju seminarja pripravljali posamezne teme. Iz tega gradiva naj bi nato Cvetko oblikoval monografijo o Škerjancu. Podoben postopek je Cvetko pogosto uporabljal tudi pri pisanju svojih drugih knjig. Vendarle do končne monografije ni prišlo, povrhu vsega pa naj bi se dragoceno gradivo izgubilo pri neznanih osebah: »To se pravi, da so bili materiali v več rokah in nihče ne ve več

⁴⁴⁸ Tatjana Kralj v pismu Primožu Kuretu, hranjenem v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjancu.

za njih.«⁴⁴⁹ Morda je imel Cvetko res še dolgo po Škerjančevi smrti slabo vest zaradi vsega tega. Tatjana Kralj o tem prizadeto piše: »Po smrti (da o dogodkih okoli pogreba ne govorim) se je g. Dragotin Cvetko dosledno izogibal srečanja z Oli Škerjanc (gledal zamaknjeno v izložbo ali zavil v podhode), monografija je izginila z materialom vred.«⁴⁵⁰ Kaj natančno je vsebovalo gradivo, ni mogoče vedeti, bi bilo pa precej možno, da je obsegalo tudi nekaj dragocenih rokopisov in dokumentov. Opozorilo na »korespondenco, ki naj bi ga prikazala v komunikaciji s svetovnimi glasbeniki«, verjetno tudi ponuja odgovor na zagonetno vprašanje, kam je ob vsej skrbi izginilo očitno dokaj bogato Škerjančevo dopisovanje s tujimi glasbeniki, kot ga posredno dokazuje ne nazadnje žal le enostransko ohranjena korespondenca z Marxom.

Pozneje naj bi se za pisanje skladateljeve monografije zavzel muzikolog Cvetko Budkovič, ki je bil med drugim profesor na Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani. Budkovič je Škerjanca spoštoval in bil tudi sicer iskren ljubitelj Škerjančeve glasbe. Del Škerjančevega arhiva naj bi za pisanje dobil neposredno od skladateljeve vdove Oli. A dela tudi Budkovič ni uspel dokončati. Po smrti Oli je kot skrbnica skladateljeve zapuščine pri Budkoviču urgirala Tatjana Kralj. Uspela je dobiti del rokopisov, ki jih je nato izročila Narodni in univerzitetni knjižnici. Vendarle pa je del arhiva ostal pri Budkoviču, kot se zagrenjeno spominja: »Ker pa vem, da so bile v istem paketu še skladbe, sem se ponudila, da pomagam g. Budkoviču pri iskanju teh, saj je imel ogromen arhiv. Do tega ni prišlo, ker ga je zadela kap in vse moje prošnje, da bi pomagala pri sortiranju materiala potomcem (tako bi se našli rokopisi), so bile zaman. Po enem letu so na hitro izpraznili stanovanje, saj so ga prodali in kompleten arhiv, ki ga je posedoval prof. Budkovič je bil v najkrajšem času naložen v vrečah na kamion in šel v mlin.«⁴⁵¹

Precej se je s skladateljevo zapuščino ukvarjal tudi Primož Kuret, ki pa načrta za izdelavo skladateljeve monografije prav tako ni uspel uresničiti.

Ravnanje z arhivskim gradivom je postalo opazno načrtnejše in skrbnejše po ustanovitvi Fundacije Lucijana Marije Škerjanca. Tatjana Kralj je s svojimi sodelavci po svojih močeh uredila vso pomembnejšo dokumentacijo, povezano s Škerjancem, kronološko razporedila posamezne dokumente, časopisne izrezke, kritike, ocene, poročila, strokovne in poljudne zapise, poskrbela za primerno hranjenje skladateljevih rokopisov in tiskov ter različnega slikovnega gradiva. Med slednjim najdemo tudi vrsto likovnih upodobitev Škerjanca ter zasebnih in družinskih fotografij. Del arhiva je bil tudi digitaliziran, a žal ne dovolj sistematično in celovito.

Arhivsko gradivo s Škerjančevimi rokopisi skladb, izvedbenim materialom, tiski, koncertnimi programi, kritikami, ocenami, poročili, napovedmi, posnetki, zvočnimi izdajami ipd., pa tudi osebno zapuščino v obliki fotografij, pisem, slik in drugih likovnih upodobitev je danes mogoče najti v različnih nahajališčih. Med

⁴⁴⁹ Ibid.

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ Ibid.

njimi hrani daleč najobsežnejši del gradiva Glasbena zbirka ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. Rokopise skladb iz skladateljeve zapuščine Lucijana Marije Škerjanca je Narodni in univerzitetni knjižnici podarila hči Beatrice Škerjanc. Pozneje, decembra 2003 je del arhiva darovala Glasbeni zbirki ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice skladateljeva nečakinja Tatjana Kralj. V večini primerov je to gradivo v kopijah ohranjeno tudi v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjanca na Gerbičevi ulici 11 v Ljubljani, v hiši slikarja Toneta Kralja, skladateljevega svaka. Tu je najti tudi nekaj skladateljevih likovnih upodobitev, fotografij in drugega materiala. Zasebni fotografski album skladatelja hrani pri sebi njegov sin, Noel Škerjanc. Nekaj gradiva, zlasti izvedbeni material za različne skladbe, je ostal na Akademiji za glasbo, nekaj pa ga imata tudi Slovenska filharmonija in Radiotelevizija Slovenija. Za podatke, povezane s skladateljevim poklicnim življenjem, je dragocen tudi arhiv Univerze v Ljubljani ter Personalna mapa L. M. Škerjanca v Arhivu Akademije za glasbo.

3.

ŠKERJANČEVE
OSEBNOSTNE
LASTNOSTI IN
ZNAČAJSKA POTEZE
V PERCEPCIJI
SODOBNIKOV



ŠKERJANČEVE OSEBNOSTNE LASTNOSTI IN ZNAČAJSKÉ POTEZE V PERCEPCIJI SODOBNIKOV

V vrsti zapisov o Škerjancu lahko razberemo, da je okolici pogosto razodeval svoj vedri, iskrivi, tudi duhoviti značaj. Tako se ga je še nekaj desetletij po skladateljevi smrti spominjala s posebno naklonjenostjo in ljubeznijo njegova pranečakinja Irena Baar: »Najbolj značilna je bila njegova izjemno duhovita nprav, vedno začinjena s ščepcem ironije, včasih z rahlim sarkazmom, vendar vselej ostroumna, odkrita in konstruktivna.«⁴⁵² Prav ta duhovitost, mešana z ironijo ali celo sarkazmom, je bila verjetno razlog, da so Škerjanca včasih sprejemali z nezaupanjem, da je naletel tudi na odpor in zavračanje sodobnikov, ki jim je namenjal svoje besedne puščice. Pogosto je tako celo med svojimi študenti s svojo pikrostjo in ostrino netil nerazumevanje in odklon, ki mu verjetno ni botrovalo le estetsko ali idejno nestrinjanje, kot se je sicer morda zdelo. Ne nazadnje je k temu pripomogel tudi določen videz superiornosti, ki je lahko izhajal iz Škerjančevega razmeroma visokega družbenega položaja in ugleda ter ne nazadnje tudi moči. Brez dvoma je tudi to zaznamovalo širšo percepcijo njegove osebnosti, zlasti pa opredelilo njegov položaj v krogu glasbenikov.

V spominskih zapisih vseeno prevladujejo številna pričevanja o Škerjančevi dobrohotni in spodbudni drži do študentov ter kolegov glasbenikov, zaradi katerih je med mnogimi užival iskreno spoštovanje in občudovanje. Kot smo že omenili, je o Škerjancu posebej naklonjeno pisal violinist Rok Klopčič, ki je bil v svojih objavljenih spominih sicer precej kritičen do številnih drugih sodobnikov. Eno od poglavij svoje knjige naslovi po Škerjancu in ga v njem opredelil kot »plemenitega in elegantnega«, kar da je dokazal kljub obrekovanjem. Prav slednje je bilo po Klopčičevem mnenju še posebej značilno za odnos drugih do Škerjanca. Klopčič celo zapiše, da »nikogar niso obrekovali bolj kot Škerjanca«, ⁴⁵³ in celo poudarjeno pristavi, da je o Škerjancu »le redko kdo rekel kakšno dobro besedo«. ⁴⁵⁴ Čeprav je tovrstne oznake seveda vedno treba jemati nekoliko previdno, pa je iz njih vendarle mogoče zaznati določeno nerazumevanje okolice v odnosu do Škerjanca, na drugi strani pa morda socialno neprilagodljivost samega Škerjanca, ki je s svojim značajem in morda tudi ostro strogostjo ter nepopustljivostjo lahko izzival svoje sodobnike.

V določeni meri je to nenaklonjenost do Škerjanca lahko spodbujalo nelagodje, mešano celo morda z nevoščljivostjo ali zavistjo ob njegovih glasbenih in siceršnjih uspehih in ne nazadnje tudi ob razmeroma visokem družbenem položaju, kot smo omenili. Tatjana Kralj se spominja, da je Škerjanc vsem pozorno

66 V spominskih zapisih vseeno prevladujejo številna pričevanja o Škerjančevi dobrohotni in spodbudni drži do študentov ter kolegov glasbenikov, zaradi katerih je med mnogimi užival iskreno spoštovanje in občudovanje.

⁴⁵² Irena Baar, *Lucijan Marija Škerjanc*. Predstavitev skladatelja ob izdaji jubilejne znamke 21. 9. 2001. Škerjančev arhiv, GZ NUK.

⁴⁵³ Klopčič, *Štiri strune, lok in pero*, 58.

⁴⁵⁴ Ibid., 59.

odgovarjal na voščila ob prejemu Prešernove nagrade: »Čeprav je bilo poleg iskrenih čestitk tudi mnogo hinavščine, zahvalil se je vsem kulturno.«⁴⁵⁵

K posebno nezaupljivemu odnosu do Škerjanca je nekaj zagotovo prispeval tudi njegov lastni značaj. Tudi Klopčič mimogrede omeni, da je »mnogokrat občudoval Škerjančevo duhovitost in sladki, zapeljivi cinizem, s katerim je opazoval dogajanje okoli sebe. Z ostro logiko se je odzval na mnoge neumnosti in nesramnosti, ki so se dogajale na naši glasbeni sceni.«⁴⁵⁶

Škerjanc je vse do smrti navduševal širšo kulturno okolico s svojim širokim strokovnim znanjem, ki ga je znal prijetno v poljudnem, a strokovno neoporečnem nagovoru deliti kot pisec glasbenih esejev in koncertnih listov, predvsem pa v svojih živih medijskih nastopih, komentarjih in pogovorih zlasti na radiu, pa tudi v časnikih ali na televiziji. Boris Grabnar v svojem portretu ob Škerjančevi šestdesetletnici izpostavi, da uspe Škerjanc tudi laikom približati svet moderne glasbe, ki postane po njegovih besedah jasen in smiseln. »L. M. Škerjanc je eden redkih skladateljev, ki zna svoja glasbena doživetja pojasnjevati tudi z znanstveno preciznimi, a obenem poljudnimi in vsakomur razumljivimi besedami. Ni visoko strokoven, nasprotno – poljuden, jasen, obenem pa nasmejan in prijeten v svoji človeški preprostosti.«⁴⁵⁷ Njegov zapis razkriva Škerjančevo bolj toplo, človeško plat ter ga predstavi kot nasmejanega in prijetnega. Zdi se, da del tega značaja odkrivajo tudi zgodnje likovne upodobitve Škerjanca, med katerimi izstopa omenjeni cikel mladostnih upodobitev, ki jih je leta 1920 v Pragi napravil Božidar Jakac. V njih zaznamo tudi določeno boemsko držo in za umetniške kroge tistega časa še posebej značilno melanholičnost, ki je opazna tudi na eni zgodnejših Škerjančevih upodobitev na ostro kontrastnem lesorezu Saše Šantla.

Tudi Irena Baar se spominja Škerjančeve posebne sposobnosti razlage strokovnih problemov in vprašanj na razumljiv način v času, ko se je pripravljala na sprejemne izpite na Srednjo glasbeno šolo. Ne nazadnje o tem priča vrsta Škerjančevih strokovnih zapisov in učbenikov, v katerih je avtorjev slog razumljiv, jasen in neposreden. Posebno pozoren je bil tudi do skladateljskih predhodnikov, do katerih je čutil določeno spoštovanje, ki je izviralo iz zavesti dolžnosti do dediščine. »Ob vsestranskem glasbeniškem delovanju pa se ni pozabil oddolžiti starejši skladateljski generaciji, do katere je imel zelo spoštljiv odnos. Od tu izvirajo prelepe orkestracije nekaterih samospevov Antona Lajovica, Josipa Pavčiča in drugih, kot tudi muzikološka obdelava Gallusa,«⁴⁵⁸ piše v svojih spominih nanj Irena Baar. Iz živega stika s skladateljem je pričala, kako je vse do smrti svojo posebno pozornost naklanjal študentom: »Zadnja od treh možganskih kapi ga je doletela prav v trenutku, ko se je posvečal najmlajši bodoči glasbeni generaciji, na njegovi mizi pa so ga čakali rokopisi mlajših skladateljev, katerim je prav tako radodarno delil svoje znanje.«⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ Tatjana Kralj v pismu Primožu Kuretu, hranjenem v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjanca.

⁴⁵⁶ Klopčič, *Štiri strune, lok in pero*, 60.

⁴⁵⁷ Grabnar, »Lucijan Marija Škerjanc o svoji glasbi«.

⁴⁵⁸ Irena Baar, spremno besedilo ob izdaji jubilejne znamke 21. septembra 2001.

⁴⁵⁹ Ibid.

Posebej toplo ga riše v svojih spominih nanj nečakinja Tatjana Kralj, ki govori o skladateljevem »čudovitem odnosu«⁴⁶⁰ do nje v otroških letih. Škerjanc je bil »vedno pripravljen s humorjem in toplino odgovarjati na nešteta vprašanja, ki so se porajala v otroški glavici. Nikdar nisem bila zavrnjena, vzel si je zanj tako dragocen čas,« se spominja Kraljeva.⁴⁶¹ »Bila sem vase zaprt otrok, le nje-mu je uspelo vzpostaviti z menoj neobremenjeni kontakt in tako me je naučil sprejemati vase naravo, jo slišati, videti, spoštovati in občutiti. Ob njem se je bilo tako lepo učiti in večno mu bom hvaležna za te čudovite ure.«⁴⁶² Tatjana Kralj se posebno spominja prijetnih skupnih počitnic na morju s Škerjancem, Oli in dve leti starejšo Bessi, kot so ljubkovalno imenovali Škerjančevo hčerko Beatrice. Sveže je ohranjala spomine na prečute noči, ko ji je Škerjanc »celo noč menjaval kisnate mrzle rjuhe, da je stolkel vročino (čez 42 stopinj), da je padla«. ⁴⁶³ Pri tem mu je pomagala Oli. Vanjo se je zaljubil na konservatoriju, kjer se je učila violončelo pri Bogu Leskovicu, sicer enem prvih Škerjančevih učencev kompozicije. Tatjana Kralj o njej zanosno pripoveduje z besedami, v katerih lahko slutimo, kako se je prebujala in naraščala Škerjančeva naklonjenost in ljubezen: »Medtem je Olica odrasla in postala v svoji milini in zadržanosti kot 'muza' izstopajoča v svoji skromnosti in zavrtosti izjemno lepa. [...] Leta so tekla, Oli dolgo neosvojljiva, tudi iz moralnih zadržkov, Lucjan pa prav tako in še Bessi ni hotel vzeti dom, dolgo ni našel rešitve. Bila je že obojestranska bolečina (iz pisem se to razbere).«⁴⁶⁴ Postopoma je Škerjanc vse redneje prihajal v hišo h Kraljevim. Še zlasti je Škerjanca z Oli povežalo seveda rojstvo skupnega sina Noela konec leta 1944.

V poznejših letih je pri Škerjancu zaznati vse izrazitejši občutek zagrenjenosti in razočaranosti. Čutil se je osamljenega in nerazumljenega v širši okolici. Ko mu je Rok Klopčič voščil za njegovo šestdesetletnico, mu je grenko zaupal: »Veste, če prav premislim, ste vi edini slovenski glasbenik, ki me še ni napadel!«⁴⁶⁵

Nekaj teh občutkov je zaznala tudi Tatjana Kralj: »Ko sem se vrnila v domovino in se mi je marsikaj hudega tukaj dogajalo, me je Škerjanc potolažil: 'Kaj naj rečem jaz, kar se je natisnilo, se je davno, moja glasba jih ne zanima več, na monografijo čakam več kot sedem let, če bo sploh kdaj, kaj naj rečem jaz.'«

Po skladateljevi smrti se je utrjeval občutek nerazumevanja, ki je šel v korak z vse globljo pozabo skladatelja in njegovega dela. Eden glavnih razlogov za ustanovitev Fundacije Lucijana Marije Škerjanca naj bi zato bil t. i. »Škerjančev

⁴⁶⁰ Zapis intervjuja Tatjane Kralj na RAI, 12. 2. 2012, tkp., hranjen v Škerjančevem arhivu v Glasbeni zbirki NUK.

⁴⁶¹ Tatjana Kralj, »Lucijan Marija Škerjanc in njegov odnos do otrok«, tkp., hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁴⁶² Zapis intervjuja Tatjane Kralj na RAI, 12. 2. 2012.

⁴⁶³ Tatjana Kralj, »Lucijan Marija Škerjanc in njegov odnos do otrok«, tkp., v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁴⁶⁴ Ibid.

⁴⁶⁵ Klopčič, *Štiri strune, lok in pero*, 62.

molč, ko naj njegovih del ne bi več izvajali, snemali ali izdajali.⁴⁶⁶ Tatjana Kralj svoj pogled na percepcijo Škerjanca v desetletjih po njegovi smrti sklene s trpkimi besedami: »Kako žalostna je slika, če se pogleda arhiv njegovih kompakt plošč, to so samo tri, ki so izšle okrog jubileja 100. letnice. Žalostno, žalostno, žalostno.«⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Spominski zapis o ustanovitvi Fundacije Lucijana Marije Škerjanca, rkp., hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁴⁶⁷ Tatjana Kralj v pismu Primožu Kuretu, hranjenem v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjanca.

4.

SPLOŠNE OZNAKE
ŠKERJANČEVEGA
OPUSA IN
NJEGOVEGA
SLOGA



SPLOŠNE OZNAKE ŠKERJANČEVEGA OPUSA IN NJEGOVEGA SLOGA

Škerjančeva ustvarjalnost sega na najrazličnejša kompozicijska področja. V splošni glasbeni zavesti verjetno zlasti močno odmevajo njegovi samospevi kot prefinjeni biseri, ki na Slovenskem izstopajo v tej zvrsti. Pomembna so njegova solistična dela za najrazličnejše instrumente. Pri tem ima posebno mesto »njegov« klavir, ki mu je posvečal vse od didaktičnih del, namenjenih začetnikom in najmlajšim, do zahtevnejših koncertnih del. Pisal je tudi skladbe za različne instrumentalne kombinacije komornih zasedb, med katerimi imajo posebno mesto izrazno polni godalni kvarteti. Poleg tega v njegovem opusu izstopajo mogočna orkestralna dela. Med njimi so posebej pomembne njegove simfonije in solistični koncerti. Med njegovimi deli nikakor tudi ni mogoče spregledati velikih vokalno-instrumentalnih stvaritev, ki po svoji zasnovi predstavljajo poseben višek tovrstne slovenske ustvarjalnosti sploh.

Eno najbolj temeljitih in celovitih ocen Škerjančeve estetske in poetološke usmeritve, nespregledljivega mesta njegove glasbe ter izpostavljenega pomena njegove osebnosti znotraj slovenske kulture je prispevala Marija Bergamo v članku za Enciklopedijo Slovenija:

»ŠKERJANC JE OSEBNOSTNO IN USTVARJALNO MOČNO ZAZNAMOVAL SLOVENSKO GLASBO V ČASU, KI JE NAPOVEDOVAL RAZKROJ ENOVITOSTI GLASBENE ESTETIKE. NE OZIRAJE SE NA GLASBENO-IDEOLOŠKE DVOME IN SPOPADE JE Z AKADEMSKO NARAVNANOSTJO, ŠIROKO GLASBENO IN SPLOŠNO HUMANISTIČNO RAZGLEDA-NOSTJO SVETOVVLJANSKO OBVLADOVAL SLOVENSKO GLASBENO DOGAJANJE IN BIL NJEGOVA OSREDNJA OSEBNOST. ZAGOVARJAL JE RAZVOJNO KONTINUITETO BREZ AVANTGARDNIH PRELOMOV IN POSTOPNOST V GRADNJI VIŠJE KOMPOZICIJSKO-TEHNIČNE, OBRTNE RAVNI SKLADATELJSKEGA DELA TER OSTAJAL ZVEST ESTETSKO-IZRAZNEMU NAČELU. SPROŽAL JE MOČNE REAKCIJE IN PO OBČUTENJU MNOGIH SODOBNIKOV ZAVIRALNO VPLIVAL NA DELO IN VIZIJE PIONIRJEV NOVE GLASBE NA SLOVENSKEM.«⁴⁶⁸

Bergamova izpostavlja izjemno pozitivno in pomembno vlogo, ki jo je imel Škerjanc v slovenski glasbeni kulturi kot široko razgledan svetovljan, a obenem opozarja, da je kot izrazit nasprotnik modernizma, ki ga je zlasti odločno zavračal v desetletjih po drugi svetovni vojni, tudi omejeval razmah novih estetskih idej, zato si je zlasti med mladimi skladatelji pridobil kar nekaj nasprotnikov.

66 V splošni glasbeni zavesti verjetno zlasti močno odmevajo njegovi samospevi kot prefinjeni biseri, ki na Slovenskem izstopajo v tej zvrsti. Pomembna so njegova solistična dela za najrazličnejše instrumente.

⁴⁶⁸ Marija Bergamo, »Škerjanc, Lucijan Marija«, v *Enciklopedija Slovenije* 13 [Š–T], ur. Marjan Javornik (Mladinska knjiga, 1999), 41.

Slovensko glasbeno življenje je Škerjanc najširše zaznamoval – nikakor ne le kot skladatelj, temveč še posebej v zgodnejših letih tudi kot viden dirigent in pianist, pozneje predvsem kot osrednji profesor kompozicije pri nas. Prek delovanja v Slovenski filharmoniji je postal v tem obdobju osrednji organizator slovenskega glasbenega življenja. Prav tako pa je bil pomemben kot eden najvidnejših glasbenih kritikov ter esejist in avtor mnogih strokovnih in poljudnih besedil, vse od manjših prispevkov do obsežnejših učbenikov in monografij.

V očeh številnih glasbenikov in kulturnikov je veljal za eno najpomembnejših, če ne sploh osrednjo osebnost v slovenski glasbi svojega časa. Zato ob njegovem imenu pogosto vidimo zapisane najvišje superlative, ki izpostavljajo visoko vrednost njegove glasbe, pa v ozkih slovenskih razmerah svetovljanski razgled ter poudarjajo njegove zasluge pri vzgoji mladih glasbenikov. Irena Baar zgoščeno povzame: »Bil je slovenski skladatelj v najglobljem pomenu te besede, obenem pa prvi resnični Evropejec v moderni slovenski glasbi.«⁴⁶⁹ Podobno zapiše Tatjana Kralj: »Škerjanc je bil po svoji širini, razgledanosti in duhovitosti svetovljan v najboljšem pomenu besede, izjemen glasbeni talent s prav tako izjemnim glasbenim znanjem. Kot pedagog je vzgojil generacije ne samo slovenskih, ampak tudi jugoslovanskih skladateljev in jim dal trdno podlago za njihovo delo, čeprav so se sicer od njegove smeri odmaknili.«⁴⁷⁰

Tržaški pravnik in glasbeni pisec Paolo Petronio na predavanju ob stoletnici rojstva skladatelja v tržaški Glasbeni matici imenuje Škerjanca »za največjega slovenskega skladatelja vseh časov in za utemeljitelja, skupaj z Viktorjem Parmo, slovenske nacionalne glasbene šole«, obenem pa ga postavlja ob bok »največjemu slovenskemu pesniku, Prešernu«.⁴⁷¹

Škerjanc je praktično že ob vstopu v slovenski kulturni prostor opozoril nase s svojevrstno za mladeniča njegovih let nenavadno silovitostjo. Anton Lajovic v pogovoru z Izidorjem Cankarjem zelo zgodaj navdušeno spregovori o njegovem talentu in ga opredeli za »zvezdo naših prihodnjih dni«. Z občudovanjem mu napoveduje, da bo slovensko glasbo »proslavil v svetu«. Anton Lajovic je bil nedvomno tudi eden prvih Škerjančevih skladateljskih vzornikov in njegove zgodnje samospeve, prek katerih je vstopal v svet komponiranja, gotovo zaznamuje Lajovčev vpliv, zlasti poln in čustveno nabit glasbeni izraz, ki je lasten obema skladateljema. Kot je ugotovil Josip Vidmar v svoji oceni razmer po prvi svetovni vojni, je bil Škerjanc poleg Antona Lajovca deležen tudi močne podpore Mateja Hubada, torej dveh glavnih avtoritet slovenskega glasbenega življenja v tem obdobju. Vidmar meni, da sta glasbene razmere celo v veliki meri zavestno krojila tako, »da sta na primer zelo dosledno podpirala mladega Lucijana Marijo Škerjanca, za katerega sta pripravljala vsakršne ugodnosti, vtem ko sta Marija Kogoja baje zatirala, kjer sta ga mogla«.⁴⁷² Verjetno je tudi zato Kogoj Škerjanca razumel predvsem le kot nekakšno »zvesto nadaljevanje čustveno romantičnega

⁴⁶⁹ Baar, Predstavitev skladatelja ob izdaji jubilejne znamke 21. 9. 2001.

⁴⁷⁰ Tatjana Kralj v pismu Primožu Kuretu, hranjenem v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjanca.

⁴⁷¹ Petronio, »Ob stoletnici rojstva Lucijana Marije Škerjanca«.

⁴⁷² Vidmar, *Obrazi*, 104.

umetniškega dela Antona Lajovca». ⁴⁷³ Vidmar v svojem portretu Kogoja celo meni, da je bil Škerjanc za Kogoja »zaradi svoje priljubljenosti in uspešnosti prava in poglavitna nesreča njegovega umetniškega življenja«. ⁴⁷⁴

Pozneje je na skladateljev slog vplivalo brbotanje umetniških smeri glasbenih središč, ki jih je neposredno spoznaval. Posebej to velja za tedaj izrazito ekspresionistično razbolelo dediščino dunajske umetniške moderne, v kateri se je na eni strani prepletal do skrajnih temačnih kotičkov človekove duše razrvan izraz, ki je presegal meje tradicionalne tonalne govorice ter ostrino funkcijskih napetosti prignal do njihovega zanikanja ter do odpovedi ne le melodičnim konturam, temveč celo vsakim razpoznavnim motivičnim povezavam, na drugi strani pa je secesijsko izzivalno načenjal tradicionalno institucijo umetnosti, forme njenega pojavljanja, utemeljevanja in kulturnega potrjevanja. Gotovo se je Škerjanc v svojem izrazu ne le v zgodnjih delih, ampak morda prav do konca čutil dediča tako definirane glasbe, ki razlog in smisel svojega obstoja ter pravo umetniško poslanstvo razume v iskanju izraza neke lastne, povsem individualne človekove biti, obenem pa vendarle tudi v sozvočju z oblikovanjem neke nove družbene odgovornosti in pravičnosti. Njegovo delo tako pogosto prežema eksistencialna stiska, »skrita bolečina«, kot to imenuje Rok Klopčič: »Na mnogih straneh njegovih partitur sem našel neko skrito, globoko bolečino, ki je izražena na način, ki opogumlja in ji daje trajno, privlačno lepoto.« ⁴⁷⁵ Obenem pa lahko pri njem vendarle zasledimo tudi stalno potrjevanje družbene odgovornosti, ki jo kot umetnik čuti do svoje okolice, in mu tako kot v prevzemanju določenih vidnejših kulturnih nalog ali celo politično izraziteje izpostavljenih funkcij tudi v glasbi narekuje zavzemanje za idejno profilirane pozicije, zaradi česar je bila tudi njegova glasba včasih ideološko opredeljena in kot taka sprejeta ali zavračana.

Nedvomno je na skladatelja vplival tudi francoski impresionizem, a verjetno ne (le) kot posledica njegovega bivanja v Franciji. Mnogo bolj se zdi, da ga je zaradi naklonjenosti do francoske umetnosti, impresionistične prefinjenosti, simbolistične občutljivosti, eksistencialistične filozofije ali širše medsebojne prežetosti različnih umetnostnih struj in boemske svobodomiselnosti vleklo v Pariz. Prav v pariškem miljeju je lahko odkrival možnosti svobodne razprtosti glasbene strukture, užil oddih v nesklenjenosti togih harmonskih postopkov, ter hrepeneče srkal prhkost in svežino glasbenega stavka. In kakor koli se je zdelo, da bi bile to lahko značilnosti, ki bi jih Škerjanc prevzemal od francoskih umetniških tokov, se zdi, da je morda v resnici bolj njegov lastni ustvarjalni navdih in občutek v potezah francoskega simbolizma ali impresionizma (po)iskal svoj odmev. Posrečeno je to povzel muzikolog Janez Höfler, ko je dejal, da je videti, kako je Škerjanca vsem navideznim vplivom na njegovo glasbo navkljub primarno vendarle vodil »lastni čut za takšen muzikalni izraz, ki naj bi najbolje ustrezal njemu kot individualnemu ustvarjalcu in kot predstavniku določenega naroda«. ⁴⁷⁶

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Ibid., 54.

⁴⁷⁵ Klopčič, *Štiri strune, lok in pero*, 61.

⁴⁷⁶ Höfler, Janez. »Lucijan Marija Škerjanc«, *Koncertni list Slovenske filharmonije 1968–69*, št. 7, 18.

Škerjanc tudi zato v orisih svoje lastne ustvarjalne poetike poudarja pomen neposredne preprostosti in ne glede na večkrat očitno premišljenost svojih kompozicijskih postopkov izpostavlja pomen nereflektiranega »estetskega smisla«: »Mislim glasbene misli, pa jih izberem s prirojenim estetskim smislom. Ena misel se navezuje na drugo ali pa iz nje izraste, to je stvar glasbene fantazije, zame je glasbena fantazija glavni kreativni element.«⁴⁷⁷ Njegov glavni poetološki princip, ki ga zasleduje praktično vse od prvih del do konca, se zjedri torej v glasbeni fantaziji kot glasbenemu izrazu, ki je v svojem jedru svoboden, sproščen, nevezan na oblikovne ali strukturalne okove, prepuščen navdihu in v svojem bistvu pravzaprav v veliki meri improvizacijskega značaja.

Škerjančeve osnovne kompozicijske elemente torej oblikuje predvsem nek naraven občutek, ki ga deloma intuitivno plemeniti z izkušnjami in spoznanji, ki si jih nabira v stiku s sodobnim glasbenim ustvarjanjem. Prav zato je njegovo hlepenje po iskanju različnih sodobnih tokov, spoznavanju raznolikih ustvarjalcev in umetniških slogov ter glasbenih centrov tako silovito, pa hkrati v svoji sunkovitosti tudi kratkotrajno in celo morda nestanovitno. Prav to pa morda na drugi strani celo zaznamuje njegovo določeno nezaupljivost in negotovost do vsakega slogovnega opredeljevanja, ne glede na to, da ju je deloma zaznamovalo seveda sočasno poudarjeno izpostavljanje individualnega glasbenega izraza kot temeljne estetske kategorije. Nekaj o tej negotovosti lahko zaznamo tudi iz njegovih besed že v poznejšem ustvarjalnem obdobju:

»O SLOGIH NAMREČ NEKAK ŠE NISEM IMEL POJMA [V GIMNAZIJSKIH LETIH], SAJ V GIMNAZIJI NISMO IMELI GLASBENEGA POUKA PA TUDI GLASBENA MATICA, KI JE BILA TAKRAT EDINA NAŠA GLASBENA ŠOLA, JE BILA ZGOLJ PRAKTIČNO USMERJENA V POUK PETJA IN INSTRUMENTOV, NE PA ZA KOMPOZICIJO IN ESTETIKO. ZATO JE NARAVNO, DA SEM SI IZOBLIKOVAL ESTETSKA PRAVILA PO SVOJE, PAČ NA PODLAGI DOSEGLJIVIH PRIMEROV. TAKO SE JE TAKO REKOČ SAMO PO SEBI IZOBLIKOVALO NEKAKŠNO ESTETSKO VODILO. TEGA TUDI NA SVOJI ŠTUDIJSKI POTI, KI ME JE VODILA IZ LJUBLJANE V PRAGO, OD TAM NA DUNAJ, IN V BASEL, IN SLEDNJIČ PARIZ, PA VSE DO DANES ŠE NISEM OPUSTIL, IN JE BRŽKONE ZNAČILNO ZA VSE MOJE DELO, PA NAJ SE Približuje tej ali oni slogovni usmerjenosti. Morda ga ne znam z besedami točno opredeliti. Upam pa, da ga kažejo vsaj nekatera, če že ne vsa moja dela.«⁴⁷⁸

Slogovnim karakterizacijam se je Škerjanc tako raje ogibal, saj jih ni imel za res pomembne, še posebej pa je bil prepričan, da je tovrstno vedenje povsem zane-marljivega pomena za recepcijo neke glasbe. Ob izvedbi svojega *Klavirskega koncerta* leta 1956 pomenljivo zapiše: »Iz tega vzroka je zato povsem nepomembno, kakšnih kompozicijsko-tehničnih in slogovnih prijemov se skladatelj poslužuje

⁴⁷⁷ Danijel Škerl, »Moj spomin na Lucijana Marijo Škerjanca«, v *Glasba, poezija – ton, beseda: koncerti, simpozij, spremljevalne prireditve* [Slovenski glasbeni dnevi 2000], ur. Primož Kuret (Festival, 2001), 25.

⁴⁷⁸ »Lucijan Marija Škerjanc – ob 65-letnici rojstva«, 4.

pri vselej kolikor toliko obsežnem razumskem sestavljanju kompozicije; ti pripomočki so važni le zanj, nikakor pa ne za poslušalca.«⁴⁷⁹

Vendarle ne zanika zares nujnosti razumskega premisleka pri kompozicijskem procesu. Opredeljuje ga kot »tehnično znanje«, ki dopolnjuje skladateljev intuitivni ustvarjalni proces: »Osnovi glasbenega ustvarjanja sta dvojni: 1. čustvena, 2. mentalna. Pogoj prve je iskrenost, pogoj druge tehnično znanje. Brez obojega je ustvarjanje umetnostnih vrednot nemogoče.«⁴⁸⁰ Prvo je po njegovem mnenju dobil od narave, drugo pa si je pridobil na dva načina: z učenjem in s spoznavanjem glasbenih del prek poslušanja, branja in izvajanja glasbene literature. Škerjanc poudarja pomen povezave s preteklostjo, saj poudarja, da si ne more misliti glasbe brez organskega razvoja. Pri tem je na eni strani sicer zvest glavni estetski paradigmi časa, ki je v napredovanju predvsem glasbenega gradiva iskala možnosti potrjevanja tudi estetske dospelosti glasbe, na drugi strani pa zlasti v obdobju po drugi svetovni vojni postaja njegov pogled z istih izhodišč pravzaprav izrazito konservativen, ko umika misel na napredek, da bi poudarjeno postavil v ospredje navezovanje na preteklost: »Vsako rušenje obstoječih in nespornih vrednot mi je tuje; opredelitev po slogih pa je itak le pripomoček za reveže, ki se v bogastvu ustvarjenega ne spoznajo ter ga morajo zato razdeliti v rubrike.«⁴⁸¹ Tako že leta 1942 okrca nekatera sodobna skladateljska združenja in povezovanja, kot so »atonalneži, praška šola, avantgardisti in podobno, za katerih gesli se (pogosto tudi za hrbtom ene originalne osebnosti) skriva jata brezosebnih posnemalcev in izkoriščevalcev.«⁴⁸²

Vseeno to ne pomeni, da se ne bi v svojih delih soočal tudi z nekaterimi bolj radikalnimi kompozicijskimi novostmi svojega časa. Ivan Klemenčič v svoji knjigi o glasbenem ekspresionizmu enega od svojih poglavij posveti celo »Ekspresionističnemu obdobju L. M. Škerjanca«⁴⁸³ in pri tem zapiše, da je manj znano in »bolj presenetljivo«, da je šel Škerjanc »intenzivno skozi ekspresionizem.«⁴⁸⁴ Podobne tendence v Škerjančevem opusu iz istega obdobja zazna tudi Danilo Pokorn, ki meni, da je prišel v dvajsetih letih »iz romantike v sodobno izraznost, čas resnega eksperimentiranja z modernimi sredstvi v instrumentalnem in stilnem pogledu po vzoru Szymanovskega in zmerne Schönberga.«⁴⁸⁵ Pokorn je svoj prispevek pisal leta 1951 v neposrednem stiku s Škerjancem in nedvomno navezujoč se na njegova pričevanja, zato je celo pozneje v pogovoru s Klemenčičem zatrdil, da »dopušča [možnost], da je ta formulacija o kompozicijskih vzorih Škerjančeva.«⁴⁸⁶ Glavne skladbe tega časnega in ne povsem ekstremne-

⁴⁷⁹ *Koncertni list Slovenske filharmonije* 5, št. 8 (1956), 282.

⁴⁸⁰ Izrezek iz intervjuja: mir., »Razgovor z dirigentom L. M. Škerjancem«, objavljenem januarja 1942, hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁴⁸¹ Ibid.

⁴⁸² Ibid.

⁴⁸³ Ivan Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem od začetkov do 2. svetovne vojne* (Cankarjeva založba 1988), 81–83.

⁴⁸⁴ Ibid., 81.

⁴⁸⁵ Danilo Pokorn, »Lucijan Marija Škerjanc«, *Slovenska glasbena revija* 1, št. 1 (1951/52), 19.

⁴⁸⁶ Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, 81, op. 181.

ga Škerjančevega »preokreta v levico«, kot to imenuje Pokorn,⁴⁸⁷ naj bi bile: *Tema con variazioni za klavir* (1927), *Koncert za orkester* (1926), variacije *Pro memoria* in *Prvi violinski koncert* (1927) idr. Iste skladbe izpostavlja pozneje kot primerke »ekspresionističnega obdobja« poznih dvajsetih let tudi Klemenčič. Prav tako lahko pri Andreju Rijavcu najdemo mnenje, da je konec dvajsetih let pri Škerjancu prihajalo do izrazitejšega iskanja v smislu ekspresionistične izraznosti, kar Rijavec imenuje celo »eksperimentiranje s sočasno razvijajočimi se modernimi sredstvi«. ⁴⁸⁸ Za Škerjančev *Prvi violinski koncert* (1927) pa zapiše, da je bil napisan v »atonalno-dodekafonski tehniki«, ⁴⁸⁹ čemur je bilo mogoče pozneje pritrditi. ⁴⁹⁰

Klemenčič opozarja, da je določene podobne poskuse v smeri ekspresionizma pri Škerjancu mogoče najti tudi v poznejših letih, pri čemer po njegovem mnenju izstopa *Sedem dvanajsttonskih fragmentov* iz leta 1959. Klemenčič ob tem upravičeno ugotavlja, da tudi znotraj tovrstnih del lahko zaznamo, da si je Škerjanc bolj kot za posnemanje tujih vzorov tudi v tovrstnih delih, četudi morda zanj nekoliko neobičajno, a predvsem izrazito, prizadeval za iskanje lastnega izraza. ⁴⁹¹ Kajti čeprav bi lahko morda pritrdili Klemenčičevi ugotovitvi, da se je pri nekaterih delih, kot so denimo *Štiri klavirske skladbe* iz leta 1925, Škerjanc približal »ekspresionistično značilni razklanosti jaza«, ⁴⁹² tega vsekakor ne moremo razumeti kot prilikovanje slogu, ki bi ga prevzemal v tem času iz neposrednih sočasnih vplivov. Nenavadno je namreč, da gre za ustvarjalne tendence v obdobju Škerjančevega srečevanja z d'Indyjem, ki je bil znan kot cinični konservativno usmerjeni skladatelj. Lahko bi pričakovali, da bi s svojim učiteljskim vplivom lahko kvečjemu nasprotno učinkoval na Škerjanca. To pa znova potrjuje, da si je Škerjanc stalno in izrazito prizadeval za oblikovanje samosvoje poetike celo ne glede na okolico ali pa v odkritem nasprotovanju z njo.

Intenzivneje se je slogovnemu opredeljevanju Škerjančevega opusa posvetil Marijan Lipovšek v obsežnejši oceni njegovega znamenitega simfoničnega koncerta januarja 1942. Svoj premislek je oblikoval kot krajšo študijo Škerjančeve poetike. Marijan Lipovšek najprej izpostavlja izrazito harmonijo in bogato liriko Škerjančevih zgodnjih samospevov, ki so kot prijetno presenečenje opozorili na mladega skladatelja. Pozneje se je Škerjanc po Lipovškovem mnenju usmeril proti poznemu impresionizmu, kar mu je včasih preveč površno dodalo oznako, da gre za francoski vpliv. ⁴⁹³ Nato je po Lipovšku nastopila druga doba Škerjančevega ustvarjanja, ki jo definira »nagib h klasicizmu« kot znak spremembe v osebnih

⁴⁸⁷ Pokorn, »Lucijan Marija Škerjanc«, 19.

⁴⁸⁸ Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 302.

⁴⁸⁹ Ibid., 306.

⁴⁹⁰ Matjaž Barbo, »Prvi koncert za violino in orkester (1927) L. M. Škerjanca«, v *Glasba, poezija – ton, beseda: koncerti, simpozij, spremljevalne prireditve* [Slovenski glasbeni dnevi 2000], ur. Primož Kuret (Festival, 2001), 37–47.

⁴⁹¹ Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, 81.

⁴⁹² Ibid., 83.

⁴⁹³ Marijan Lipovšek, »Skladatelj L. M. Škerjanc«, *Jutro*, 14. januar 1942, 4–5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PNLG4SPZ..>

nazorih in umetniških vzorih.⁴⁹⁴ Značilno delo iz te faze so po njegovem klavirske variacije *Pro memoria*, objavljene v *Novi muziki*: »Trpkost zvoka, močna in brezobzirna kontrapunktika, bitonalnost, obenem pa svežost klavirskega stavka, izrabljenega do največje virtuoznosti, so bile presenetljive in toliko nenavadne, da smo dvomili v njihovo pristnost in nujnost.«⁴⁹⁵ Zadnje obdobje po Lipovškovem mnenju zaznamuje skladateljevo dozorevanje, ki ga zaznava v obsežnejših delih (*Zedinjenje in Sonetni venec*), *Drugi simfoniji* in skladbah s programa omenjenega simfoničnega koncerta iz leta 1942. Zadnje obdobje je zaznamovano z obvladovanjem instrumentacije in arhitektonike, predvsem pa se odlikuje »po vsebini in globini domislekov, ki streme k enostavnosti, a zgoščenosti in tehtnosti«, pri čemer se po Lipovšku Škerjanc odmika od »čustvenosti lirizma« in »pretirane trpkosti klasicizma«. ⁴⁹⁶ Lipovšek je pri tem celo kritično ocenil Škerjančeve pomanjkljivosti, ki jih kot eden redkih komentatorjev poveže s prevzemanjem idiomov drugih ustvarjalcev in tako omenja »naslonitev na nekatere vzornike, bodisi v celotnem razpoloženju in načinu kadenciranja, bodisi v izredno podobnih domislekih«. ⁴⁹⁷

Tudi Marija Bergamo poudarja v svoji opredelitvi Škerjančevega sloga povezavo poznoromantičnih in impresionističnih elementov, pri čemer meni, da njegova estetika izvira iz nemške, francoske in ruske glasbene tradicije konca 19. in začetka 20. stoletja. ⁴⁹⁸ Škerjančev skladateljski izraz tako opredeli podobno v smislu povezave raznolikih vplivov, »kot spodbudno sintezo preteklega, odprto v prihodnost. Skladbe so intimno izpovedne, lirične, močno doživljajsko in razpoloženjsko obarvane, hkrati pa koncertantno učinkovite, premišljene, in zadržane do 'neoblikotvorne fantazije'«. ⁴⁹⁹ Način komponiranja, vsebino in obliko je po Bergamovi pri Škerjancu določala zvrst, strukturni red pa se je opiral na harmonijo, zvočnost in melodiko. Njegovo glasbo zaznamujejo zlasti kontrasti, sosledja improvizacijskih in simetričnih periodičnih struktur, predvsem pa variacijsko razvijanje namesto izpeljevanja ter pogoste modulacije.

Eden od Škerjančevih študentov, pozneje tudi sam profesor kompozicije na Akademiji za glasbo, Dane Škerl je v svojih spominih na učitelja poudarjal njegovo »izredno bogato harmonsko zasnovo in kompaktnost zvoka, ki izhaja iz visokoromantične in impresionistične zvočne zasnove«. ⁵⁰⁰ Povezava s francoskimi vplivi je pravzaprav ostala stalnica tudi mnogo pozneje. Ob stoletnici rojstva tako Pavle Mihelčič Škerjanca opredeli kot skladatelja, »ki je v svojem času zasejal seme francoske glasbe, vendar se je prevratniških idej, ki so prihajale iz nemških glasbenih kotov, 'ubranil', ker je sledil svojemu umetniškemu prepričanju, ki je (z neznatnimi odmiki) ostalo romantično«. ⁵⁰¹

⁴⁹⁴ Ibid.

⁴⁹⁵ Ibid.

⁴⁹⁶ Ibid.

⁴⁹⁷ Ibid.

⁴⁹⁸ Bergamo, »Škerjanc, Lucijan Marija«, 42.

⁴⁹⁹ Ibid.

⁵⁰⁰ Škerl, »Moj spomin na Lucijana Marijo Škerjanca«, 25.

⁵⁰¹ Mihelčič, »Pred orkestrom kontrabas«.

Prav poudarjen lastni slog in iskanje individualnih glasbenih potez je tisto, kar izpostavlja v svojih delih tudi skladatelj sam – večkrat zapiše, da se nikakor ne strinja z oznako, da je pozni romantik z močnimi potezami impresionizma, saj je v primerjavi z bučno in navzven obrnjeno pozno romantiko njegova glasba bolj intimna, s podajanjem diskretnih, notranjih čustev. Prav tako pa meni, da ni impresionist. Vse v njegovi glasbi je namreč predvsem v službi notranje izpovedi, ekspresije. Paolo Petronio v tem duhu meni: »Ni se mogel upirati svojemu notranjemu navdihu in je tako ustvarjal glasbo, v kateri se oblikovna dovršenost spaja z lepoto in iskrenostjo. Škerjančev stil preveva neka otožna, filozofska melanholija, obenem pa je njegova glasba inteligentna, občutena, zdrava in pristna, polna mehkoče in človečnosti.«⁵⁰²

Četudi je v Škerjančevi glasbi mogoče zaznati sledove različnih estetskih struj zlasti zgodnjega 20. stoletja ter najti vplive vse od impresionistične barvitosti do ekspresionistične silovitosti, pa celo morda sočasne ruske nove stvarnosti, je ena od glavnih značilnosti njegovega opusa nesporno prav slogovna samosvojost in enkratnost, ki je zaznamovala njegova dela z izstopajočim in prepoznavnim slogom v okviru edinstveno domišljene in pravzaprav neposnemljive poetike. Tudi zato je ob njegovi smrti njegov študent Dane Škerl upravičeno dejal: »Lucijan Marija Škerjanc pravzaprav ni imel svojega predhodnika med Slovenci, med svojimi številnimi študenti pa ne svojega naslednika.«⁵⁰³

ŠKERJANČEV ESTETSKI CREDO

Škerjanc je glasbo interpretiral kot dogodek, ki se rodi iz ustvarjalne kreacije, to pa pogojuje dobro obrtno znanje in napolnjuje božanski navdih.

Škerjančev odnos do glasbe zaznamuje izrazito živ odnos dejavnega praktika, kakršen se je uveljavil že zgodaj v mladosti. Skladatelj, ki je bil hkrati tudi pianist in dirigent, je svojo estetiko gradil iz neposrednega odnosa do zvočne stvarnosti, glasbo je imel predvsem za umetnost slišnega, živo udejanjeno v konkretnem zvenenju tonov, smiselno in ujemajoče se razporejenih v prostoru, občuteno oblikovanih, hkrati pa korespondirajočih v trepetljajih zvočnih valov ter čutnem in čustvenem odzivanju nanjo v krogotoku med ustvarjalcem, izvajalcem in poslušalcem. Škerjanc je glasbo interpretiral kot dogodek, ki se rodi iz ustvarjalne kreacije, to pa pogojuje dobro obrtno znanje in napolnjuje božanski navdih. Podobno kot Schönberg v uvodu v svoj *Nauk o harmoniji* (*Harmonielehre*, 1911) je želel svojim študentom odvzeti slabo estetiko (oz. celo: estetiko, ki je sama na sebi slaba), da bi jo nadomestil z dobrim obrtnim naukom. Svojo glasbo je tako Škerjanc gradil predvsem iz trdnega kompozicijskega temelja, v katerem je zaznati bogate izkušnje izvajalca, ki se nujno v vsaki izvedbeni priložnosti oblikuje tudi kot samosvoj glasbeni poustvarjalec. In kot je vsak glasbenik v svojem interpretiranju še tako natančno in skrbno zapisanih skladateljskih navodil vedno tudi ustvarjalen, in kot je prav ustvarjalni vložek tisti, ki izvajalce ločuje med seboj ter postavlja ločnico

⁵⁰² Petronio, »Ob stoletnici rojstva Lucijana Marije Škerjanca«.

⁵⁰³ Škerl, »Moj spomin na Lucijana Marijo Škerjanca«, 26.

med odličnimi in manj dobrimi, je na drugi strani vedno tudi ustvarjalnost zaznamovana z neke vrste interpretativnim pridihom. V ustvarjalnem dejanju namreč lahko zaznamo večjo ali manjšo sposobnost, pa tudi pripravljenost skladatelja na interakcijo s poslušalcem, prilagajanje njegovi slušni izkušnji, njegovim doživljanjem in ne nazadnje širšim kulturnim okvirom, v katere sta vpeta. In če je za Škerjanca veljalo, da je s svojimi glasbenimi interpretacijami navduševal občinstvo ter ga očaral, lahko ugotovimo, da je tudi njegovo ustvarjalnost usmerjala prav interpretativna iskrica, deloma celo svobodno izklesana iz občutka, ki ga usmerja iskanje stika s poslušalcem, iz ustvarjalnosti torej, ki se rodi v poustvarjalnem navdihu. Zato Škerjančevo glasbo po eni strani zaznamuje nekakšen improvizacijsko sproščen navdih, svoboden, stalno ponavljajoči in variirajoči se preplet včasih samo drobnih, ponavljajočih se motivov, zvočnih učinkov, ritmičnih in strukturnih poudarkov, hipnih presenečenj, kontrastov, konfliktov in tišine – torej značilnosti, ki jih lahko občudujemo pri muzikalno prepričljivi živi izvedbi. Na drugi strani pa pri tovrstnem pristopu ni prostora za širše razdelan ustvarjalni koncept, na ozadju katerega bi gradil lastno poetiko.

Kljub stalnemu soočanju z modernističnimi prevrati svojega časa, ki jih je brez dvoma poznal in se jih zavedal ter se jim skušal celo zvočno in ustvarjalno približati, mu je bilo v resnici tovrstno razmišljanje tuje in oddaljeno. Nikoli ni podvomil v muzikalno bit glasbe, ki se rodi v glasbi kot zvočni umetnosti, nikoli si ni lajšal bremena ustvarjalne odgovornosti, nikoli ni rahljajl vezi med ustvarjalcem in izvajalcem, nikakor ni prenesel avantgardistične skepse do mesta in poslanstva umetnosti, pravzaprav ni nikdar zares pretresal niti meja funkcijskih odnosov in tradicionalnega tonalnega ogrođja, kaj šele podvomil v smiselnost motivične gradnje in melodične linije. Škerjančeva glasba ni rasla iz spoja med spekulativnim in čutnim, še celo metafizično je prej ali slej postalo zamejeno v fizični prostor glasbe kot umetniškega dogodka. »Slabo estetiko« je tudi pri Škerjancu zamenjevala »dobra obrt«.

Prav v tem pa je bila Škerjančeva estetika na nek nenavaden način vendarle celo v soglasju s sočasnimi iskanji strogega strukturalističnega reda, pri katerem ni bilo prostora za prazne spekulacije, ki bi ne bile vezane na dejansko glasbeno zvočnost, pa tudi vsaj načeloma ne za udinganje takšnim ali drugačnim zunajglasbenim pobudam. Eno redkih izjem je pomenilo njegovo iskanje sozvočja glasbe in drugih umetnosti, posebej poezije, kar je bila pravzaprav stalnica vse od njegovih najzgodnejših del. Poleg tega se je iz občutka družbene odgovornosti tudi pri njem rojevala glasba, v kateri nezadržno poodmevata sočasna kulturna in politična stvarnost ter v njej puščata – znova podobno kot pri številnih njegovih sodobnikih – zavestno nespregledljivo sled.

Pa vendar, ko Škerjanc govori o glasbi, poudarja, da ne gre za umetnost, ki bi postavljala ali celo reševala življenjske probleme. »Njeno področje je predvsem estetsko in s tem posredno tudi etično, nikakor pa ne zgolj opisovalno ali razumsko. [...] Morda je eden od čarov glasbe ravno v tem, da dopušča različno čustveno razlago ter ne potrebuje besednih pomagal.«⁵⁰⁴ Glasba ne govori semantično

⁵⁰⁴ *Koncertni list Slovenske filharmonije* 5, št. 8 (1956), 281.

razberljive zgodbe, zato ta ne more biti nikoli zares relevanten dejavnik – ne za glasbenika ne za poslušalca. Iz tega sledi tudi, da ne more biti zares vpeta v kontekste besednega opredeljevanja, zato se tudi stalno izmika okvirom estetskega sistematiziranja. Vendarle ima zaradi svojega učinkovanja lahko moralni značaj in s tem tudi pomen, kar torej ustvarjalcu prisoja tudi posebno etično vlogo in mu ne nazadnje nalaga posebno družbeno odgovornost. Od tod lahko razumemo skladateljevo stalno branjenje družbenega angažiranja umetnosti in zavzemanje za njeno kulturno odgovorno uporabnost.

Poleg te etične naravnosti pa Škerjanc glasbi dopušča le »estetsko« učinkovanje, ki pa pri njem meri ne toliko na filozofsko utemeljevanje kot na izvoren pomen estetike v smislu neposrednega čutnega doživetja.

Iz tega izpelje tudi glavni cilj in smoter glasbe, kot ga zgoščeno povzame v komentarju k izvedbi svojega *Klavirskega koncerta v a-molu* leta 1956:

»NJEN [GLASBENE UMETNINE] SMOTER JE POVSEM DOSEŽEN, ČE JI USPE, DA SE POSLUŠALEC ZANIMA, ZAVZAME IN OGREJE, DA PO PRESTANKU TE V ČASU SE RAZVIJAJOČE UMETNOSTI ZAPUSTI V NJEM VTIS NEČESA LEPEGA, POVZDIGUJOČEGA IN PLEMENITEGA TER ŽELJO, DA BI PONOVRNO SLIŠAL ISTO DELO. S TEM JE POSLUŠALČEVO, PA TUDI SKLADATELJEVO PRIČAKOVANJE POVSEM IZPOLNJENO. VSE OSTALO JE NAVLAKA, ZNESENA VKUP IZ DRUGIH PODROČIJ. [...] ZATO SKLADBA OD POSLUŠALCA NE ZAHTEVA PRAV NIČ DRUGEGA KOT PRIJAZNO PRIPRAVLJENOST ZA POSLUŠANJE BREZ KAKRŠNIHKOLI PREDSDODKOV LITERARNEGA ALI ARTISTIČNEGA ZNAČAJA. NJENA VSEBINA JE DISKRETNÁ, NJEN NAMEN PA PODAJANJE NEKIH MISLI, KI BI ŽELELE BITI SAMO LEPE IN S TEM PRIKUPNE.«⁵⁰⁵

Glasba naj bo po Škerjancu torej »lepa in s tem prikupna«, zato da se poslušalec zanjo »zanima, zavzame in ogreje«. Brez dvoma se je Škerjanc zavedal radikalnosti svojega stališča v kontekstu širše umetnostne teorije 50. let, v obdobju silovitih in radikalnih sprememb, katerih morda najbolj splošna značilnost je bila ravno odklon od »lepega«, zanikanje primarnosti čutne zaznave, zato pa tudi v umetnosti hlepeče iskanje spoznavnega in racionalno obvladljivega. Nobenega dvoma ni, da se je Škerjanc s takimi stališči srečeval in jih dobro poznal, saj večkrat odkrito spregovori o tem. Dejstvo pa je, da se mu je takšen odnos do umetnosti in glasbe upiral, jasno ga je odklanjal in se mu pozneje le še bolj radikalno odrekal. Glasba po njegovem mnenju torej ni nek približek pitagorejsko-platonskega racionalnega iskanja lepega v umetnosti, temveč predvsem epikurejsko definirani vir dobrega počutja, ki izhaja iz prikupnosti njenih zvokov. Vsa druga »navlaka, znesena vkup iz drugih področij«, pomeni le nabuhle, a obenem puhle teorije »literarnega ali artističnega značaja«, ki z glasbo, njeno vrednostjo in pomenom nimajo nič.

Tudi v glasbi drugih skladateljev Škerjanc iskanje programskih namigov ali zunajglasbenih idej postavlja v ozadje. V pisanju o *Patetični simfoniji* Petra Iljiča

⁵⁰⁵ Ibid., 282.

Čajkovskega pravi, da se mu zdi pomembnejše »od navajanja programa Čajkovskega simfonije [...] njena formalna analiza«. ⁵⁰⁶

Še tako premišljeno načrtovana in izpeljana skladba je Škerjancu nezanimiva. Vsekakor bistveno bolj zaupa preprostosti in neposrednosti ustvarjalnega navdiha. Po njegovem mnenju naj bi skladatelj nikoli trdno do konca ne zakoličil svojega ustvarjalnega postopka, še manj pa ga razkrival, da bi s tem razlagal ali utemeljeval svoje početje: »To ga more le motiti, slepiti in odvrčati njegovo pozornost od edinega bistvenega.« ⁵⁰⁷

Škerjančeva estetika korenini torej v potrebi po zvočnem oblikovanju neposredno čutno razumljivega, občutenega, tudi preprostega glasbenega jezika. Njegovo bistvo je neizpovedljivo, nikoli do konca doumljivo. V celoti se upira analitični preglednosti in sklenjenosti ter vsaki kompozicijski sistematiki, zato pa se odpira po njegovem lastnim pristno muzikalnim nagibom, ki so neulovljivi in neizgovorljivi, pa vendar »edini bistveni«.

Medtem ko je v Škerjančevem zgodnjem ustvarjanju zaslediti predvsem dela, ki so se oblikovala iz povezave glasbe z izbranim poetskim besedilom, je v obdobju, ko se je začel intenzivneje posvečati dirigiranju, v ospredje prihajalo njegovo vse izrazitejše navdušenje nad čisto instrumentalno glasbo. Tudi javno je začel opozarjati na problem po njegovem mnenju prevelikega poudarjanja vokala, zlasti zborovske glasbe, ki je imela v slovenski tradiciji posebno izpostavljeno mesto. V eni od svojih ocen dogajanja na Slovenskem omenja Lajovca in njegovo opozarjanje na prešibek razvoj orkestralne glasbe: »Leta 1911 je napisal Anton Lajovic: 'In vendar ni dvoma, da mora priti pri naravnem koncertnem in muzikalno-kulturnem razvoju do tega, da bo težišče tudi naših koncertnih proizvajanj prešlo iz zbora na orkester.' Mar se je to do danes – preteklo je od tega 24 let – že izpolnilo? In zakaj se ni?« ⁵⁰⁸

Ne glede na to, da je bil za pešanje orkestralne reprodukcije verjetno vsaj posredno precej kriv tudi Lajovic s svojimi radikalnimi ukrepi za onesposobitev delovanja Filharmonične družbe v novi jugoslovanski stvarnosti, je bila tema o počasnem in šibkem razvoju orkestralnega življenja in simfonične produkcije pri nas nedvomno nadvse aktualna resnica. In nobenega dvoma ne more biti, da je k njeni oživitvi in okrepitvi ključno prispeval prav Škerjanc s svojimi ustvarjalnimi, poustvarjalnimi in organizacijskimi prizadevanji v naslednjih desetletjih.

O slovenski glasbi, njeni preteklosti in prihodnosti

V tem smislu je razumeti tudi Škerjančev samosvoj odnos do slovenske glasbe, saj ga nikakor ni mogoče povezovati s tradicionalnim folklorističnim navduševanjem nad ljudskim, ki je zaznamoval večji del ustvarjalnosti slovenskih skladateljev,

⁵⁰⁶ Lucijan Marija Škerjanc, »Čajkovski, Talich in mi«, *Sodobnost* 3, št. 2 (1935), 94. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-21AP60JZ>.

⁵⁰⁷ Intervju L. M. Škerjanca s Cirilom Krenom, 1. 9. 1950.

⁵⁰⁸ Škerjanc, »Čajkovski, Talich in mi«, 96.

“Škerjanc zagovarja mnenje, da je nacionalno ustvarjanje dvignjeno nad prevzemanje ljudskih elementov.

pogosto praviloma usmerjenih v zborovsko glasbo. Zlasti je to veljalo za desetletja, v katerih se je slovenska glasba utrjevala proti nemški v času nacionalnih trenj konec 19. stoletja in ob utemeljevanju nove jugoslovanske identitete proti avstrijski po prvi svetovni vojni. Za Škerjanca sta tako za razliko od njegovih glasbenih sodobnikov bolj značilni skepsa in distanca do ljudskega gradiva in še zlasti do njegovega prevzemanja. V svojih delih zato praviloma ne uporablja ljudskih motivov, jih ne prireja in ne predeljuje, kot to redno srečamo pri njegovih skladateljskih sodobnikih. Sam s tovrstnim gradivom ne najde pristnega stika in je kritičen do takega prevzemanja, ki si preko povezave z dediščino zagotavlja potrdilo svoje prvinskosti in nezgredljive nacionalne identitete, s tem pa širše utemeljitve, ki bi bila glasbi dana od zunaj. Pri tem ni izvzet noben element folklornega. V intervjuju s Cirilom Krenom odločno meni: »Niti istrska, niti belokranjska folklor se mi ne zdita pristnejši od ostalih, pač pa je v njih bolj ohranjen arhaični značaj, medtem ko se je drugod porazgubil in pomešal med splošno alpsko folkloro.«⁵⁰⁹

Škerjanc zagovarja mnenje, da je nacionalno ustvarjanje dvignjeno nad prevzemanje ljudskih elementov. Za potrditev svojega mnenja si jemlje za primer Wagnerja in Chopina, ki mu predstavljata značilna primerka najbolj »nemškega« oz. najbolj »slovanskega glasbenika«. ⁵¹⁰ Njuna glasba pa ne izvira v prevzemanju folklornega, temveč je njuna »nacionalnost obsežena v notranjem načinu izražanja, v tem, kako nam povesta, kar jima je na srcu. V vsem načinu izražanja, pa četudi so sredstva pri obeh – in pri vseh drugih – popolnoma ista.«⁵¹¹ Nacionalno se ne odraža torej v substancialni vsebini, temveč v širši vključenosti v kulturno dediščino, v kateri je mogoče prepoznanje nečesa »velikega, novega, svojstvenega, samobitnega in pomembnega«. ⁵¹²

Vsem prizadevanjem navkljub ostaja Škerjančevo opredeljevanje »korenin, kjer se pletejo neveneče vezi posameznika z narodom«, splošno in nedoločeno. V skladu s prevladujočo maksimo časa zlasti v zgodnjem obdobju izrazito odklanja nemško glasbo, do katere je kritičen njegov tedanji vzornik Lajovic, ki je v veliki meri tudi oblikoval ideologijo nove »slovenske« estetike. V članku »O slovenski glasbi«, objavljenem v *Sodobnosti*, izčrpnje piše o slovenski glasbeni preteklosti in s tem že v 30. letih postavi enega pomembnejših prispevkov k slovenskemu glasbenemu zgodovinoписju. V članku se med drugim sprašuje o slovenskih elementih, ki naj bi jih zasledili v glasbi, a šele *a posteriori*. Za skladatelja Petelina, za katerega pravi, da ga po nepotrebnem latiniziramo v Gallusa, meni, da tovrstnih elementov še ni mogoče razbrati: »Vendar ni izključeno, da bo mogoče kasneje najti tudi v Gallusu specifično naše muzikalne poteze. Kako naj bi jih našli danes, ko jih niti v sodobnikih še ne moremo izslediti, ko so še tajnostno skrite in nepregledne?«⁵¹³

⁵⁰⁹ Intervjuju L. M. Škerjanca s Cirilom Krenom, 1. 9. 1950.

⁵¹⁰ Lucijan Marija Škerjanc, »O narodni glasbi«, *Sodobnost* 3, št. 7/8 (1935), 395.

⁵¹¹ Ibid.

⁵¹² Ibid.

⁵¹³ Lucijan Marija Škerjanc, »O slovenski glasbi«, *Sodobnost* 2, št. 9 (1934), 409. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-BJIGYI33>.



Pa vendar so tovrstne analize potrebne in nujne za prihodnost ter prepored slovenske glasbe, ki ga napoveduje ob oceni znamenite Mantuanijeve razstave o slovenski glasbeni preteklosti: »Preporod v tem, da bomo na lastni zemlji gojili lastno glasbo, katere cilj bo osamosvojitev od tujih vplivov in izobličenje lastnega lica. In prepored v tem, da bo ta glasba imela zaslonbo v onih, ki jo bodo želeli poslušati, poslušati z zanimanjem sodelujočega, sostvaritelja, in da bo teh poslušalcev čedalje več.«⁵¹⁴

Prihodnji razvoj slovenske glasbe je torej po Škerjancu odvisen od aktivnega zavzemanja za utelesitev teh preroditeljskih idej v glavah ustvarjalcev in poslušalcev. Morda bi v njegovih besedah lahko zaznali celo kali nietzschejanskega češčenja etnično očiščenega in etično privzdignjenega nadčloveka 30. let: »Ne pričakujmo pobude od mrtvih črk in ne snovnosti od zunanjega muziciranja! Le delo na razvoju velikih osebnosti bo v prid ugledu naše glasbe doma in v tujini. Le velike, nove etične vrednote morejo osvojiti duha človeštva.«⁵¹⁵

Vizija, ki ji je Škerjanc sledil, je vsekakor odpirala možnost novega zaleta v razvoju slovenske glasbe. Ta je po njegovem možen le ob osvoboditvi od tujih

Škerjanc v družbi slovenskih skladateljev; z leve: skladatelj in pianist Marijan Lipovšek, pianistka Hilda Horak Čas, L. M. Škerjanc, dirigent in skladatelj Ciril Cvetko, dirigent in skladatelj Danilo Švara ter violinist Leon Pfeifer. Vir: arhiv Fundacije Lucijana Marije Škerjanca

⁵¹⁴ Ibid., 416.

⁵¹⁵ Škerjanc, »O narodni glasbi«, 396.

vplivov in z izoblikovanjem specifično slovenskih elementov, kar je tudi v poznejših letih predstavljalo enega njegovih osrednjih idejnih in ne nazadnje estetskih programskih vodil.

Odnos do modernizma

Škerjančevo
zgodnjo na-
klonjenost moder-
nističnim idejam
je mogoče razbrati
tudi iz njegovih pr-
vih kritičskih ocen, v
katerih praviloma
izrazito naklonje-
no ocenjuje tudi
Osterca kot simbol
novega pri nas.

Značilno je, da se je Škerjanc na začetku približeval osnovnim idejnim pozicijam modernizma. Pravzaprav mu je bil estetsko blizu zlasti v odločnem odklanjanju razčustvovanega romanticizma. O tem piše v svojem prvem članku o mestu in pomenu dirigenta, v katerem se dotakne tudi slogovnih in estetskih vprašanj. V njegovi estetiki je tako za modernizem značilno tipično odklanjanje romantične razčustvovanosti: »Vobče je preveč razširjeno mnenje, da je glasba 'izraz čustev'. To je romantično tolmačenje naloge glasbe in zelo enostransko. Glasba ima svoje posebno, le glasbenim zakonom podvrženo življenje ter nikakor ni le usedlina čustev, ki iz kakršnihkoli vzrokov niso mogli druge najti duška.«⁵¹⁶

Škerjančevo zgodnjo naklonjenost modernističnim idejam je mogoče razbrati tudi iz njegovih prvih kritičskih ocen, v katerih praviloma izrazito naklonjeno ocenjuje tudi Osterca kot simbol novega pri nas. Praktično vse do Osterčeve smrti je do njegovega dela v ocenah prizanesljiv, pogosto ga hvali in izpostavlja kot tistega skladatelja, ki je s svojim odmikom od konvencij pomembno opogumil tudi druge skladatelje.⁵¹⁷

Lahko bi rekli, da je vsekakor vprašljiv in preveč posplošeno enostranski pogosto izpostavljen antagonizem Osterca in Škerjanca, ki sta predstavljala vodilni figuri obdobja med obema svetovnjima vojnoma, pozneje pa sta postala osrednja lika estetskega nasprotja med naprednim in konservativnim, na čemer se je utemeljevalo estetsko nasprotje ustvarjalnosti številnih slovenskih skladateljev po vojni.⁵¹⁸ Nasprotje, ki je imelo estetski in poetski značaj, Samo Hubad pozneje pomenljivo opiše kot »razkol med revolucijo in evolucijo«,⁵¹⁹ pri tem pa meri predvsem na njun učiteljski zgled.

Vendarle se je ta vpliv oblikoval šele postopoma in dejansko v različnih obdobjih. Ne nazadnje je Osterc umrl že leta 1941, torej pred nastopom skladateljske generacije, ki se je šolala pri Škerjancu po vojni. Čeprav sta si bila generacijsko precej blizu – Osterc je bil starejši od Škerjanca za 5 let – pa je vendarle med njima tudi v tem smislu prihajalo do razlik. Škerjanc svoje prave kompozicijske šole ni imel vse do leta 1945, Osterc pa je svoj nesporen učiteljski vpliv gradil že

⁵¹⁶ Lucijan Marija Škerjanc, »Dirigent in njegovo delo«, *Življenje in svet* 5, št. 26 (1931), 720–723. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-Y6QNNJVV>.

⁵¹⁷ Lucijan Marija Škerjanc, »Osterčev komorni večer v Ljubljani«, *Jutro*, 12. februar 1930, 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QYD9MKTT>.

⁵¹⁸ Nekatere izsledke raziskovanja odnosa med Ostercem prinaša prispevek Matjaž Barbo, »Vzorniki in učitelji ob vzniku modernizma v glasbi šestdesetih let 20. stoletja: *Role models and teachers in the emergence of modernism in music in the sixties of the 20th century*«.

⁵¹⁹ Leon Stefanija, *Pričevanja glasbenikov tibe generacije o socialistični Sloveniji* (Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2024), 40. <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL>.

v letih pred začetkom druge svetovne vojne, pa še to (le) na srednji glasbeni šoli in tako formalno ni imel študentov glasbe v pravem kompozicijskem razredu. Pa vendar se je zaradi njegovega vpliva na krog dijakov, ki so poslušali njegova predavanja oz. so se istovetili z njegovimi nazori, oblikovala t. i. Osterčeva šola in to poimenovanje je prevzela tudi strokovna literatura.

Škerjanc je še leta 1962 v *Glasbenem slovarčku*⁵²⁰ Osterčev pomen ocenil izrazito objektivno in trezno: »Njegova kompozicijska šola je imela velik vpliv na ustvarjalno delo mlajše slovenske skladateljske generacije.«⁵²¹

Omenjeni antagonizem je morda še manj zaslediti v obdobju njunega medsebojnega ocenjevanja. Verjetno eno prvih kritik Škerjančevega glasbenega dela je Osterc napisal konec leta 1926 ob oceni koncerta, ki ga je pod vodstvom Škerjanca in Emila Adamiča pripravil simfonični orkester Orkestralnega društva Glasbene matice. Osterc v svoji oceni pohvali desetletno plodno delovanje društva, še posebej pa izpostavi Škerjančev prispevek: »Dirigent Škerjanc je imel 'partituro v glavi' in ne narobe. [...] Škerjanc je od zadnjih nastopov silno napredoval. [...] Od vseh koncertov Orkestralnega društva, ki sem jih imel priliko slišati, je bil ta daleko najbolj temeljito pripravljen, najbolj poglobljen.«⁵²² Ob tem posebej izpostavi tudi izvedeni Škerjančevi deli: »Škerjančev 'Preludij' in 'Skerzo' sta bili najzanimivejši točki sporeda, pa tudi najtežji.«⁵²³ Skladbi opredeli celo za »moderni«, kar je Ostercu brez dvoma pomenilo ne le slogovno opredelitev, temveč tudi nesporno estetsko priznanje Škerjančevega kompozicijskega ustvarjanja.

Obe skladbi, *Preludij* in *Scherzo*, sta bili v mednarodnem prostoru prvič predstavljene na Festivalu jugoslovanske instrumentalne glasbe v Pragi, 6. novembra 1927, na koncertu, pri čigar pripravi je verjetno s svojimi praškimi zvezami sodeloval Osterc.

Eno od zgodnejših posrednih pričevanj o naklonjenosti Škerjanca do Osterčevega dela pomeni tudi izbira Osterčevega prevoda besedila pesnika Maxa Dauthendeya za samospев *Unsere augen / Najine oči*.

Osterc je v svojih ocenah zaznaval Škerjančev razvoj proti modernizmu in naklonjeno poudaril, da je Škerjanc pisal v »zelo modernem slogu«.⁵²⁴

Izrazito pozitivna je tudi Osterčeva ocena Škerjančeve *Lirične uverture*, izvedene oktobra 1931: »Škerjančeva 'Lirična overtura' je tristanski občutena in zelo dobro instrumentirana. Morda bi ji radi forme bolje ležal kak drug naslov. Izvajali so jo prav dobro.«⁵²⁵

⁵²⁰ Lucijan Marija Škerjanc, *Glasbeni slovarček: V dveh delih. Imenski – stvarni* (Mladinska knjiga, 1962).

⁵²¹ Ibid., 112.

⁵²² Izresek iz kritike: Slavko Osterc, »Jubilejni koncert Orkestralnega društva Glasbene Matice«, objavljene 13. 12. 1926, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁵²³ Ibid.

⁵²⁴ Izresek iz kritike: Slavko Osterc, »Koncert Orkestralnega društva Gl. Matice«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁵²⁵ Izresek iz kritike Slavko Osterc, »I. simfonični koncert«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

Poleg tega je Osterc redno hvalil tudi Škerjančevo dirigiranje.⁵²⁶ Izpostavljal je dejstvo, da je Škerjanc seznanjal ljubljansko občinstvo z najboljšimi deli francoske glasbe. Poleg tega je pohvalil njegov napredek po baselskem izpopolnjevanju pri dirigentu Weingartnerju: »Škerjanc je delal počitniški dirigentski tečaj pri Weingartnerju in je res od lanskega leta vidno napredoval.«⁵²⁷

Tudi ob negativnih kritikah igranja orkestra je Osterc ohranjal hvalo za dirigenta: »Povdarjam, da dirigent za to ne nosi nobene odgovornosti: če bi bili vsi tako precizni kakor on, bi lahko bilo izvajanje idealno.«⁵²⁸ Tudi pozneje s pohvalami nadaljuje: »Škerjanc je dirigiral vse na pamet in je partiture res obvladal.«⁵²⁹

Na drugi strani je Škerjanc že vse od prvih kritik v 20. letih redno pozitivno ocenjeval Osterčevo delo. V oceni znamenite Osterčeve *Suite* za orkester pohvalno zapiše: »Najboljša stavka se mi zdita prvi in pa četrti. Posebno poslednjega mistični spev solovioline je prepričevalen ter se jako efektno druži z ostinatno orgelsko spremljavo godal.«⁵³⁰

Tudi ko Osterc sodeluje pri organiziranju koncerta v Argentini z argentinskim skladateljem Juanom Carlosom Pazom, na program poleg hrvaškega skladatelja Borisa Papandopula in Slovencev Demetrija Žebreta, Karola Pahorja in samega Osterca uvrsti tudi Škerjanca, ki se predstavi s krstno izvedbo klavirske skladbe *Pro memoria – 13-II (tema s 4 variacijami)*.⁵³¹

Navkljub izpričani medsebojni naklonjenosti Osterca in Škerjanca vendarle ob tem ne moremo spregledati tudi določene napetosti med obema, kot so jo zaznavali nekateri njuni sodobniki. Marijan Lipovšek ju je leta 1935 izpostavil kot najpomembnejša skladatelja svojega časa, a ju hkrati opredelil že kot protipola:

»POLEG OSTERČEVE OSEBNOSTI STOJI V BOJU ZA SVOJ INDIVIDUALNI IZRAZ NJEN PROTIPOL, L. M. ŠKERJANC. PRIMERJAVA USTVARJALNIH DEL MED NJIMA NI MOGOČA. NASPROTNA STA SI DO ZADNJEGA KOTIČKA SVOJE DUŠEVNOSTI. ŠKERJANC JE UMERJEN, PREMIŠLJEN IN DO SKRAJNOSTI DOŽIVET, PRI TEM PA NESKONČNO LIRSKI. ZDI SE, DA PREDSTAVLJATA POZITIVNI IN NEGATIVNI POL USTVARJANJA: MOŠKI, OSVOJEVALNI 'DRAUFGÄNGER' OSTERC IN NEKOLIKO PASIVNI, ČUSTVENO PA VELIKO MEHKEJŠI IN OGNJEVITEJŠI ŠKERJANC.«⁵³²

⁵²⁶ Izrezek iz kritike: Slavko Osterc, »Koncert Orkestralnega društva Gl. Matice«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁵²⁷ Izrezek iz kritike Slavko Osterc, »Simfonični koncert«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁵²⁸ Izrezek iz kritike: Slavko Osterc, »IV. simfonični koncert«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁵²⁹ Izrezek iz kritike: Slavko Osterc, »Simfonični koncert v Ljubljani«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁵³⁰ Izrezek iz kritike: Lucijan Marija Škerjanc, »III. simf. koncert v Ljubljani, 3. 5. 1932«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁵³¹ Prim. »Concierto de musica de camara auspiciado por el Instituto Argentino-Yugoslavo de cultura«, koncert 16. maja 1938, koncertni list, hranjen v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjanca.

⁵³² Marijan Lipovšek, »Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu«, *Ljubljanski zvon* 55/10–11 (1935), 577.

Lipovšek meni, da sta si enako nasprotna tudi po kompozicijskih sredstvih.⁵³³ Vsemu navkljub se zdi utemeljeno Pompetovo⁵³⁴ mnenje, da je mnogo bolj kot o ustvarjalnem nasprotju med obema zaradi številnih sorodnih kompozicijskih rešitev mogoče govoriti o njunem »poetskem bratstvu«, ki ga na drugi strani spremlja »estetski razkol«. Dejstvo je, da se je ločnica, ki zeva v njunih estetskih nazorih, po Osterčevi smrti ter zlasti ob vse bolj radikaliziranih idejah mladih od petdesetih let vse bolj poglobljala. Razlog za to po Osterčevi smrti ni mogel biti zares spopad med nepomirljivima nasprotnikoma, ampak predvsem ideje, ki jih je na eni strani zagovarjal Škerjanc, na drugi pa so se zanje zavzemali tedaj mladi skladatelji, med katerimi so bili tudi mnogi Škerjančevi študenti. Ti so namreč v svojem mladostnem zavračanju Škerjančevih stališč posegali po Ostercu in Kogoju kot referenčnih točkah, na katerih so idejno gradili.⁵³⁵ Pri tem je zanimivo pogosto spregledano dejstvo, da je tudi Osterc s svojimi radikalnimi pogledi lahko hromil ustvarjalni razmah svojih sodobnikov – Katarina Bogunović Hočevar v svoji študiji govori o tem, kako je Ravnik kot obetaven glasbenik v 30. letih ustvarjalno umolknil zaradi vpliva estetskih in kompozicijskih idej Slavka Osterca.⁵³⁶

Zaradi vse hujšega zaostrovanja med Škerjancem in generacijo mladih navdušencev nad modernizmom je postajalo njihovo estetsko nasprotovanje vse bolj poudarjano, hkrati pa vse bolj prepadno. In to znova ne glede na to, da v poetskih rešitvah ločnica tudi poslej pogosto vendarle ni bila vedno tako nepremostljiva, kot bi to morda pričakovali glede na zapisana stališča. Pozneje se je celo med najbolj izpostavljenimi zagovorniki obeh polov, tako denimo med Škerjancem in njegovim študentom Ivom Petričem, pokazalo izrazitejše približevanje drug drugemu v smeri »poetskega bratstva«.

Pompe izpostavlja dejstvo, da sta imela na začetku Osterc in Škerjanc najbrž tudi skupnega vzornika, Stravinskega. Ta je na eni strani Osterca po njegovih lastnih besedah »pripeljal v tabor hipermoderne«, ⁵³⁷ na drugi strani pa bi Stravinskega po Pompetovem mnenju zasledili tudi v gostih orkestralnih barvah Škerjančevega prvega *Koncerta za violino*, na katerega je morda vplival *Ognjeni ptič*.⁵³⁸

Glede Schönberga je bil Škerjanc že zgodaj precej zadržan. Sam pravi, da ga je spoznal na Dunaju in takrat celo »precej komponiral v tem slogu«, pozneje

⁵³³ »Enako različna so sredstva: Škerjanc uporablja na videz epigonsko, toda premišljeno akordiko, ustvarja pa svojevrstno formo (*sonatina da camera*). Glavni problem mu je barvitost izraznih sredstev. Zato komponira v težkih oblikah, kakršna je godalni kvartet, katerega subtilni zvok mora biti dinamično odtehtan od spremljajočega korpusa. Tak zvok primerno regulirati je problem dolgotrajnega študija. Škerjanc instrumentira ravelovsko, zelo sočno, s poznavanjem najboljše lege instrumentov in njihovih medsebojnih zvočnih odnosov, kakor so preizkušeni v velikih mojstrovinah.« Cit. po: ibid.

⁵³⁴ Gregor Pompe, »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc: estetski razkol in poetsko bratstvo«, v *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnima vojnama*, ur. Jernej Weiss (Založba Univerze na Primorskem, 2018), 187–199.

⁵³⁵ Barbo, *Pro musica viva*.

⁵³⁶ Katarina Bogunović Hočevar, »Ravnikovi glasbenoteoretski nazori v kontekstu dveh kompozicijskih šol«, *De musica disserenda* 6/2 (2010), 85–98.

⁵³⁷ Slavko Osterc, »Muzika u zemlji. Ljubljana«, *Zvuk* 3, št. 6 (1935), 229, cit. po: Pompe, »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc«, 193.

⁵³⁸ Pompe, »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc«, 193.

pa da se je od njega odvrnil, ker da je bil ta slog »preveč intelektualen, premalo prvobitno muzikalen, elementaren«.⁵³⁹ Škerjančev študent Dane Škerl v svojih spominih na učitelja zapiše, da je bil razlog za Škerjančevo odklanjanje Schönbergove dodekafonije »v bistvu zaradi vertikalnega gledanja«.⁵⁴⁰ Čeprav ni prav jasno, kako je to v načelu mogoče povezati z dodekafonijo, ki se je razvila predvsem kot poudarjeno horizontalno oblikovano sosledje, pa vendar lahko iz načelnega zavračanja »vertikalnega gledanja« slutimo kritiko, ki jo je v svojih nastopih, pa tudi pri svojem pedagoškem delu do vertikale izražal d'Indy, pri katerem se je Škerjanc nedvomno zgledoval.

Poleg tega je na Škerjančevo odklanjanje modernističnega obrata proč od tonalnosti gotovo vplival dunajski učitelj Joseph Marx, ki je imel tonalnost za nekaj po naravi danega, atonalnost pa za sistem, ki je »hladno iztuhtan«, skladbe v tem slogu pa je določil kot »slabo zveneče asfaltne produkte«.⁵⁴¹

Škerjanc je svojo estetiko utemeljeval na notranjem sluhu, ki mu je kot nasprotje postavljajal modernistične tehnike z dodekafonijo na čelu, ki so se po njegovem mnenju oklepale »prijemljivejše zunanosti«. V enem od svojih poznejših člankov je bil do tega še posebno odklonilen in je z očitnim odporom to tehniko opisal kot »najpreprostejši in najbolj brezobzirni od danes priznanih – dvanaajsttonski kompozicijski sistem«.⁵⁴² Po Škerjančevem mnenju dodekafonijo določa prekinjanje neposredne povezave med ustvarjalcem in njegovo glasbo ter poslušalcem, ki je za Škerjanca temeljni imperativ glasbene estetike, saj gre za sistem, ki »prav nič [...] ne upošteva tega, kako vpliva na poslušavca«.⁵⁴³ Njegova temeljna napaka je po Škerjancu to, da uporablja tehnike, ki se ne usmerjajo na sluh: »Kajti izsledljive so le očesu, kot pisмени pogreški, medtem ko uho sodi po svojih zakonih, ki v kriterijih sistema niso upoštevani.«⁵⁴⁴ Povrhu vsega pa je po Škerjancu ustvarjalni proces pri glasbi tudi v celoti kompleksen in ne more biti ujet le v nek sistem – kakršen koli že – saj se dogaja »na ravni, ki se ne ujema z miselno logiko in ji ni doumljiva«.⁵⁴⁵

Škerjanc je pozneje zapisal, da ga večina sodobne glasbe celo »dolgočasi«.⁵⁴⁶ Svoje odklanjanje izpelje v premisleku o odnosu med tehniko (»načinom komponiranja«) in vsebino. Ob vprašanju, kako gleda na konkretno in elektronsko glasbo, meni, »da sredstva ne nadomeščajo vsebine in da naš čas kar preveč obvisi na zunanostih (kamor spadata gornja naziva), ki opredeljujejo le način komponiranja, ne določujejo pa njegove vsebine, ki je – vsaj tako mislim – v glasbi prvenstveno lirična«.⁵⁴⁷ Tisto, kar je po njegovem pomembno, torej niso tehnična vprašanja, saj ta za glasbo pomenijo nevarnost, da bi »ta v bistvu labilna

⁵³⁹ Grabnar, »Lucijan Marija Škerjanc o svoji glasbi«.

⁵⁴⁰ Škerl, »Moj spomin na Lucijana Marijo Škerjanca«, 25.

⁵⁴¹ Primož Kuret, »Lucijan Marija Škerjanc in Joseph Marx«, 30.

⁵⁴² Škerjanc, »O nekaterih problemih v glasbi«, 182.

⁵⁴³ Ibid.

⁵⁴⁴ Ibid., 182.

⁵⁴⁵ Ibid.

⁵⁴⁶ Intervju L. M. Škerjanca s Cirilom Krenom, 1. 9. 1950.

⁵⁴⁷ Ibid.

umetnost zdrknila na raven samodopadljivega cehovskega artizma, v katerem bi prevladovala tehnološko-kombinatorična miselnost, kot jo poznamo iz nekaterih izumetničenih primerov zahodne glasbene literature. To bi bil jalov larpurlartizem, pred katerim poslušalec ostrmi v onemogli osuplosti.«⁵⁴⁸ Svoj nastop proti modernizmu izpelje torej predvsem na ravni odklanjanja zazrtosti v tehnična vprašanja, ko govori o »tehnološko-kombinatorični miselnosti [...] izumetničenih primerov zahodne glasbene literature«. Alternativa, ki jo ponudi, t. i. »pozitivna perspektiva«, je vendarle v sebi estetsko nejasna. Ker je grajena na zanikanju pomena »tehnološke miselnosti«, pa je povrh vsega tudi nedoločljiva v smislu razgrinjanja neke skladateljske (avto)poetike, opredeljena le kot »pristni, prvobitni in zdravi odnos umetnika-ustvarjalca do dojemalca«. V tej drži odmeva nekaj sodobne (sorealistične) prepričanosti o pomenu pristnega in zdravega odnosa med umetnostjo in svetom okoli nje, ki se je morda tudi povsem nezavedno utemeljevala na estetskih pozicijah sodobne kritične teorije ali celo vizijah uresničitve umetnika kot proizvajalca kulturnih dobrin, ki naj služijo ljudstvu.

Razumljivo se zato Škerjanc tudi v svojih predavanjih ni posvečal modernističnim estetskim tokovom. Pravzaprav bi lahko rekli, da je bil kritičen do tovrstnih prizadevanj študentov oz. jih je od teh idej odvrčal, kar je med njimi lahko povzročalo odpor. Nobenega dvoma ni, da je Škerjanc dokaj dobro poznal kompozicijske tehnike zgodnjega povojnega modernizma, kot so se uveljavljale v vodilnih evropskih centrih sodobne glasbe od Darmstadta do Varšavske jeseni ali zagrebškega Bienala. Tudi sam se je v sodobnih tehnikah preizkušal, kar priča sam, ko govori o svojih *Štirih ditirambičnih skladbah*. Škerjanc pravi, da je v njih uporabil dvanajsttonski princip zato, ker se mu je »zdel primeren za izraz takšne in takšne vsebine. Nisem se mu podvrgel, samo poslužil sem se ga.«⁵⁴⁹ Sicer pa je bil do tovrstnega ustvarjanja oster, kot lahko razberemo v enem njegovih najbolj žolčnih, čeprav dokaj kratkih razprav, objavljenih v Naših razgledih že leta 1963, ko so te teorije pljusknile z vso silo tudi k nam.

Trk s sodobno glasbo je tako predstavljal tudi vse bolj očiten trk z generacijo mladih, tedaj uveljavljajočih se skladateljev, ki so povrh vsega v večini izšli iz Škerjančeve šole, a so se – tudi v konfrontaciji s Škerjančevimi načeli – morda prav zato še izraziteje in še radikalneje zavzemali za modernistične ideje. Vodilni pri tem so bili ustvarjalci, zbrani v skladateljski skupini *Pro musica viva*, ki je najodločneje pretrgala s Škerjančevo estetiko.⁵⁵⁰ Mladi skladatelji, vajeni sodelovanja še iz časa srednje glasbene šole, so se kot študenti konec 50. let povezali v *Klub komponistov*, ta pa je na začetku 60. let zrasel v *Pro musico vivo*. Posreden vzor je mladim predstavljalo v tem času tudi oblikovanje društva *Collegium musicum*, s katerim je Pavel Šivic slovenskemu občinstvu predstavljal novejša sodobna dela. Še močneje je na povezovanje mladih vplivalo sorodno iskanje skupnih estetskih

⁵⁴⁸ *Koncertni list Slovenske filharmonije* 5, št. 8 (1956), 282.

⁵⁴⁹ Grabnar, »Lucijan Marija Škerjanc o svoji glasbi«.

⁵⁵⁰ Barbo, *Pro musica viva*.

izhodišč glasbenikov v okviru festivalov sodobne glasbe po Evropi, kamor so začeli zahajati tudi slovenski skladatelji.

Škerjanc je ostro kritiziral tovrstno skladateljsko povezovanje, češ da ovira ali celo negira razvoj lastne individualnosti, ki je eden najprepričljivejših znakov umetniške ustvarjalne potence: »Če pa se cela grupa odloči za prav ta ali oni stil – kje so potem njihove osebnosti?«⁵⁵¹

Škerjančev najizrazitejši odpor je tako veljal prav mladim, zlasti tistim, ki so prek povezovanja v skupini *Pro musica viva* iskali informacije o sodobnem dogajanju v svetu, si prizadevali za promocijo in uveljavitev lastnih del, ob vsem tem pa seveda predvsem za širšo potrditev svojih estetskih izhodišč. Škerjanc je bil do njih neizprosno kritičen:

»ZDAJ SMO V PRAV TAKŠNEM OBDOBJU; VSEPOVSOD SE ŠOPIRIJO SKUPINE, ŠOLE IN SMERI, NIKODER PA NI GLAVE, KI BI SAMOTNO IN MOGOČNO KAZALA SMER. V TAKŠNIH REVNIH ČASIH SE MNOGIM MAJEJO TLA POD NOGAMI; ZAČNO SE DRUŽITI S PRAV TAKO PRIZADETIMI IN SKUŠAJO USTVARITI MOČNE SKUPINE, ZBRANE POD ENIM, VČASIH PRAV POHLEVNIM, VČASIH BOLJ BOJEVITIM GESLOM, KI PA JE PO NAVADI IN V GLOBINI LE IZGOVOR IN OPRAVIČILO ZA NEMOČ. RAZUMLJIVO JE, DA SE ZLASTI ZAČETNIKI OZIRAJO NA VSE STRANI PO OPORI, SAJ POVPREČNA NADARJENOST, KI JE POGOSTO SAMO NAMIŠLJENA, SAMA NE NAJDE NOBENE POTI V MORJU ZMOŽNOSTI.«⁵⁵²

Skladatelji se po Škerjančevem mnenju oprijemajo sistemov, ki ponujajo nekaj »samoprevare; kajti čeprav je jasno, da ustvarjanje ni priučljivo ter ga noben traktat ne more zbuditi, je vendar misel, da bi se morda le dalo iz sistematike zvedeti, kako so delali drugi, mikavna in tolažljiva.«⁵⁵³ Škerjanc tako celo nakazuje dvom v možnost kompozicijskega pouka, četudi seveda tega kot profesor kompozicije na najvišji ravni ni povsem enoznačno izrekel.

Škerjanc sicer v svojih nazorih nikakor ni bil osamljen. Proti koncu svojega življenja je tudi Janko Ravnik spregovoril, kako razume Škerjančev odnos do modernizma: »Sem popolnoma njegovih naziranj. Toda kaj pomaga, da je Škerjanc velika avtoriteta, po celem svetu gre muzika in vse ostale umetnosti svojo pot.«⁵⁵⁴

Iskanje novega in drugačnega za vsako ceno je pri generaciji mladih na eni strani generirala značilno upornost proti pozicijam staršev in učiteljev, kakršno lahko zasledimo v večjih ali manjših, izrazitejših ali šibkejših valovanjih praktično skozi vso zgodovino človeštva. Hkrati pa je to upornost spodbujal tudi občutek nemoči ob trku z avtoritarnim odrinjanjem in onesposabljanjem mladih v tedanjem slovenskem javnem koncertnem življenju. Pri tem je imel dokajšen pomen prav Škerjanc, ki je predstavljal eno osrednjih kritičskih in ideoloških barier na poti uveljavljanja novih modernističnih teženj. Prav te pa so mladi generaciji hkrati pomenile tisti

⁵⁵¹ Grabnar, »Lucijan Marija Škerjanc o svoji glasbi«.

⁵⁵² Škerjanc, »O nekaterih problemih v glasbi«, 182.

⁵⁵³ Ibid.

⁵⁵⁴ Cit. po: Hočevar, »Ravnikovi glasbenoteoretski nazori«, 94.

najmanjši skupni estetski imenovalec, ki je povezoval in spodbujal njihovo ustvarjalnost. Slednja je bila morda tudi zaradi jasne in ostre Škerjančeve odklonilne drže ob svojem nastopu na začetku 60. let še toliko bolj izrazita in radikalna. Že v nekaj letih se je položaj spremenil. Mladi so začeli prevzemati vse več vodilnih pozicij v glasbenem življenju, kar je pomenilo tudi postopno odrinjanje Škerjanca in njegovih idej. S tem pa se je mehčala tudi estetska radikalnost modernizma in topela njegova ostrina, estetske pozicije pa so se pri mnogih nekdanj najbolj izpostavljenih Škerjančevih kritikih celo vse bolj približevale njegovim stališčem.

Odnos do muzikologije

Škerjančeva estetska načela oblikujejo tudi njegov odnos do teoretskega, analitičnega in splošno muzikološkega pristopa h glasbi. Pri tem v soglasju z običnimi estetskimi idejami časa zavrača nekdanjo prevladujočo poznoromantično zatopljenost v zunajglasbeno in poudarjanje ilustrativno pomenljivih potez glasbe, namesto tega pa terja analitičen vpogled v njeno strukturo. V tem smislu se je Škerjančeva estetika vsemu navkljub približevala sodobnim modernističnim idejam ter pogledom na umetnost in glasbo. Paradigmatično se to pokaže ob omenjeni predstavitvi *Patetične simfonije* Čajkovskega, pri kateri se Škerjanc obregne ob običajno posredovanje programskega opisa, o katerem meni, da je manj pomemben od »formalne analize«, ki da je sicer še ni videl izčrpno podane. Po njegovem prepričanju naj bi bil prav prek analitičnega uvida morda »dan kažipot za prodiranje v duhovne globine te edinstvene skladbe«. ⁵⁵⁵

V konkretnem primeru pa strukturno analizo, ki jo le nakaže, Škerjanc pregnete z značilnimi Kretzschmarjevimi hermenevtičnimi opisi, v katerih mrgoli slikovitih podob in prispodob: »Velikanska drama neslutnih demonskih sil, ekstatični podvigi, kriki, frenetična zmagoslavja, strahotni porazi, gigantske zgradbe in dotalna pustošenja, elementarne katastrofe in razkroj duševnosti – nepopisna, neizbrisna slika kaotične razrvanosti, ki se konča z jerihonsko fanfaro in krutimi zatretji vseh življenjskih kali.« ⁵⁵⁶ Razlage te vrste so pozneje hermenevtično analizo v celoti postavile v slabo luč in izzvale do nje splošno muzikološko nezaupanje, ki ga je šele mnogo pozneje premagovalo obsežnejše in poglobljeno pisanje, porojeno v anglosaškem svetu, od koder se je sodobna hermenevtika postopoma vračala tudi v evropsko muzikologijo, pa tudi k nam.

Ko Škerjanc govori o muzikološkem delu, se zdi zato nekoliko poudarjeno enostranski, saj ga razume predvsem kot pristop, ki izhaja iz teoretskih izhodišč, ne da bi jih primerjal ali povezoval z dejansko slušno percepcijo in na njej rojeno estetsko recepcijo. Čeprav je Škerjanc svoj odnos verjetno gradil iz nezaupanja, ki je gotovo koreninilo tudi v konkretnih slabih izkušnjah, se zdi, da je njegovo razumevanje muzikološkega dela (preveč) posplošeno:

“Škerjančeva estetska načela oblikujejo tudi njegov odnos do teoretskega, analitičnega in splošno muzikološkega pristopa h glasbi. Pri tem v soglasju z običnimi estetskimi idejami časa zavrača nekdanjo prevladujočo poznoromantično zatopljenost v zunajglasbeno in poudarjanje ilustrativno pomenljivih potez glasbe, namesto tega pa terja analitičen vpogled v njeno strukturo.”

⁵⁵⁵ Škerjanc, »Čajkovski, Talich in mi«, 94.

⁵⁵⁶ Ibid.

»KER POZNAJO LE NEKAJ POMEMBNEJŠIH DEL SVETOVNE LITERATURE IN ŠE TE BOLJ NA VIDEZ, BI JIH RAZLIKOVANJE VEČJE OBILICE SKLADB IN SKLADATELJEV ZAVEDLO V ZMEDO IN SI ZATOREJ POMAGAJO Z ISKANJEM MEDSEBOJNEGA SORODSTVA. KAR SE JIM ZDI NA PRVI MAH NEKOLIKO SLIČNO (LE NA ZUNAJ SEVEDA, GLOBLJE SE NE POTRUDIJO), BRŽ RUBRICIRAJO IN UVRSTE V SKUPNI PREDAL. DOLGO JIM JE BILO V VESELJE, ISKATI SORODNOSTI V IZBERI [!] TONOVSKIH NAČINOV, KASNEJE SO NAŠLI MOTIVIČNO SORODSTVO (S KATERIM PA SO BLAMIRALI NAJVEČJE GENIJE, KER SE JE IZKAZALO, DA SO VSI PREPISOVALI DRUG OD DRUGEGA), DANDANES PA SO IZNAŠLI STILNO SORODSTVO. TAKO SE JE ZGODILO TUDI MENI PRED LETI, KO ME JE SLOVIT SLOVENSKI MUZIKOLOG ZALOTIL PRI TEM, DA SO MOJE SKLADBE SLIČNE GOLDMARKOVIM, DASI SO MI BILA DOTLEJ DELA TE DUNAJSKE VELIČINE POPOLNOMA NEZNANA. MUZIKALNA ESTETIKA IN ZNANOST STA IZDATEN IZGOVOR ZA ONE, KI NE SLIŠIJO Z NOTRANJIM SLUHOM, PA SE ZARADI TEGA OKLEPAJO PRIJEMLJIVEJŠIH ZUNANJOSTI.«⁵⁵⁷

V tem smislu je bil Škerjanc kritičen tudi do Mantuanijeve slovite razstave, namenjene predstavitvi zgodovine slovenske glasbe. Škerjanc se namreč v svoji oceni obregne ob to, da je Mantuani sicer predstavil številne pomembne predmete iz slovenske glasbene preteklosti, a da »razstavljenih predmetov, imen, del, ne vrednoti, temveč jih s historično ureditvijo poenostavi«.⁵⁵⁸ Temeljni problem po njegovem je namreč, da razstava uspe »le nagrjaditi razpoložljivo gradivo, kar pa je nekoliko nevarno, ker nimamo še nobene celotne zgodovine slovenske glasbe in še prav nobene monografije o slovenskih glasbenikih«.⁵⁵⁹ Škerjanc tako torej že dokaj zgodaj opozarja na pomen muzikološke analize glasbene preteklosti in terja oblikovanje slovenskega glasbenega zgodovinopisja. Čeprav gre za eminentno muzikološko delo, je očitno sam to razumel za eno od prioritete slovenske glasbene kulture, k čemur je v poznejših letih tudi sam prispeval pomemben delež.

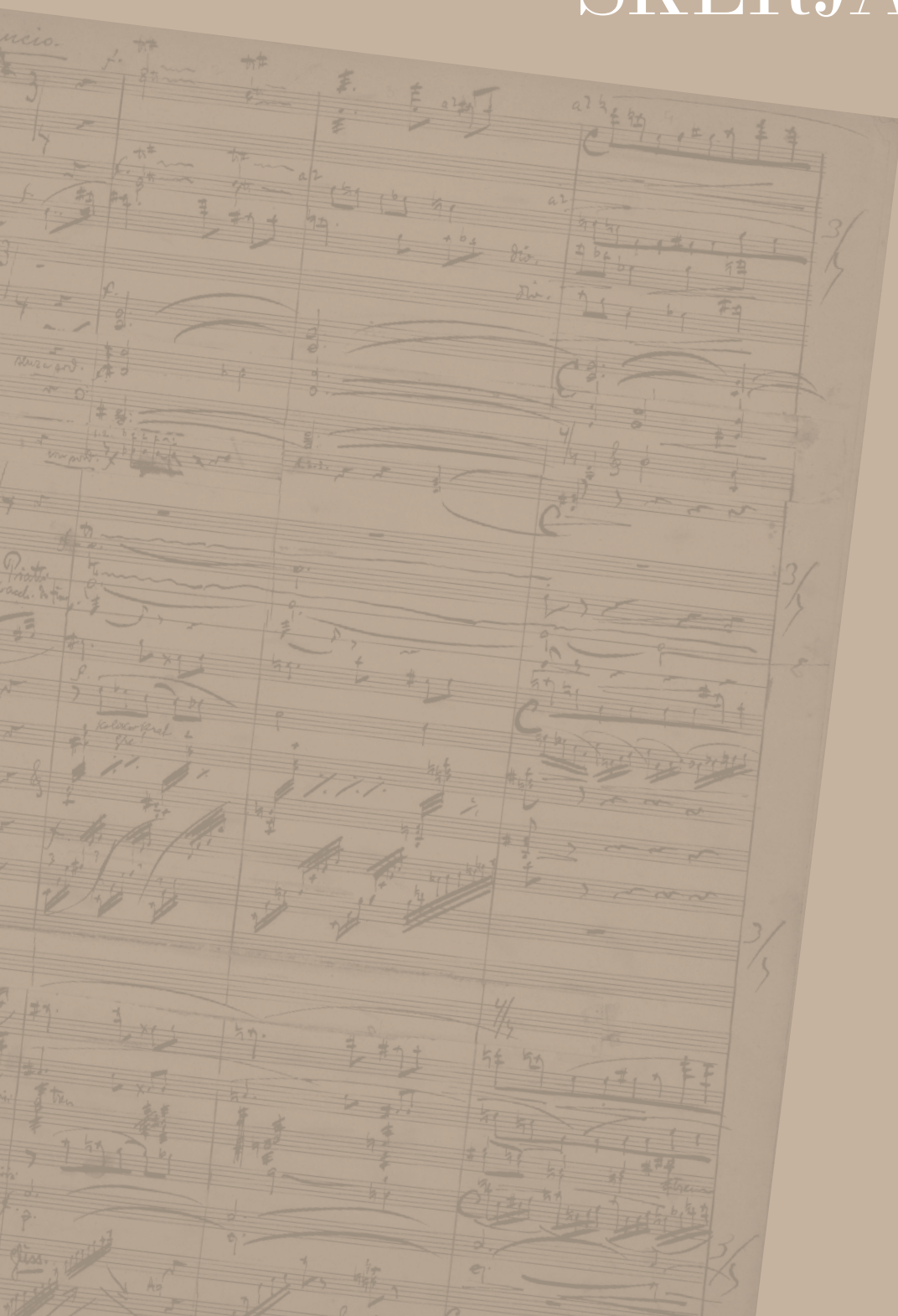
⁵⁵⁷ Ibid.

⁵⁵⁸ Lucijan Marija Škerjanc, »O slovenski glasbi«, *Sodobnost* 2, št. 9 (1934), 408.

⁵⁵⁹ Ibid.

4.

ŠKERJANČEV OPUS



ŠKERJANČEV OPUS

SIMFONIČNA DELA

Čeprav je Škerjanc na začetku svojega opusa pogosto segal po tekstu, s pomočjo katerega je gradil svoje zgodnje samospeve in se preizkušal v operi, se zdi, da je svoje kompozicijske ideje uspel najbolj v polnosti razviti šele v instrumentalni glasbi, v kateri se je njegova ustvarjalna domišljija najbolj neovirano razpela. Kot je instrumentalna glasba omogočala skladatelju najbolj svobodno oblikovanje linij, nebrzdano pretakanje gradiva, kontrastno spreminjanje in preskakovanje, motivične asociacije ter improvizacijsko svobodno invencijo, se je Škerjanc v njej hkrati ves čas zavestno omejeval v zvrstne okvire, formalne sheme sonatnega stavka, pesemske oblike, suite, variacije, uverture, tudi simfonične pesnitve, pa koncerta, godalnega kvarteta, tria in predvsem simfonije. Kot ugotavlja Monika Kartin, ki Škerjanca prav zaradi teh zvrstnih oznak opredeljuje za »tradicionalista«,⁵⁶⁰ predstavlja ob tem nesporno težišče Škerjančevega dela njegova simfonična glasba. »Njegove simfonije so pisane v skladu s tradicijo, njihova moč je v melodičnih preobrazbah in oblikovni različnosti.«⁵⁶¹

Simfonije

Škerjanc je vseh svojih pet simfonij napisal v srednjih letih, med letoma 1931 in 1943, če ne upoštevamo zgodnje neoštevilčene simfonije v treh stavkih iz leta 1916, ki je izgubljena in o njej nimamo nobenega pravega pričevanja. Tako kot so si simfonije razmeroma blizu po svojem nastanku, so si sorodne tudi po glavnih kompozicijskih značilnostih.⁵⁶² Na eni strani se v njih kaže skladateljeva spretnost povezovanja zvrstnih značilnosti s svobodno izpeljavo gradiva, poleg tega pa jih odlikuje poseben občutek za orkestralne barve, kot poudarjajo prvi kritiki njegovih simfoničnih del že v obdobju med vojnami. Ne glede na dejstvo, da se je slovenska simfonična glasba razvijala postopoma, je bil Škerjanc kot simfonični skladatelj že zgodaj upravičeno cenjen zaradi svoje kompozicijske invencije in orkestracijske spretnosti.

Vsekakor je bilo v kontekstu postopoma razvijajoče se slovenske simfonične tvornosti važnega pomena Škerjančevo ustvarjanje simfonij, ki predstavljajo poseben spomenik slovenski glasbeni ustvarjalnosti tega časa.

Čeprav je Škerjanc na začetku svojega opusa pogosto segal po tekstu, s pomočjo katerega je gradil svoje zgodnje samospeve in se preizkušal v operi, se zdi, da je svoje kompozicijske ideje uspel najbolj v polnosti razviti šele v instrumentalni glasbi, v kateri se je njegova ustvarjalna domišljija uspela najbolj neovirano razpeti.

⁵⁶⁰ Monika Kartin, *Simfonije Lucijana Marije Škerjanca*, magistrsko delo (Filozofska fakulteta, 1982), 125.

⁵⁶¹ Ibid., 115.

⁵⁶² Kartin-Duh, »Peta simfonija«, 51.

V letu 1931 se je Škerjanc lotil simfoničnega stavka za veliki orkester, na podlagi katerega je nastala njegova *Prva simfonija v A-duru*. Simfonija je zgrajena v enem samem stavku v sonatni obliki z jasno razpoznavnimi tematskimi odseki, zgrajenimi iz ponavljajočega se motivičnega materiala.⁵⁶³ Kontrastni odseki ustrezajo logiki sonatnega izgrajevanja forme, pri čemer z impresionistično barvitim orkestrskim niansiranjem skladatelj formo razstavlja na posamezne razpoloženske prizore. Tako se sicer enostavčna simfonija oblikuje v niz zaporednih odsekov, ki ponujajo vtis večstavčne slikovitosti in raznolikosti, znotraj katerih pa motivična povezava oblikuje dramaturško sklenjeno in enovito celoto. Nedvomno je skladba ob svojem nastanku predstavljala izjemen ustvarjalni dosežek.

Nekoliko manj pozornosti je bila deležna Škerjančeva *Druga simfonija v h-molu*. Delo je nastalo leta 1940, prvič pa je bilo izvedeno februarja 1941 v Beogradu. V Ljubljani je doživela svojo prvo izvedbo leta 1941. Neposredno po začetku vojne jo je z orkestrom Ljubljanske filharmonije izvedel dirigent Samo Hubad.⁵⁶⁴

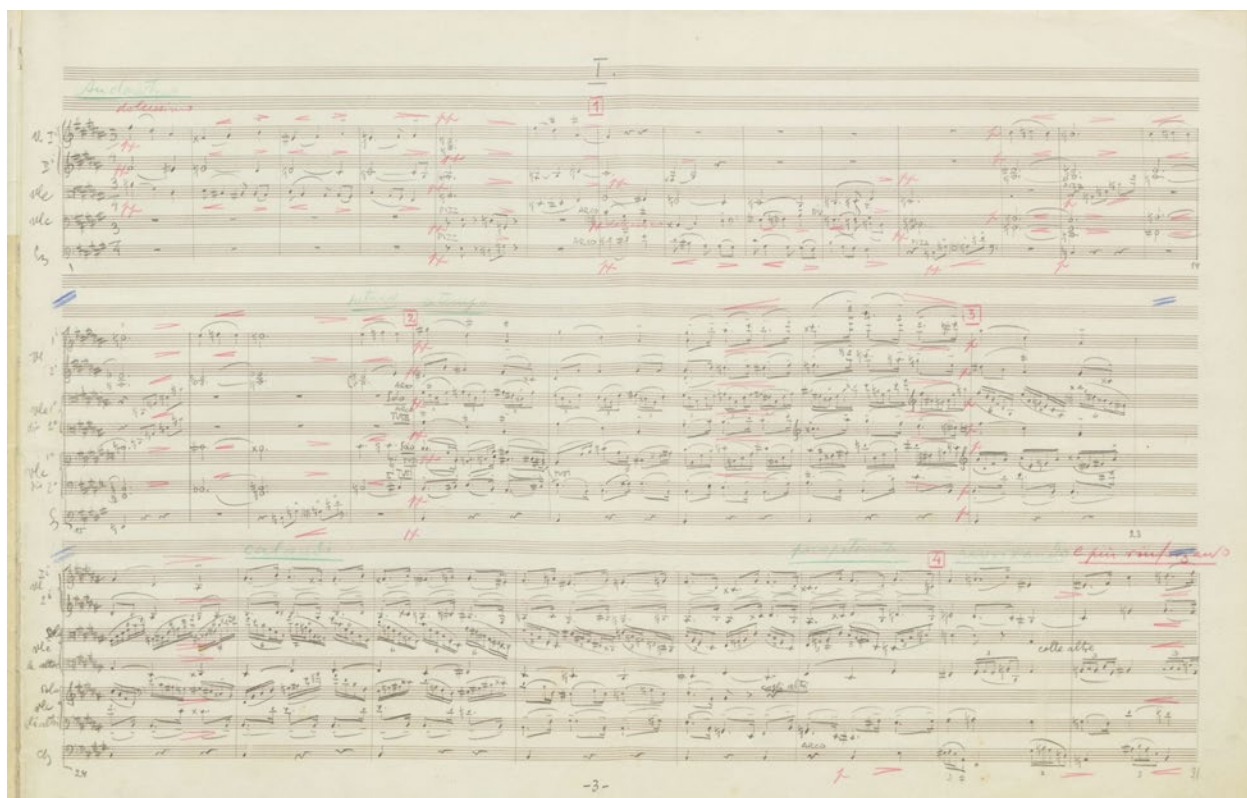
Leta 1941 je nastala tudi Škerjančeva *Tretja simfonija v C-duru*. Glasbena matica jo je prvič predstavila na velikem koncertu 12. januarja 1942, posvečenem zgolj Škerjančevim simfoničnim delom. S koncertom, na katerem so izvedli njegovo *Dramatično uverturo*, *Klavirski koncert v a-molu* in *Tretjo simfonijo*, je predstavljal seveda nespregledljivo širšo uveljavitev Škerjanca kot simfoničnega skladatelja in ga je sočasna kritika opisala kot »nov vzpon skladatelja L. M. Škerjanca«.⁵⁶⁵ Skladatelj je simfonijo zasnoval v tradicionalnem simfoničnem zaporedju treh stavkov: *Andante marziale*, *Adagio* in *Allegro con brio*. Pri tem sta tematika prvega in tretjega stavka podobni, srednji pa predstavlja lirični intermezzo. V prvem stavku sta v kontrastu osnovna motiva, ki predstavljata temelj sonatne oblike. Zaključni stavek je oblikovan kot simfonična koračnica, ki jo prekinjata scherzozni in lirični vrivek, izpelje pa se v zmagovito apoteozo. Slednji bi lahko bil razumljen tudi kot specifični odraz vojne vihre, v kateri je delo nastalo, pri čemer skladbo spremlja tudi senca njene posvetitve visokemu komisarju Ljubljanske pokrajine Emiliju Grazioliju. Gre za delo absolutne glasbene veljave, ki razodeva enega viškov skladateljeve prekipajoče ustvarjalne potence.

Med Škerjančevimi simfoničnimi deli imata posebno mesto njegovi zadnji simfoniji. Obe sta po času nastanka vpeti v težka vojna leta in tako predstavljata svojevrstno dramatično občutenje tega obdobja. *Četrta simfonija* je med Škerjančevimi simfonijami edina napisana v štirih tradicionalnih stavkih. Dokaj nenavaden je že izbor tonalitete, H-dur, poleg tega pa je edina napisana samo za godala. Če je v *Tretji simfoniji* zaslutiti nekaj bojovite gorečnosti, je *Četrta simfonija* izraziteje zasnovana kot lirična impresija, iz katere veje skladateljevo hrepenenje po intimi lastne ustvarjalne svobode, ki se izmika divjanju ponorelega sveta. Ob izvedbi dela na Dunaju leta 1952 je avstrijski kritik časopisa *Wiener*

⁵⁶³ Mihelčič, »Pred orkestrom kontrabas«.

⁵⁶⁴ Höfler, »Lucijan Marija Škerjanc«, 19.

⁵⁶⁵ »Nov vzpon skladatelja L. M. Škerjanca«.



Prva stran rokopisa Škerjančeve
Četrte simfonije. Vir: dLib

Zeitung zaznal »dragocene poteze slovanske muzike – topla melodika, zvočnost in zdrav način glasbenega izražanja«. ⁵⁶⁶ Stavki *Andantino*, *Scherzo: Allegretto*, *Lento affettuoso*, *Toccata: Allegro giusto e con brio* se nizajo od nekakšnega uvodnega preludija do živahnega scherza, od občutenega počasnega stavka do končnega rondojsko radostnega toccatnega sklepa.

Škerjančev godalni zvok, v katerega skladatelj ovije »posebno koncentracijo misli« ⁵⁶⁷ *Četrte simfonije*, je doživel prvo izvedbo šele po vojni, oktobra 1951 z orkestrom Slovenske filharmonije in dirigentom Bogom Leskovicem. Delo so kmalu za tem ponovili na gostovanju v Trstu, znova pod Leskovičevim vodstvom. O gostovanju je živahno poročal Koncertni list Slovenske filharmonije: »Vsled znatne zamude vlaka ni bilo časa, da bi se orkester v redu odpočil pred koncertom. Razen tega je bila večina članov prvič v glavnem mestu Primorske ter si ga je hitela ogledovati. Toda že uro pred koncertom so bili vsi v Avditoriju, kljub fizični utrujenosti duševno zbrani, dobro se zavedajoč, da predstavljajo v Trstu svojo najvišjo glasbeno ustanovo.« ⁵⁶⁸

Peta simfonija v F-duru, ki je nastala neposredno za *Četrto simfonijo*, je doživela svojo prvo izvedbo že pred tem, na simfoničnem koncertu ljubljanske radijske postaje maja 1944 pod vodstvom dirigenta Draga Šijanča. Skladba, ki jo

⁵⁶⁶ »Doma in na tujem«, *Koncertni list Slovenske filharmonije* 1, št. 7 (1951/52), 83.

⁵⁶⁷ »Lucijan Marija Škerjanc – ob 65-letnici rojstva«, 5.

⁵⁶⁸ »Doma in na tujem«, 67.

zaznamuje poudarjena kontrastnost,⁵⁶⁹ velja za enega skladateljevih ustvarjalnih viškov in ji je bila posvečena tudi precejšnja strokovna pozornost. Monika Kartin je podrobnejšo analizo dela objavila leta 1983 v *Muzikološkem zborniku*,⁵⁷⁰ Maja Mancini pa v svoji diplomski nalogi.⁵⁷¹ Na začetku simfonije se predstavi tema z značilnim ritmičnim obrazcem, ki prežema s temnim in tesnobnim občutjem celotni stavek. Tudi drugi stavek, *Adagio*, določa melanholična in spevna glavna tema. Tretji stavek *Maestoso, Allegro con fuoco* se začne z daljšim uvodom, v katerem skladatelj pripravlja glavno tematsko gradivo, znova z značilnim ritmičnim vzorcem, ki obvladuje celotni stavek. Monika Kartin ob analizi Škerjančeve melodike poudarja določeno kratkosapnost, pri čemer skladatelj motive pušča razdrobljene v začetku njihovega razvoja, nato pa uporablja nove elemente, ki sicer izhajajo iz osnovnega gradiva, a povzročajo vendarle vtis neenotnosti in necelovitosti melodične linije.⁵⁷² Kartin v svoji analizi poudarja, da je bil Škerjanc izvrsten poznavalec instrumentacije, in izpostavlja njegov občutek za barvanje harmonskih struktur.⁵⁷³ Skladatelj si prizadeva za povezovanje simfonije v enovito celoto, ki ga je mogoče, kot opozarja Mancini, zaznati v prepletu motivov iz različnih stavkov.⁵⁷⁴ V marsičem se tako navezuje na idejo povezovanja, ki je predstavljala eno glavnih vodil simfoničnega razvoja konec 19. stoletja. Pri tem je mogoče najti, kot opozarja Mancini, celo mesta, ki tudi tematsko spominjajo na Richarda Straussa, Čajkovskega ali Rahmaninova.⁵⁷⁵ Mogoče je zaznati tudi določeno motivično povezavo med osnovnim motivom *Simfonije v d-molu* Césarja Francka in Škerjančevo *Peto simfonijo*, ki predstavljata osnovno motivično kal za celotni simfoniji. Seveda je tovrstna primerjava vprašljiva, saj je podobnost lahko le posledica naključno sorodnih si idej.

Notni primer: osnovni motiv
začetka 1. stavka Škerjančeve
Pete simfonije in Franckove
Simfonije v d-molu



⁵⁶⁹ Bergamo, »Škerjanc, Lucijan Marija«.

⁵⁷⁰ Kartin-Duh, »Peta simfonija Lucijana Marije Škerjanca«.

⁵⁷¹ Maja Mancini, *Lucijan Marija Škerjanc: Peta simfonija*, dipl. naloga (Akademija za glasbo, 1985).

⁵⁷² Kartin-Duh, »Peta simfonija Lucijana Marije Škerjanca«, 66.

⁵⁷³ Ibid., 67.

⁵⁷⁴ Mancini, *Lucijan Marija Škerjanc*, 13.

⁵⁷⁵ Ibid., 77.

Ob prvi izvedbi je v *Jutru* izšla ocena dela.⁵⁷⁶ Kritik poudarja, da se je Škerjanc iz prejšnjega bolj vedrega, igrivega ustvarjalca preusmeril v novo obdobje, ki ga izkazujejo *Klavirski trio*, *Mařenka* in *Peta simfonija*. Vsekakor je na to lahko vplivalo občutje vojnega obdobja, kot smo že omenili: »Mrak, ki danes obdaja naše življenje, ne more imeti svetlega vpliva. Žalost, dvomi, plahe nadeje in trpka resnica, samo ti zvoki se vijejo skozi temni mol prvega stavka. [...] Zgolj idejno je tu nekakšna sinteza Beethovnovе pete in Čajkovskega Patetične simfonije. Borba močnega duha z usodnimi silami in moška tožba nad razdvojenostjo tega bridkega časa.«⁵⁷⁷ Pretresljivo in močno Škerjančevo izpoved nedvomno zaznamuje vojni čas, omenjeno trpkost in dramatičnost pa so zaznavali pogosto tudi pri poznejših izvedbah dela. Kritik Pavle Mihelčič ob izvedbi leta 1997 značilno poudarja lepoto drugega stavka, češ da nas bo močan spomin na delo »spremljal [...] tudi v novo tisočletje«.⁵⁷⁸ Prav tako Paolo Petronio izpostavlja pomen prvega stavka simfonije, ki po njegovem mnenju spada »v sam vrh slovenske simfonične glasbe« in »s svojo temo neprestano raste in pada ter se razvija v krčevito molitev do zaključne mrtvaške koračnice«.⁵⁷⁹

Simfonične pesnitve, suite in druga orkestralna dela

V nekako istem Škerjančevem ustvarjalnem obdobju kot simfonije je nastala tudi koreografska simfonična pesnitev za veliki simfonični orkester *Mařenka* (1940). Prvotno je bila namenjena odrski uprizoritvi, podlago zanjo pa je predstavljala Cankarjeva novela *Spomladi*, objavljena v zbirki *Krpanova kobila*. Pobudo za nastanek skladbe je dala plesalka Marta Paulin-Schmidt, ki je za svoj plesni večer na podlagi Cankarjeve predloge izdelala libreto za koreografsko stvaritev. Novela po skladateljevih besedah predstavlja motiv »povečanja frustrirane, zagrenjene mladosti, ki se slednjič konča z brutalno smrtjo«.⁵⁸⁰ Simfonično pesnitev sestavlja vrsta krajših glasbenih slik, ki jih povezuje tragična usoda, vpeta v socialno kritično Cankarjevo pripoved s podobo dunajske delavske četrti, v kateri raste *Mařenka*. Njena želja po srečnejšem življenju vzplamti, »ko pride na dvorišče stanovanjskega bloka lajnar«, opazi prihod pomladi in zahrepeni po svobodi. »Toda že prvi korak proti domnevni svobodi je zanjo usoden. [...] Prvi pomladni poziv jo stre in drugega izhoda ni, kot smrt.«⁵⁸¹ Skladatelj v svoji uglasbitvi vendarle ni povsem sledil dramaturgiji besedne naracije, ampak se je raje oprl na slikanje

6 V nekako istem Škerjančevem ustvarjalnem obdobju kot simfonije je nastala tudi koreografska simfonična pesnitev za veliki simfonični orkester *Mařenka* (1940).

⁵⁷⁶ N. K., »Deveti simfonični koncert«, *Jutro*, 17. maj 1944, 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RO0VV9HH>.

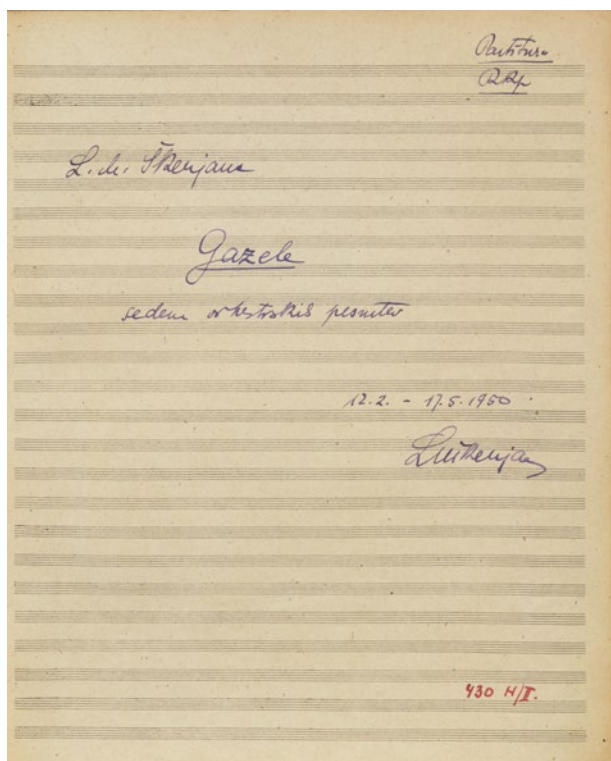
⁵⁷⁷ Ibid.

⁵⁷⁸ Gre za oceno izvedbe dela v okviru festivala Slovenski glasbeni dnevi 22. junija 1997. Prim. Pavel Mihelčič, »Prihodnost iz spominov«, *Delo*, 24. 6. 1997, 15. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-R3762EXF>.

⁵⁷⁹ Petronio, »Ob stoletnici rojstva«.

⁵⁸⁰ »Lucijan Marija Škerjanc – ob 65-letnici rojstva«, 4.

⁵⁸¹ Cit. po: Andrej Misson, »Prešeren, Cankar – Škerjanc«, v *Glasba, poezija – ton, beseda: koncerti, simpozij, spremljevalne prireditve* [Slovenski glasbeni dnevi 2000], ur. Primož Kuret (Festival, 2001), 85–96.



Naslovnica rokopisa Škerjančevih *Gazel* s skladateljevim rokopisom. Vir: dLib

značilnih temeljnih razpoloženj. To sam poimenuje programska glasba »višje vrste«, z izrazom, v katerem je mogoče zaznati značilne zadržke do programskega slikanja, ki je po navdušenju nad programskimi idejami druge polovice 19. stoletja postajalo vse manj estetsko sprejemljivo, sama simfonična pesnitev kot zvrst pa je postajala vedno redkejša.

Vendarle se je Škerjanc v 50. letih znova odločil za sorodno zvrst, orkestrsko suito. Leta 1950 je tako nastala suita sedmih orkestrskih pesnitev z naslovom *Gazele*. Skladatelj si je za izhodišče seveda vzel Prešernove gazele. Nastanek dela je spodbudil Glasbeni svet Ministrstva za znanost in kulturo, ki je predlagal, da bi vidnejši skladatelji ob 150. obletnici Prešernovega rojstva ustvarili večja dela za orkester ali s spremljavo orkestra. Tako so nastali Lipovškova kantata *Orglar*, Arničeva baletna slika *Povodni mož*, Leskovičevi *Soneti nesreče* in omenjene Škerjančeve *Gazele*. V koncertnem listu ob izvedbi dela Škerjanc značilno za omenjeno estetiko opozarja, da ni ožje vsebinske povezanosti med posameznimi stavki

in pesmimi: »V formi teh skladb je deloma uporabljena podobna motivična spletenost, kakor jo kaže gazela kot pesniška oblika. Skladba je poskus nove suitne forme, v kateri je motivična podlaga enotna in rastejo pesnitve iz skupne korenike.«⁵⁸² Podobno kot pri uglasbitvi *Sonetnega venca* si torej skladatelj prizadeva za povezavo med pesniško in glasbeno formo, pri čemer je ob vendarle določeni vsebinski ilustrativnosti velik pomen dal strukturalni povezavi, ki pa se je v obeh primerih izkazala za zahtevno in problematično. Mnogo bolj tako pri *Gazelah* v ospredje prihaja tematiziranje pesnikov (oz. umetnikov) »boli«, ki vsebinsko povezuje Prešerna in Škerjanca. Iz tega pa raste simfonično širokopotezno zasnovan glasbeni cikel.⁵⁸³ Po tematiki sta najizraziteje povezana prvi in zadnji stavek, ki ju prežema isti vodilni motiv (*g-d-c-g*). Tega lahko zasledimo tudi v tretjem in petem stavku.⁵⁸⁴ Na drugi strani pa sodi stavki nakazujejo bolj svobodne zvočne impresije, v katerih se zrcalijo podoba neuresničene, neuslišane ljubezni, nesreče in bolečine. Skladba je morda tudi zaradi povezave s Prešernom ena večkrat izvajanih Škerjančevih del.

Prav suite pomenijo zvrst, s katero se je Škerjanc najprej predstavljal kot skladatelj simfonične glasbe. Že takoj ob svojem začetku v 20. letih je Orkestralno društvo Glasbene matice, ki je kot edini stalno delujoči orkester pri nas nastal na pobudo in z velikim zavzemanjem Karla Jeraja, izvedel Škerjančeve

⁵⁸² Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 305.

⁵⁸³ Misson, »Prešeren, Cankar – Škerjanc.«

⁵⁸⁴ Ibid., 91.

najzgodnejše orkestralne suite. Med njimi so bile *Grottesca* (oz. *Groteska*, 1920), *Largo* (1922) in *Suita iz Žlahtnega meščana* (1922, 1927). *Groteska* je napisana za veliki simfonični orkester in je bila izvedena maja 1920. Orkestralno društvo Glasbene Matice s pridruženimi člani orkestra Narodnega gledališča je vodil Jeraj. Za isti orkester napiše Škerjanc kmalu za tem še *Largo v E-duru* za veliki orkester. Posebno izstopa v tem kontekstu *Suita iz Žlahtnega meščana*, ki je prvo izvedbo doživela leta 1922 na koncertu Orkestralnega društva Glasbene matice, razširjenega s člani orkestra Narodnega gledališča v Ljubljani pod Jerajevim vodstvom. Slednji je za obeležitev trojnega jubileja Matice – petdesetletnice društva, tridesetletnice zbora in tridesetletnice umetniškega delovanja Mateja Hubada – pripravil koncert zgolj slovenskih skladb. Delo sestavlja pet stavkov, *Andante molto*, *Pocco marziale*, *Lento*, *Tempo di Minuetto* in *Gallop*. Z njim se je Škerjanc uveljavil kot eden vodilnih mladih skladateljev. Pri tem so kritiki ob omembi Škerjančeve skladbe, ki da je bila »najbolj razumljena in najbolj aplavdirana«, izpostavljali »skladatelj izreden talent za orkestralno glasbo«. ⁵⁸⁵

Suita kot zvrst je tedaj predstavljala tudi privlačno možnost navezovanja na stare vzore, ki so v številnih primerih obujanja neoslogov predstavljali alternativo vse bolj razširjenemu obračanju modernizma v novo. Enega posebno posrečenih viškov tega skladateljevega »nostalgičnega iskanja neke prvobitne stilne čistosti« ⁵⁸⁶ predstavlja *Suita v starem slogu* za godalni kvartet in orkester (1934). Gre za očitno navezovanje na baročne modele. Pompe poudarja, da je delo zasnovano »kot nekakšen *concerto grosso*, v katerem je mogoče godalni kvartet razumeti kot *concertino*, ki agira proti celotni godalni skupini kot *ripieno*«. ⁵⁸⁷

Kmalu za tem je Škerjanc napisal *Drugo suito za godalni orkester* (1939) v osmih stavkih. Skladatelj jo je posvetil Orkestralnemu društvu ob njegovi dvajsetletnici, ta pa jo je na jubilejnem koncertu 4. marca 1940 prvič tudi izvedel. Posamezni stavki suite so tematsko povezani med seboj, skladatelj pa jih oblikuje v niz kontrastnih epizod, ki se pnejo od liričnega vzdušja do plesne razgibanosti, od elegičnosti do ritmične razgibanosti, pa nato spet k spevni melodičnosti, h kromatiki, ob koncu pa sledita še žalna koračnica in živahna pesemska tridelnost z violinsko kantileno na sredini.

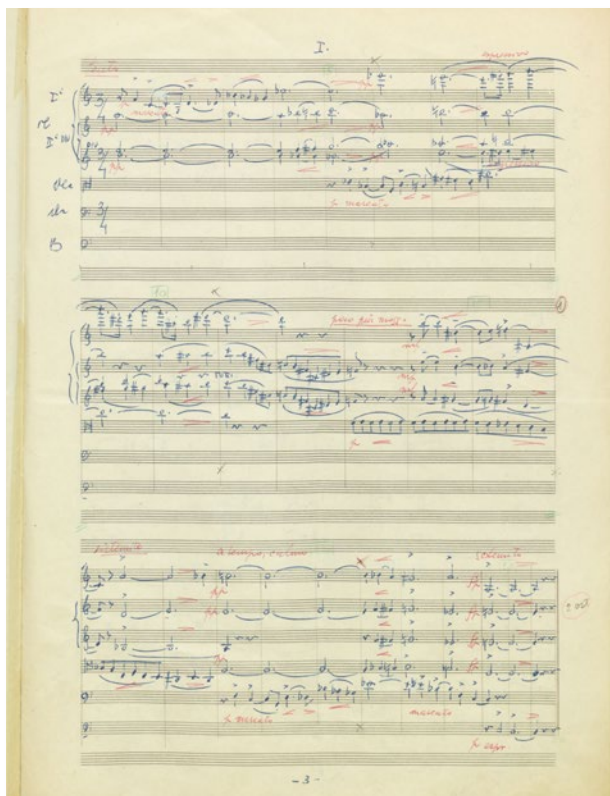
V 50. letih se je Škerjanc spet vrnil k suiti s *Tretjo suito za godalni orkester*. Tudi to delo, ki je doživelo več različnih izvedb, zaznamujeta razgibanost in epizodna kontrastnost.

Leta 1958 je nastalo *Sedem dvanajsttonskih fragmentov*, ki so pravzaprav nekakšna *suita* za godalni orkester. V delu se skladatelj razmeroma zgodaj za slovensko okolje odloči navezati na dodekafonsko tehniko v smislu oblikovanja posameznih tem kot dvanajsttonskih zaporedij. Dodekafonija je tako obravnavana precej svobodno, struktura pa se še vedno opira predvsem na tematsko oblikovanje gradiva, pri čemer je mogoče zaslediti tudi motivične povezave

⁵⁸⁵ Izrezek iz ocene: »Jubilej slavnosti 'Glasbene Matice', je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁵⁸⁶ Petronio, »Ob stoletnici rojstva«.

⁵⁸⁷ Pompe, »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc«, 192.



Začetek rokopisa prvega iz ciklusa *Sedmih dvanajststonskih fragmentov* iz leta 1958. Vir: dLib

med sicer fragmentarno zasnovanimi stavki. Čeprav se v načelu navezuje na sodobno dodekafonijo, pa pravzaprav s tem v resnici ne presega tradicionalnih formalnih principov. Tako je v delu »opazno, da je osnovno razpoloženje prav tako lirično in spevno, kakor sem ga bil želel zadeti že v svojih prvih mladostnih samospevih«, kot zapiše skladatelj.⁵⁸⁸

Med skladateljevimi simfoničnimi deli imajo posebno mesto njegove uverture. Vse so zasnovane kot simfonični prizori z izrazitim razpoloženjskim značajem, a brez navezave na kakšno dramsko ozadje, pravzaprav celo brez izrazitega zunajglasbenega vsebinskega pomena.

Njegove prve uverture, *Lirična*, *Slavnostna* in *Dramatična*, naj bi po skladatelju tako tvorile nekakšno trilogijo karakterističnih uvertur »rahlo programske vsebine«. Po izvedbi *Lirične uverture* (1928) oktobra 1931 je Osterc pohvalno zapisal: »Škerjančeva 'Lirična uvertura' je tristanski občutena in zelo dobro instrumentirana. Morda bi ji radi forme bolje ležal kak drug naslov. Izvajali so jo prav dobro.«⁵⁸⁹

V ocenah z izvedbe lahko beremo tudi o »širokih kantabilnih linijah, strastni ekspresivnosti«, kritik Adamič pa posebej poudarja »zlasti sočni, široki sklepni spev godal«.⁵⁹⁰

Tematsko izrazito raste na podlagi ljudske pesmi *Kje so tiste stezice* Škerjančeva *Slavnostna uvertura* (1932), širokih razpetih linij in mogočnega variacijskega preoblikovanja folklornega gradiva. *Dramatična uvertura* (1941) je doživela svojo prvo izvedbo na omenjenem koncertu Škerjančevih simfoničnih skladb januarja 1942. Delo je kritik že ob prvi izvedbi pohvalil kot enovito umetnino, »instrumentacija brezhibna, mojstrska, v vseh niansah popolna. Skladba sama živi po neki notranji, globoki zamisli.«⁵⁹¹ Škerjanc jo je zgradil po klasičnem zgledu francoskih uvertur iz treh odlomkov *Adagio-Allegro-Adagio*, ki prehajajo iz skupnega glasbenega domisleka skoraj neopazno drug v drugega.

V 60. letih nastane še *Svečana uvertura* (1961). Napisana je vzneseno in slovesno, s poudarjenimi pavkami in tolkali, ki poudarjajo praznični značaj dela. V srednjem delu napiše Škerjanc spreten fugato, ki pa ga ne razvije preširoko.

Osterc pozitivno oceni tudi *Plesni motiv* (1927), ki ga predstavi Orkestralno društvo Glasbene Matice pod vodstvom Škerjanca na koncertu maja 1929. Kot smo že omenili, meni, da je skladba napisana »v zelo modernem slogu«, kar je Ostercu pomenilo seveda izrazito pozitivno estetsko kategorijo. Poleg tega Osterc

⁵⁸⁸ »Lucijan Marija Škerjanc – ob 65-letnici rojstva«, 2.

⁵⁸⁹ Izrezek iz kritike Slavko Osterc, »I. simfonični koncert«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁵⁹⁰ Izrezek iz kritike: -č. [Emil Adamič], »I. simfonični koncert«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁵⁹¹ »Nov vzpon skladatelja L. M. Škerjanca.«

omeni kratkosapnost dela, ki jo v svoji kritiki, kot že rečeno, omeni tudi Adamič.

Med največkrat izvedenimi Škerjančevimi orkestralnimi deli je *Preludij, Aria in Finale* (1930). Skladbo so že v 30. letih poleg Ljubljane izvedli tudi v Zagrebu (1931), Brnu (1931), New Yorku (1936), Pragi (1936) in na Radiu Pariz (1937). Skladba je bila nagrajena na javnem razpisu ljubljanske Filharmonične družbe 1930 ter je izšla tudi pri dunajski založbi Universal leta 1935. Po mnenju Pompeta skladba dokazuje Škerjančev naslon na »neoklasicistične in neobarčne elemente«, s tem ko »prinaša neobarčno monotematsko motoričnost in kontrapunktično razpredanje, ki spominja na Hindemitha«. ⁵⁹²

Škerjančev *Preludij in Scherzo* je svojo premiero doživel na Festivalu jugoslovanske instrumentalne glasbe v Pragi, 6. 11. 1927, in sicer pod naslovom *Koncert*. Glavni organizator festivala je bil Osterc, pripravil pa ga je ob pomoči svojih praških zvez.

Fantazija in fuga (Jadransko morje) je skladba za godalni orkester, izvedena na Aljaževi akademiji maja 1935. Delo je Škerjanc zasnoval na dveh temah iz znamenite zborovske skladbe Antona Hajdriha, po kateri se imenuje. Prvi del je fantazija, utemeljena na motivu, ki ga Škerjanc »v čimdalje bolj razgibanem polifonskem stopnjevanju odlično zvenečem godalnem stavku svobodno in duhovito pripelje do drugega dela, do fuge. Ta je zgrajena na kratkem motivu 'ko so jadra njih ime', raste in končno izzveni v kombinaciji s prvim motivom v odlični sklepni kadenčni formuli. Ne baš lahko, a z odličnim poznanjem godalnega stavka napisana kompozicija pomeni dragoceno obogatitev tozadevne domače literature,« ⁵⁹³ je zapisal Adamič ob prvi izvedbi dela.

Škerjanc je napisal še nekaj krajših simfoničnih del. Med posebej izstopajočimi velja omeniti *Simfonični stavek*, ki ga je med drugim izvajal znameniti češki dirigent Václav Talich, nekdanji uspešni utemeljitelj Slovenske filharmonije, ki se je že z uspešno mednarodno kariero kot gost vrnil v Ljubljano in znova navduševal slovensko občinstvo. *Simfonična žalna glasba* (1942) se po svojem osnovnem tragičnem občutju približuje *Četrtri in Peti simfoniji*, ki sta prav tako nastali v vojnem času. ⁵⁹⁴ Drugačno razpoloženje pa prinaša stavek v tempu valčka, *Tempo di valse*, ki spada že v povojno obdobje.

Škerjančevo obvladovanje instrumentacije, ki ga pogosto izpostavljajo kritiki njegovega orkestralnega dela, se kaže tudi v njegovih številnih priredbah komornih del za orkester, poleg tega pa ne nazadnje tudi v številnih uspešnih instrumentacijah, predelavah in revidiranjih del slovenskih in tujih skladateljev.

⁵⁹² Pompe, »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc«, 191.

⁵⁹³ Izresek iz kritike: -č. [Emil Adamič], »Počastitev spomina Jakoba Aljaža«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁵⁹⁴ Petronio, »Ob stoletnici rojstva«.

KONCERTANTNA DELA

„Večina teh del je nastala po naročilu različnih uglednih solistov, kar posredno dokazuje, kako velik ugled je užival med glasbeniki svojega časa.“

Škerjanc je napisal številne koncerte za najrazličnejše solistične instrumente in orkester. Večina teh del je nastala po naročilu različnih uglednih solistov, kar posredno dokazuje, kako velik ugled je užival med glasbeniki svojega časa. Med koncertantnimi deli sta po dva za violino (1927, 1944) in za klavir (prvi 1940, drugi je napisan za levo roko, 1963), violončelo (1947), harfo (1954), fagot (1956), klarinet (1958), violo (1959) in flavto (1962).⁵⁹⁵ Pogosto izvedena sta tudi *Concertino* za klavir in godalni orkester (1949) ter *Concertino* za flavto in orkester (1962).

Koncertantna glasba za violino

V Glasbeni zbirki NUK v Ljubljani hranijo dva izvoda Škerjančevega *Prvega violinskega koncerta* (1927).⁵⁹⁶ Na koncu enega od obeh rokopisov je zapisan datum 13. 11. 1927. Gre za obdobje, v katerem je Škerjanc kompozicijsko še zorel in se preizkušal v različnih pristopih, zaradi česar je bilo za delo zapisano, da je napisano »v atonalno-dodekafonski tehniki«.⁵⁹⁷ Gre za oznako, ki se ujema s splošnim Rijavčevim opažanjem o Škerjančevem tedanjem razvoju: »Proti koncu dvajsetih let je opazen premalo znan in doslej premalo upoštevan nagib v eksperimentiranju s sočasno razvijajočimi se modernimi sredstvi.«⁵⁹⁸ Podobno zapiše na začetku petdesetih let tudi Danilo Pokorn v omenjenem članku v *Slovenski glasbeni reviji*, kjer obdobje, ki ga imenuje tudi »preokret v levico«,⁵⁹⁹ opiše kot prehod »iz romantike v sodobno izraznost, čas resnega eksperimentiranja z modernimi sredstvi v instrumentalnem in stilnem pogledu po vzoru Szymanovskega in zmerne Schönberga«.⁶⁰⁰

Danilo Pokorn v predstavitvi koncerta zapiše: »Oblikovna ohlapnost, popolna opustitev tonalnih tal, kompliciranost v fakturi in pogostih menjavah ritma ga [*Prvi violinski koncert*] označujejo kot Škerjančevo najbolj ekstremno delo.«⁶⁰¹ Ekstremnost, o kateri govori Pokorn, pa bi verjetno bolj kot z neko doslednostjo v razvijanju dodekafonije ali katere od drugih modernističnih tehnik primerneje opisala prav sintagma »oblikovna ohlapnost«, ki sugerira povezavo z značilno improvizacijskostjo oz. fantazijskostjo. Tako bi morda lahko tudi sicer večkrat opredelili Škerjančev značilni kompozicijski postopek.

Skladba je zasnovana kot čisto koncertantno delo v enem stavku, kar morda nakazuje skladateljevo odprtost za odmik od tradicionalnih zvrstnih in drugačnih

⁵⁹⁵ Pompe, »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc«, 191.

⁵⁹⁶ Prim. Barbo, »Prvi koncert za violino in orkester«.

⁵⁹⁷ Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 306.

⁵⁹⁸ Ib., 302.

⁵⁹⁹ Danilo Pokorn, »Lucijan Marija Škerjanc«, *Slovenska glasbena revija* 1, št. 1 (1951/52), 18–20.

⁶⁰⁰ Ibid., 19. Navedeno Klemenčič komentira: »Pokorn danes dopušča, da je ta formulacija o kompozicijskih vzorih Škerjančeva.« Prim. Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, 81, op. 181.

⁶⁰¹ D. Pokorn, »Lucijan Marija Škerjanc«, 19.

Andante molto moderato I.

Flauto (1.2.) $\text{F}\sharp$ $\frac{3}{4}$

Oboe $\text{F}\sharp$ $\frac{3}{4}$

Corno (1.2.) $\text{F}\sharp$ $\frac{3}{4}$

Clarinetto in A $\frac{3}{4}$

Clarone $\frac{3}{4}$

Fagotto $\text{F}\sharp$ $\frac{3}{4}$

Contrabbasso $\frac{3}{4}$

Corno in F $\frac{3}{4}$

Tromba (1.2.) $\frac{3}{4}$

Timpani $\frac{3}{4}$

Bateria $\text{F}\sharp$ $\frac{3}{4}$

Arpa $\text{F}\sharp$ $\frac{3}{4}$

Violino Solo $\text{F}\sharp$ $\frac{3}{4}$

Andante molto moderato

Violini 1. $\text{F}\sharp$ $\frac{3}{4}$

Violini 2. $\text{F}\sharp$ $\frac{3}{4}$

Viola $\text{F}\sharp$ $\frac{3}{4}$

Violoncelli $\text{F}\sharp$ $\frac{3}{4}$

Contrabassi $\text{F}\sharp$ $\frac{3}{4}$

-3-

Začetek Škerjančevega rokopisa prvega stavka *Drugega violinskega koncerta* iz leta 1944. Vir: dLib

spon. Delo je zasnovano kot niz stalno menjajočih se kontrastnih epizod. Sunkovite zareze so kljub kratkotrajnosti obratov globoke in vpadljive – vsak odsek namreč praviloma predstavi tudi novo motivno gradivo. Pri obdelavi tematskega gradiva prevladuje imitiranje (tudi kanonsko, včasih v intervalih, ki skušajo razbiti tonalitetno iluzijo), pogosto povezano s sekvenčnim ponavljanjem imitacijskih parov ali pa v strettmem stopnjevanju, kot npr. v codi, kjer skladatelj isti motiv ponovi več kot desetkrat. Včasih so take ponovitve tudi samo ritmične. Kljub temu da Škerjanc sicer v skladbi neprestano menja metrum, pa ob tem oblikuje ostinatni vzorec, s katerim stabilizira atonalitetno harmonsko okolje. Mestoma se skladatelj s tonskim zaporedjem približuje celo izpopolnjevanju 12-tonskega kromatskega totala, četudi bi o kakšni dvanajsttsonski temi ne mogli

zares govoriti, še posebej pa ne o uporabi dodekafonih postopkov. Na začetku skladbe zasledimo tudi celotonski lestvični spust, uokvirjen s tonom *e*, ki se nam pri podrobnejši analizi razkriva v fokus, v katerem je osrednje tematsko gradivo violinskega koncerta.

Pokorn v skladbi najde tudi motiviko, ki je »posneta po narodnih napevih«. ⁶⁰² Pompe se mu pri analizi dela pridruži v mnenju, da gre za »variacije na ljudsko temo južnoslovanskega izvora«. ⁶⁰³ Pri tem tudi on ugotavlja različne slogovne sledi: »Bujna orkestrska zvočnost Stravinskega, Bartókov tip folklorizma, glasba strojev, neobarok.« Vendar jih razume kot skladateljevo dejavno iskanje novega, značilno za to obdobje njegovega ustvarjanja. ⁶⁰⁴

Drugi violinski koncert (1944) je mnogo bolj tradicionalen po svoji strukturi, napisan je v klasičnih treh stavkih, *Andante molto moderato*, *Adagio* in *Allegro di molto*. Prvi stavek je zasnovan v sonatni obliki z izpostavljeno virtuosno solistično kadenco. Sledi dramatično napet, obenem pa nežen in meditativen drugi stavek, ki se izpelje v zadnji razigrani rondo. Skladba vsebuje za vojni čas značilno ekspresivnost, ki jo prinaša orkester, medtem ko se »violinski glas izživlja v ornamentalnih in virtuosnih arabeskah«, kot zapiše Andrej Rijavec. ⁶⁰⁵ Za koncert je Škerjanc leta 1948 prejel drugo Prešernovo nagrado. A delo ni bilo vedno deležno nedeljenega priznanja. Eno morda najostrejših kritik Škerjančevega dela je ob koncertu zapisal Danilo Švara, ki je sicer pohvalil »virtuosno ekshibicijo«, ki jo je odlično izpeljala izvajalka Jelka Stanič Krek. Švara meni, da je bil njen trud v veliki meri jalov, predvsem zaradi zvočnega nesorazmerja med solistom in orkestrom, kot smo lahko v omenjeni kritiki že prebrali. Pri tem dodaja: »Komplicirani orkestralni part stavi na orkester velike zahteve – na godala intonacijske, na ostale predvsem tehnične prirode.« ⁶⁰⁶ Švara kritično ošteva tudi Škerjančevo »brezkončno ponavljanje motivov«, kot smo že omenili. Pozneje (1960) je skladatelj koncert priredil tudi za violino in klavir.

Koncertantna glasba za klavir

„Svoj prvi Koncert za klavir in orkester v a-molu je Škerjanc napisal poleti 1940, torej nekako v obdobju med *Drugo* in *Tretjo simfonijo*.“

Svoj prvi *Koncert za klavir in orkester v a-molu* je Škerjanc napisal poleti 1940, torej nekako v obdobju med *Drugo* in *Tretjo simfonijo*. Po prvi izvedbi junija 1941 s pianistom Antonom Trostom in dirigentom Škerjancem je sledila še omenjena izvedba na avtorskem koncertu 12. januarja 1942, spet s Trostom, a tokrat ob Šijančevem vodstvu. ⁶⁰⁷ Medtem ko je kritika prve izvedbe poudarjala,

⁶⁰² Ibid.

⁶⁰³ Gregor Pompe, »On the Brink of Modernism: Lucijan Marija Škerjanc's (First) Violin Concerto«, *De Musica Disserenda* 14, št. 1 (2018), 7.

⁶⁰⁴ Ibid.

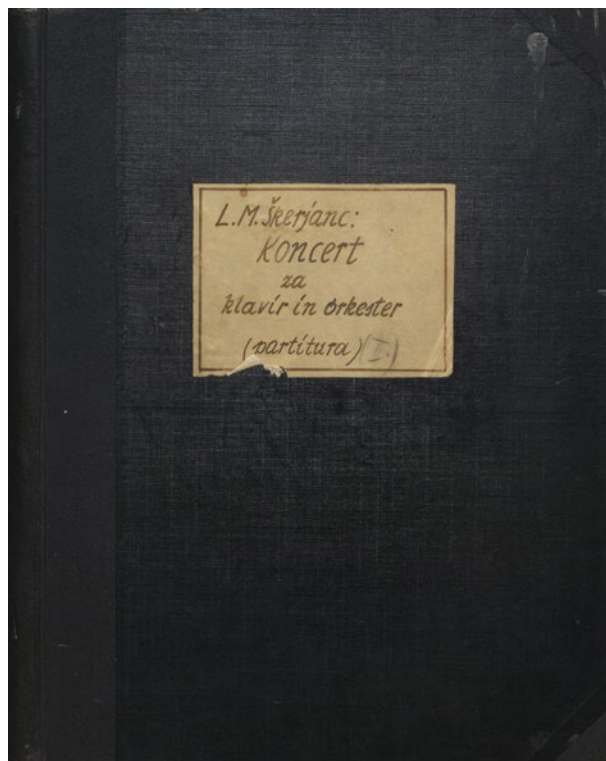
⁶⁰⁵ Rijavec, *slovenska glasbena dela*, 306.

⁶⁰⁶ Dr. Danilo Švara, »Koncert Slovenske filharmonije«, *Slovenski poročevalec*, 12. junij 1952, 6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HYKDNDMJ>.

⁶⁰⁷ »Nov vzpon skladatelja L. M Škerjanca.«

da je Škerjanc s koncertom »postavil začasno krono«, ⁶⁰⁸ lahko tudi v kritiki druge izvedbe bremo pohvalne ocene, češ da je solist igral »še bolj dovršeno, kakor na krstni izvedbi, [...] s poglobljeno izraznostjo in z živo občutenim skladjem utripov te prekrasne in v sodobni klavirski literaturi skoraj edinstvene umetnine«. ⁶⁰⁹ Koncert so med vojno izvedli tudi v Torinu, pozneje pa je sledila vrsta izvedb ne le v jugoslovanskih mestih, temveč tudi v najrazličnejših krajih Evrope in Amerike. Delo so pripravili različni dirigenti in pianisti, med katerimi so bili Suzanne Singer, Kendall Taylor, Erika Frieser, Tatjana Orloff, Denis Matthews idr. ⁶¹⁰ Koncert je najprej izšel pri Glasbeni matici v prav tako med pianisti priljubljeni priredbi za dva klavirja in s prstnim redom Antona Trosta.

Škerjanc je ponosno poudarjal, da je klavirski koncert »prvo in doslej edino tovrstno delo v naši simfonični literaturi«. ⁶¹¹ Oblikovno sledi tradicionalnemu tristavčnemu modelu: *Allegro – Lento – Vivace*. Daljši tridelni klavirski uvod vsebuje tudi že glavni motiv celotnega koncerta. Stavek je nato oblikovan v sonatni obliki s široko klavirsko kadenco. Drugemu kantabilnemu stavku sledi rondojski sklepni stavek, v katerem prinese solist znova solistično kadenco. Ponovi se reminiscenca teme prvega stavka, tokrat v obliki kanona. ⁶¹² Kritika je večinoma poudarjala Škerjančevo instrumentacijsko spretnost, »bogato v barvnih odtenkih, polno toplote«, ⁶¹³ pri čemer da skladatelj »pozna orkestracijsko paleto do zadnjih potankosti«. ⁶¹⁴ Kot smo že omenili, je solist Trost poudarjal, da koncert »ni le pisan za klavir, temveč je občuten iz klavirja«. ⁶¹⁵ Trost izpostavlja lirično mehkobo dela, ki temelji na disonančnih zadržkih. Kot meni, »to ni nikako protislovje; vsaka disonanca je sama zase trda, v skupni zvezi pa te disonance naravnost božajo tone melodije«. ⁶¹⁶ V eni od napovedi koncerta, ki jo je bržčas formuliral sam skladatelj, lahko bremo, da je koncert »posebno zahteven in se izogiba vsakdanjim in šablonskim virtuosnim okretom ter prinaša mesto njih originalne tehnične naloge, zlasti v obeh kadencah prvega in tretjega stavka«. ⁶¹⁷



Naslovnica Škerjančevega rokopisa *Koncerta za klavir in orkester* iz leta 1940. Vir: dLib

⁶⁰⁸ »Koncert Glasbene Matice.«

⁶⁰⁹ »Nov vzpon skladatelj L. M. Škerjanca.«

⁶¹⁰ *Koncertni list Slovenske filharmonije* 5, št. 8 (1956), 281.

⁶¹¹ Ibid.

⁶¹² Ibid.

⁶¹³ Izrezek iz kritike: sil., »Koncert Glasbene Matice«, je hranjen v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁶¹⁴ Ibid.

⁶¹⁵ »K današnjemu koncertu Glasbene Matice.«

⁶¹⁶ Ibid.

⁶¹⁷ »Koncert Glasbene Matice ljubljanske«, *Slovenski narod*, 13. junija 1941, 4.

Med Škerjančevimi koncertantnimi deli izstopa tudi *Fantazija za klavir in orkester* (1944). Delo je prvič kot solist izvedel skladatelj sam in zanj leta 1947 prejel prvo Prešernovo nagrado.

Kmalu zatem nastane *Concertino za klavir in godalni orkester* (1949). Delo je zasnovano v treh stavkih; prvi stavek je v sonatni obliki, zadnji je rondo, vmes pa je postavljen kot nekakšen intermezzo *Adagio* za solistični klavir. Skladba je pozneje doživela več izvedb z različnimi solisti. Med njimi je posebej izstopala Jelka Suhadolnik Zalokar in je delo predstavljala tudi v tujini. Kot lahko med novicami »Doma in na tujem« preberemo v *Koncertnem listu Slovenske filharmonije*, ga je 21. marca 1956 izvedla v Linzu s tamkajšnjim simfoničnim orkestrom, ki ga je vodil priznani dirigent in skladatelj Robert Schollum.

Verjetno največkrat izvajano Škerjančevo delo v tujini pa je njegov *Koncert za klavir za levo roko v D-duru* (1963). Glavne zasluge za to ima gotovo prvi solist, pianist Siegfried Rapp, enoroki pianist iz Weimarja, za katerega je skladatelj delo tudi napisal. Siegfried Rapp, ki je med drugo svetovno vojno izgubil desno roko, je bil sicer uveljavljen pianist. Naročil in izvedel je pri različnih skladateljih vrsto klavirskih del za eno roko. Poleg koncerta je izvajal tudi Škerjančev cikel *Šestih skladb za eno roko*, ki jih je kot profesor klavirja promoviral tudi med svojimi študenti.

Škerjančev koncert za levo roko je Rapp izvedel v različnih mestih predvsem takratne Vzhodne Nemčije, tako z nekaterimi vidnimi orkestri v najpomembnejših centrih, kot so npr. Berlin, Dresden, Halle, Weimar, Chemnitz (tedaj še Karl-Marx-Stadt), pa tudi v številnih manjših krajih. Leta 1977, že po skladateljevi smrti, je v pismu Škerjančevi vdovi Oli, zapisal, da je do tedaj delo izvedel že tridesetkrat.

Koncert za klavir za levo roko je napisan v štirih stavkih, *Lento – Calmo e sentito – Allegro – Moderato rapsodico*. Tehnično omejitev na eno roko je skladatelj skušal preseči s tem, da je poseben poudarek dal pedal, ki nima le funkcije vezanja zvokov, temveč se osamosvoji in dvigne nad tradicionalno uporabo. V že omenjenem koncertnem komentarju je Škerjanc zapisal, da v zadnjem stavku zazveni »prikrita navezava na slovensko folkloro«. ⁶¹⁸ Čeprav skladatelj celo omenja, da je uvod »zasnovan v dvanajsttonski kompozicijski tehniki«, gre vendarle za tonalno delo, polno predvsem bogatih kontrastov, kromatičnih motivov in virtuosnega ornamentiranja. Folklorne poudarke lahko zasledimo v tretjem plesnem scherzu, napisanem v 5/8 taktu, ter v sklepnem stavku, ki se navezuje na istrske folklorne elemente.

⁶¹⁸ »Finale enthält einige, ziemlich versteckte Anklänge an die slowenische Folklore, allerdings mehr im rhythmischen (häufiger Wechsel ungewöhnlicher Taktarten) als im melodischen Ornament.« Dr. Herbert Koch, »Einführung in die Werke«, *Sinfoniekonzert: Ausgeführt vom Staatlichen Sinfonienorchester Halle/Saale*, 16. 10. 1966, koncertni list, 3.

Druga koncertantna dela

Skladatelj se je v svojem ustvarjanju pogosto posvečal violončelu, ki mu je posvetil tudi nekaj koncertantnih del. Med njimi izstopa *Allegro de Concert* za violončelo in orkester (1947), enostavna učinkovita skladba z izrazito glavno temo, ki ji kontrastira nasprotna misel. Skladatelj razvije tudi razgibano kodo, ki jo dopolnjuje strukturna simetričnost z vrnitvijo v izhodiščno gradivo na koncu dela. Med odmevnejša dela spada tudi *Pet lirčnih melodij* za violončelo in komorni orkester (1953). V nekaterih skladbah se skladatelj opira na gradivo drugih skladateljev in na folklorno izročilo, nekaj komornih del pa je pozneje instrumentiral še za izvedbo z orkestrom. To velja denimo za *Tri skladbe* za violončelo in godalni orkester, napisane v treh stavkih: *U onom črnem lese*, *Arietta* in *Capriccio*, ter za *Tri skladbe* za violončelo in orkester s stavki *Canzonetta*, *Elegija na temo V. Rebikova* in *S. Rahmaninova: Melodija*.

Posebej priljubljen med harfisti je Škerjančev *Koncert za harfo in orkester* (1954). Skladba je napisana tehnično in izrazno zahtevno v tristavčni obliki. Pozneje, leta 1960, je skladatelj naredil tudi prav tako privlačno priredbo za harfo in klavir. Zaradi svoje nenavadne barve izstopa med skladateljevimi deli tudi *Koncert za klarinet, harfo, tolkala in godala* (1958).

Koncertna rapsodija za violo in orkester (1959) je razpeta med rapsodičnostjo viole in dramatičnimi prebliski orkestra, kot to opiše Andrej Rijavec.⁶¹⁹ Rapsodija, napisana v enem stavku, je izrazito koncertantno delo z izpostavljen vlogo solistične viole.

Posebej velja omeniti tudi *Concertino* za flavto in orkester (1962), še eno v vrsti priljubljenih koncertantnih del skladatelja, ter *Koncert za fagot in orkester* (1953), eden redkih, zato še toliko bolj priljubljenih koncertantnih del za ta instrument. Skladbo zaznamuje poudarjen solistični part, poleg tega pa stalno obigravanje osnovnega motiva, ki ga skladatelj predstavi že na začetku.

6 Posebej priljubljen med harfisti je Škerjančev *Koncert za harfo in orkester* (1954). Skladba je napisana tehnično in izrazno zahtevno v tristavčni obliki.

⁶¹⁹ Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 308.

KOMORNA GLASBA

«Škerjančev opus komornih del je precej obsežen. Znotraj njega po tehtnosti izstopa pet godalnih kvartetov, pa številne klavirske in violinske skladbe ter del, namenjen violončelu.

Škerjančev opus komornih del je precej obsežen. Znotraj njega po tehtnosti izstopa pet godalnih kvartetov, pa številne klavirske in violinske skladbe ter del, namenjen violončelu. Vrsta skladb je nastala iz neposrednih prošelj, ki so jih na skladatelja naslovili številni, zlasti mladi glasbeniki. Škerjančeve komorne skladbe praviloma odlikuje muzikalna invencija, obenem pa je skladatelj s širokim poznavanjem značilnosti različnih instrumentov svoj skladateljski domislek prilagajal lastnostim posameznih glasbil. Tako njihova izvedba ponuja izvajalcem kljub tehničnim izzivom tudi precej glasbenega zadovoljstva.

O specifičnem odnosu skladatelja do izvajalcev njegovih del pomenljivo spregovori naslednji zapis violončelista Cirila Škerjanca:

»KO SEM SE NEKAJ LET KASNEJE ZAČEL UDELEŽEVATI TAKRATNIH JUGOSLOVANSKIH GLASBENIH TEKMOVANJ IN VSAKOKRAT POTREBOVAL ZA SVOJ PROGRAM TUDI DELO DOMAČEGA SKLADATELJA, NISEM BIL V ZADREGI IN SPOŠTOVANEMU MOJSTRU IZRAZIL SVOJO ŽELJO. NIKOLI NE BOM POZABIL, S KAKŠNO NAKLONJENOSTJO IN SAMOUMEVNOSTJO SE JE PROŠNJI MLADEGA GLASBENIKA ODZVAL. TAKO SO NASTALE CANZONETTA, ELEGIJA NA MOTIV V. L. REBIKOVA IN CAPRICCIO. VSE TRI JE SKLADATELJ KMALU PO NASTANKU TUDI INSTRUMENTIRAL ZA SPREMLJAVO Z ORKESTROM. OD TISTEGA ČASA SEM BIL KLJUB ODSOTNOSTI ZARADI ŠTUDIJA V PARIZU IN KASNEJE DELOVANJA V NEMČIJI S SKLADATELJEM V REDNIH STIKIH. IZVAJAL SEM VSA NJEGOVA DELA IN OB TEM DOBIL OD NJEGA NEŠTETO DRAGOCENIH NASVETOV, KI SO MI POMAGALI Približati se skladateljevemu izrazu.«⁶²⁰

Godalni kvarteti

Med skladateljevimi komornimi deli po tehtnosti izstopa njegovih pet godalnih kvartetov, kot ugotavljajo tudi številni ocenjevalci skladateljevega opusa. »Mojstrsko obvladovanje kvartetne tehnike«, ki ga izpostavlja Marija Bergamo,⁶²¹ na svoj način dopolnjuje zapis Marijana Lipovška, ki že zgodaj poudari odlike Škerjančevih godalnih kvartetov:

»GLAVNI PROBLEM MU JE BARVITOST IZRAZNIH SREDSTEV. ZATO KOMPONIRA V TEŽKIH OBLIKAH, KAKRŠNA JE GODALNI KVARTET, KATEREGA SUBTILNI ZVOK MORA BITI DINAMIČNO ODTEHTAN OD SPREMLJajočega korpusa. TAK ZVOK PRIMERNO REGULIRATI JE PROBLEM DOLGOTRAJNEGA ŠTUDIJA. ŠKERJANC INSTRUMENTIRA RAVELOVSKO, ZELO SOČNO, S POZNAVANJEM NAJBOLJŠE LEGE INSTRUMENTOV IN

⁶²⁰ Ciril Škerjanec, »L. M. Škerjanc. Mladinske skladbe za violončelo«, komentar h gramofonski plošči (Mladinska knjiga, 1966).

⁶²¹ Bergamo, »Škerjanc, Lucijan Marija«, 42.

NJIHOVIH MEDSEBOJNIH ZVOČNIH ODNOSOV, KAKOR SO PREIZKUŠENI V VELIKIH MOJSTROVINAH.⁶²²

Prvi godalni kvartet v D-duru (1917)⁶²³ je nastal že v zgodnji skladateljevi mladosti. Prvi stavek je napisal v letih 1917–18, ostala dva stavka pa leta 1921. Škerjančev prijatelj Karlin opozarja na kvartet v omenjenem članku v francoski reviji *Comœdia* in našteva njegove izvedbe z Godalnim kvartetom Zika ter zagrebškim kvartetom Arany. Tudi *Drugi godalni kvartet* (1921) je napisan v treh stavkih, medtem ko ima *Tretji godalni kvartet* (1925) le dva stavka. Skladatelj delo opredeli kot *Sonatina da camera*. Tudi tega večkrat izvaja Zagrebški godalni kvartet. Med posebej odmevnimi izvedbami je bil koncert na Dunaju 27. aprila 1931, ki ga kvartet pripravi ob vrnitvi s svoje turnee po Nemčiji in na izvedbo katerega je Škerjanc v že omenjenem pismu povabil tudi profesorja Josepha Marxa.⁶²⁴

Četrti godalni kvartet (1934) sestavljata dva stavka, *Adagio* in *Presto*. Stavka sta tridelna. Med njima ni motivičnih povezav, ampak ju skladatelj oblikuje v poudarjeni kontrastnosti. Teme kontrapunktično variira, obrača, kanonsko prepleta ipd. Skladba je ekspresivno izrazita, a vendarle ostaja v tonalnih okvirih. V Ljubljani je skladbo že januarja 1936 izvedel znani Praški kvartet in jo pozneje večkrat predstavil na koncertih v tujini vse do Islandije.⁶²⁵ Še istega leta je delo v ljubljanski Filharmonični dvorani izvedel tudi Godalni kvartet iz Dresdna, pozneje pa Ljubljanski godalni kvartet, Godalni kvartet Tartini in drugi.

Enega od ustvarjalnih viškov predstavlja *Peti godalni kvartet* (1945). Marija Bergamo poudarja, da ga opredeljuje »značilni modernejši tip sonatnosti«. ⁶²⁶ Prvi stavek je zasnovan kot sonatni stavek, ki pa »ni več drama, konflikt nasprotujočih si sil, razvoj velikih antitez, ampak krog, ki niha med dvema poloma in se vedno znova zapira in v katerem imajo vsa nasprotja relativen pomen«. ⁶²⁷ Priljubljen je drugi stavek, *Adagio cantabile* s svojo razpeto sekvencirajočo melodijo, zasajano oblikovano v širokih lokih. Zadnji stavek zaznamuje fugatni nastavek, ki se preoblikuje v »lahkoten, suvereno manirističen perpetuum mobile«, kot to opiše Andrej Rijavec. ⁶²⁸

Druga komorna dela

V zgodnji mladosti Škerjanc napiše *Klavirski kvintet*, »*Pomladni*« (1916). Skladba je šele v zadnjih letih prišla znova na koncertne odre. Posebej zanimiva komorna

“V zgodnji mladosti Škerjanc napiše *Klavirski kvintet*, »*Pomladni*« (1916). Skladba je šele v zadnjih letih prišla znova na koncertne odre.”

⁶²² Marijan Lipovšek, »Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu«, *Ljubljanski zvon* 55/10–11 (1935), 577.

⁶²³ V seznamu Škerjančevih del je kvartet zabeležen kot *Prvi godalni kvartet* iz leta 1917 v C-duru.

⁶²⁴ Prim. Pismo Josephu Marxu, 21. 4. 1931, hranjeno v ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69.

⁶²⁵ »Komorni koncert. Godalni kvartet iz Dresdna«, *Koncertni glasnik* št. 4, 1936/37, koncertni list, Glasbena matica v Ljubljani.

⁶²⁶ Bergamo, »Škerjanc, Lucijan Marija«, 42.

⁶²⁷ Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 308.

⁶²⁸ Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 309.

dela so tudi Škerjančev *Trio za flavto, violino in violo* (1917), *Godalni trio* (1936) in *Malo suito* za godalni kvartet (1961) v nenavadni povezavi z recitacijo pesmi Ciciban in čebela Otona Župančiča.

Kot »vrhunec njegove komorne proizvodnje«⁶²⁹ Paolo Petronio opredeli Škerjančev *Godalni kvintet* (1950). Večkrat je izvajan tudi Škerjančev *Klavirski trio* (1935), obsežnejše delo, ki upravičeno velja za eno najtehtnejših del v skladateljevem komornem opusu. Živahnijšima stavkoma *Allegro vivace* in *Presto* s počasnim *Adagiom* na sredi sledi pretresljiv zaključek *Maestoso lugubre*, ekspresivna fugatna žalna koračnica,⁶³⁰ ki jo pogosto izvajajo samostojno.

Posebno zanimiv je tudi *Pihalni kvintet* (1934), v katerem Škerjanc pokaže svoj poseben občutek za instrumentalno barvanje. Stavke motivično poveže med seboj. Prvi stavek *Fantasia* z izrazitim motivičnim prepletom dopolnjuje živahni *Scherzo*. Po krajšem liričnem stavku *Meditazione* sledi priljubljen stavek *Danza* v razgibanem petosminskem metrumu. Med komornimi pihalnimi deli izstopa še večstavčna *Serenada za pihalni trio* (1945).

Škerjanc je napisal tudi številna dela za solistične instrumente s spremljavo klavirja. Med violinskimi skladbami izstopajo *Lirična bagatela* (1941), pa *Nokturno* za violino in klavir, *Nesodobna bagatela* (1938), *Štiri ditirambične skladbe* za violino in klavir (1959) in zlasti priljubljen *Intermezzo romantique* za violino in klavir (1934). Romantična izraznost in virtuozen značaj skladbe pritegujejo tako izvajalce kot poslušalce. Skladbo je Škerjanc priredil tudi za violino in orkester.

Na tradicionalne strukturne modele se skladatelj izraziteje opira v svojih sonatah za solistične instrumente. Med njimi izstopata *Sonata za violo* (1936) in *Sonata za violončelo* (1935) z neobaročnim pridihom. Pompe meni, da bi obe »zaradi nizanja baročnih form lahko razumeli kot posvetilo Bachovim partitam«.⁶³¹

Violončelist Ciril Škerjanec o Škerjančevih delih za njegov instrument pravi: »Ko violončelisti za svoje koncertne sporede izbiramo med deli slovenskih skladateljev, najprej pomislimo na Lucijana Marijo Škerjanca, ki je z vrsto del za violončelo izjemno obogatil zakladnico naše glasbene dediščine.«⁶³² Posebej zanimivih je Škerjančevih *Enajst etud* za kvartet violončel oz. za tri viole in tri violončele (1954, prir. 1961). Prav tako izstopa tudi v mednarodnem prostoru pogosto izvajanih *Pet liričnih melodij* (1953) za violončelo in klavir, ki veljajo za enega od vrhuncev slovenske literature za violončelo. Leta 1995 jih je skladatelj študent Dane Škerl priredil tudi za godalni orkester, ki mu je dodal oboo in harfo. Nostalgичno in melanholično vzdušje Škerjanc obarva v impresionistične lebdeče harmonije.⁶³³

Številnim delom za različne instrumente je Škerjanc dodal tudi nekaj zanimivih del, napisanih za orgle. Med njimi je zgodnja *Fantazija* za orgle in godalni

⁶²⁹ Petronio, »Ob stoletnici rojstva.«

⁶³⁰ Jure Dobovišek, »Škerjancu v spomin«, *Delo*, 17. maj 2000, 9.

⁶³¹ Pompe, »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc«, 192.

⁶³² Ciril Škerjanec, »L. M. Škerjanc. Mladinske skladbe za violončelo«, komentar h gramofonski plošči (Mladinska knjiga, 1966).

⁶³³ Roman Leskovic, »Glasba iz pozabe. 5. koncert v ciklu Glasbene matice Ljubljana«, Ljubljana, Slovenska filharmonija, 2. 12. 2007, koncertni list, 5.

orkester na motive iz *Parsifala* (1916) ter dela iz medvojne obdobja, *Toccata in fuga* v c-molu (1944) ter *Preludij in fuga v c in e-molu* (1944).

KLAVIRSKA GLASBA

Škerjanc je kot izvrsten pianist del svojega opusa razumljivo posvetil tudi klavirju, obenem pa je pomemben in opazen delež klavirja tudi v številnih drugih komornih skladbah, v katerih praviloma presega zgolj običajno funkcijo spremljevalnega instrumenta. Za Škerjanca je klavir instrument, ki je »bolj kot vsak drugi pozvan, da vzbudi v izvajalcu in poslušalcu veletok fantazije, ki ju ponese preko nedostatkov glasbila in njune glasbene spretnosti in dovzetnosti.«⁶³⁴ Klavir ga je spremljal vse od njegovih začetkov do konca. S svojo izpričano virtuozno tehniko ter muzikalnostjo je Škerjanc veljal za enega najbolj cenjenih pianistov pri nas. Poleg tega je večino svojih sodobnikov presegal z izjemno široko razgledanostjo po klavirski literaturi, kot dokazujejo tudi sezname del, ki jih je predstavljal na radiu in s tem svoje znanje delil tako slovenskim kot tujim poslušalcem. Njegova ustvarjalna fantazija je bila tako v marsičem povezana s klavirjem, iz njega izvirala ter se pri njem napajala. Bergamova temu pritrjuje, ko pravi, da je Škerjančev odnos do klavirja temeljno zaznamoval njegovo glasbo, saj da njegov temeljni ustvarjalni impulz »prepričljivo izhaja iz klavirja ter improvizacijskega odnosa do instrumenta.«⁶³⁵ Morda je to tudi razlog, da je morda bil v celoti resnično »izrazno mnogo močnejši v manjših formah«, ⁶³⁶ kot meni Monika Kartin.

Prvo širše priznanje javnosti je poleg samospevov skladatelj doživel s klavirskimi deli. Pri tem med zgodnejšimi deli izstopa cikel *Štirih klavirskih skladb* (1925), ki so kot *4 Klavierstücke* izšle že leta 1927 pri dunajski založbi Albert J. Gutmann Verlag. Med prvimi izvajalci tega dela velja omeniti slovito pianistko Dano Kobler. Pogosto sta cikel v tujini predstavljala tudi Tatjana Ognjanović⁶³⁷ in Igor Dekleva.⁶³⁸ Ko analizira Škerjančev ekspresionistični opus, Klemenčič izpostavlja ta cikel, v katerem se po njegovem mnenju »iz začetne še tudi impresionistične zvočnosti razvija v tršo in zaostreno, ponekod linearno govorico, ki se v zadnji variaciji deloma poduhovljeno umiri.«⁶³⁹ Kot smo omenili, naj bi se po Klemenčičevem mnenju v delu odražalo tragično občutenje ob smrti skladateljve matere. Zaporedje sedmih tonov navzgor tako po njegovem predstavlja prispodobo »odhoda duše v nebo.«⁶⁴⁰

66 Prvo širše priznanje javnosti je poleg samospevov skladatelj doživel s klavirskimi deli. Pri tem med zgodnejšimi deli izstopa cikel *Štirih klavirskih skladb* (1925), ki so kot *4 Klavierstücke* izšle že leta 1927 pri dunajski založbi Albert J. Gutmann Verlag.

⁶³⁴ Lucijan Marija Škerjanc, »Music has charms, that nothing else has«, *Sodobnost* 1, št. 8 (1933), 355. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-D22OMLV7>.

⁶³⁵ Bergamo, »Škerjanc, Lucijan Marija«, 194.

⁶³⁶ Kartin-Duh, »Peta simfonija«, 69.

⁶³⁷ Dobovišek, »Škerjancu v spomin«.

⁶³⁸ V pismu Fundaciji Lucijana Marije Škerjanca Dekleva zapiše, da je cikel izvajal na Reki, v Skopju, Oslu, na Norveškem, v Nemčiji in drugod. Prim. Igor Dekleva, pismo Fundaciji Lucijana Marije Škerjanca, 29. januarja 2002, Škerjančev arhiv, GZ NUK.

⁶³⁹ Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, 81.

⁶⁴⁰ Ibid., 82.

Naslovnica objave Škerjančeve klavirske skladbe *Pro memoria 13. II. Tema con 4 variazioni* v reviji *Nova muzika* leta 1928.
Vir: dLib

PRO MEMORIA 13. II.
Tema con 4 variazioni Lucijan Marija Škerjanc, 1927

Tema

N. M. 4 II.

V 2. letniku (1928) revije *Nova muzika*, ki jo je izdajal Emil Adamič, je bilo objavljeno Škerjančevo klavirsko delo *Pro memoria 13. II. Tema con variazioni* (1927), izrazno močno in po ostrini uporabljenih sredstev presenetljivo delo. Skladba po mnenju Marijana Lipovška naznanja novo obdobje Škerjančevega ustvarjanja, ki ga zaznamuje »nagib h klasicizmu«. ⁶⁴¹ Variacije in njihov pomen v tedanjem kontekstu poglobljeno opiše: »Trpkost zvoka, močna in brezobzirna

⁶⁴¹ Marijan Lipovšek, »Skladatelj L. M. Škerjanc«, *Jutro*, 14. januar 1942, 4–5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PNLG4SPZ>.

kontrapunktika, bitonalnost, obenem pa obsežnost klavirskega stavka, izrabljenega do največje virtuoznosti, so bile presenetljive in toliko nenavadne, da smo dvomili v njihovo pristnost in nujnost.«⁶⁴² Danilo Pokorn dodaja: »Tonalna perspektiva v skladbi ni povsem zasenčena, vendar je zadnji del pisan popolnoma politonalno.«⁶⁴³ Presenetljivost, svežost, ostrina in spogledovanje z mejami tonalitete so delo in z njim skladatelja povsem na novo opredelili, skladba pa vsekakor pomeni eno najbolj samosvojih in zato posebej izstopajočih Škerjančevih del.

Marija Bergamo za »skladateljevo najboljše klavirsko delo«⁶⁴⁴ določi *Sedem nokturnov* (1935), pogosto izvedenih tudi samo posamično. Priljubljenih je tudi *Dvanajst preludijev* (1952), po katerih pianisti pogosto segajo zaradi njihovega impresionistično bogatega harmonskega jezika, tehnične dospelosti in vsebinske raznolikosti. Podobno velja za Škerjančevih *Šest improvizacij*, cikel krajših skladb, pri katerih vsaka od njih obravnava določen vsebinski in tehnični problem, vse pa so zasnovane izrazito izvajalsko zahtevno.

Katarina Bedina v svoji knjigi o klavirski sonati na Slovenskem posebej podrobno obravnava tudi dve Škerjančevi klavirski sonati (1925, 1956). Pri tem poudarja skladateljevo »prizadevanje, da bi v jeziku poznega 19. stoletja na novo pretolmačili bistvo sonatnega oblikovanja«. Skladatelj se tako po njenem mnenju »izogiba funkcionalnim postopkom« in tako dosega »nedoločljivost osnovne tonalitete«.⁶⁴⁵

Didaktično uporaben in tudi zato večkrat izveden je Škerjančev cikel *10 mladinskih skladb* za klavir (1940), ki ga je že pred vojno izdala Glasbena matica (1940). Škerjančeve mladinske klavirske skladbe še danes spadajo med posebej priljubljena dela v glasbenih šolah. Za ta namen je napisal še *24 diatoničnih preludijev* (1936) in *12 variacij brez teme v G* (1943).⁶⁴⁶ Preludije avtor razvrsti po težavnosti od najlažjega do najtežjega.

Posebnega pomena je tudi že omenjen cikel *Šestih skladb za eno roko* (1954–1950), ki ga je omenjeni nemški pianist Siegfried Rapp predstavljal na koncertih v Trstu, Celovcu, Gradcu, Ljubljani, Zagrebu in Beogradu, izvajali pa so ga tudi njegovi študenti klavirja.

⁶⁴² Ibid.

⁶⁴³ Pokorn, »Lucijan Marija Škerjanc«, 19.

⁶⁴⁴ Bergamo, »Škerjanc, Lucijan Marija«, 42.

⁶⁴⁵ Bedina, *Sonata*, 50.

⁶⁴⁶ Martina Okoliš, »Škerjančeve mladinske skladbe«, dipl. naloga (Akademija za glasbo, 2003), tkp.

SAMOSPEVI

“Popisi samospevov se v večini naslanjajo na skladateljeve lastne zapise in preglednice. Poleg tega je na rokopisih in nekaterih natisnjenih delih pogosto zabeležen tudi natančen datum, s katerim je Škerjanc večinoma skrbno označil čas nastanka posameznih skladb.

Škerjančevi samospevi v slovenski samospevni literaturi veljajo za izstopajoč biser.⁶⁴⁷ Vse od prvih izvedb, ki spadajo v najzgodnejši čas skladateljevega ustvarjanja, ostajajo do danes kot del železnega repertoarja neprekinjeno na sporedih koncertov najrazličnejših pevcev.

Popisi samospevov se v večini naslanjajo na skladateljeve lastne zapise in preglednice. Poleg tega je na rokopisih in nekaterih natisnjenih delih pogosto zabeležen tudi natančen datum, s katerim je Škerjanc večinoma skrbno označil čas nastanka posameznih skladb. Na podlagi tega je v primerjavi z nekaterimi drugimi deli mogoče precej natančno rekonstruirati vsebino in obseg Škerjančevega samospevnega opusa ter kronologijo njegovega nastajanja.

Že bežni pogled na Škerjančev opus 53 samospevov glede na čas njihovega nastanka kaže na to, da se je s samospevom skladatelj izrazil v ukvarjal v svoji zgodnji mladosti. V času, ko je začel izgrajevati svoj kompozicijski jezik, se je torej oprl na zvrsti, ki mu je bila na eni strani kot zavzetemu mlademu pianistu ter sočasno v svet širše umetnosti ozirajočemu se mlademu izobražencu posebej blizu. Kar večino samospevov je napisal kot dijak, star 15, 16 ali 17 let. Samospevu se je nato praktično neprekinjeno posvečal tudi še v času svojega praškega bivanja nekako do leta 1922, za tem pa začne njihova produkcija močno upadati. Škerjanc se je namreč v poznejših letih začel vse intenzivneje zanimati za druge zvrsti, množile so se instrumentalne skladbe, komorna in seveda orkestralna dela.

Njegova zgodnja samospevna dela pa so vendar ostala zgled izjemne skladateljske erupcije. Lipovšek je leta 1956 ugotavljal, da Škerjanc po prvih samospevih ni ustvaril kaj »bistveno boljšega«, da so bile te pesmi ob svojem času »prava senzacija«, »nezaslišano nove«, »neskončno lirične« in so predstavile slovensko vokalno glasbo »z enim mahom za nekaj desetletij naprej«.⁶⁴⁸

K samospevu se je skladatelj znova vrnil v letu 1929, z dvema skladbama na besedilo Charlesa Baudelaira. Prvi samospev, *Le chat*, v francoščini, in drugi, *Franciscae meae laudes*, v latinščini, pomenita neposreden odraz njegovega stika s francosko kulturo in obenem navduševanja nad estetiko simbolizma.

V 30. letih samospevov praktično ni več pisal. Med redkimi izjemami velja omeniti iz leta 1936 samospev *Pomladna* na Karlinovo besedilo ter uglasbitev Prešernovega *Soneta*, posvečenega Matevžu Langusu. Iz tega obdobja so tudi dokaj neznatni *Sentimentalni narodni napevi* (1930). V njih se skladatelj namreč opre na ljudske pesmi (*Vsi so prihajali, Meglice, Soča voda je šumela, Žalost, Mlinar, Moj pubeč Bura, Sva z lubco na jarmak hodila in Kje so tiste stezice*).

⁶⁴⁷ Prim. Darja Koter, »Samospevi L. M. Škerjanca skozi njegov čustveni in miselni svet«, v *Glasba, poezija – ton, beseda: koncerti, simpoziji, spremljevalne prireditve* [Slovenski glasbeni dnevi 2000], ur. Primož Kuret (Festival, 2001), 48–55; Marija Bergamo, »'Življenja zmožni' zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca«, v *Glasba in poezija* [Slovenski glasbeni dnevi 1990], ur. Primož Kuret (Festival, 1990), 193–201. Poglavlje se opira tudi na ugotovitve iz avtorjevega predavanja o Škerjančevih samospevih, predstavljenega na *Znanstvenem simpoziju ob 120. obletnici rojstva skladatelja, profesorja in nekdanjega rektorja Lucijana Marije Škerjanca (1900–1973)*, Akademija za glasbo, 24. 11. 2021.

⁶⁴⁸ Bergamo, »'Življenja zmožni' zgodnji samospevi«, 193.

Drugače kot večina slovenskih skladateljev Škerjanc v svojem opusu praviloma ne prevzema ljudskega gradiva in tovrstno ustvarjanje celo odklanja. Jože Sivec v portretu za Slovenski biografski leksikon o Škerjancu zapiše, da »je izrazit svetovljan in se ne naslanja na ljudsko motiviko«. ⁶⁴⁹ V prispevku, ki ga je avtor brez dvoma zasnoval tudi v neposrednem stiku s skladateljem samim, odzvanja Škerjančeva estetika, ki jo zaznamuje težnja po »svetovljanskosti«, ta pa se odraža tudi v odmiku od neposredne uporabe ljudskega, kar bi bilo morda mogoče razumeti celo kot svojevrstno skladateljevo kljubovanje prevladujoči estetiki okolja. Pa vendar se je Škerjanc v omenjenem primeru odločil drugače, bržkone zaradi v naslovu poudarjene »sentimentalne« vsebine izbranih pesmi, ki ustrezajo njegovemu umetniškemu čutu in čustvovanju, s tem pa na svojevrsten način celo ustrezajo splošnejšim potezam Škerjančeve kompozicijske poetike, ne nazadnje morda celo tudi njenemu »svetovljanskemu« značaju.

Med vojno se je lotil Škerjanc zgolj nekaterih predelav starejših pesmi. Leta 1947 je nato nastala *Baltazarjeva pesem* neznanega avtorja v prevodu Otona Župančiča. Škerjančev samospevni opus pa leta 1961 sklepa cikel *Petih pesmi iz borbe*, ki se zdijo odmev politične stvarnosti, v kateri je tudi glasba plačevala svoj delež kulturnega davka s slikanjem fasade socialističnega obilja in njegove zgodovinske upravičenosti, sestavljene (tudi) iz podob partizanskega boja in revolucionarnega pohoda. Dejstvo, da gre za osamljen tovrstni Škerjančev prispevek, kaže na to, da mu takšna estetika v referenčnem risu omenjene »svetovljanskosti« njegovega glasbenega jezika pa morda tudi svetonazorskega prepričanja ni bila zares blizu in se ji je, kolikor je bilo mogoče, izognil.

V poznejših letih so sledili le še ponatisi njegovih starejših del, sicer pa se samospevu skladatelj ustvarjalno ni več posvečal.

Vendarle ostaja samospev ena od tistih zvrsti, ki je med Škerjančevimi deli največkrat na koncertnih sporedih in torej morda tako celo najbolj razvidno kaže na to, kako Škerjančev glasbeni jezik ohranja svojo umetniško svežino in estetsko prepričljivost, kar velja tako za zrelejša dela kot za najzgodnejše stvaritve.

Kot eden redkih slovenskih skladateljev je večino svojih samospevov uspel tudi izdati. Prva njegova zbirka *Sedmih pesmi s spremljevanjem klavirja* je izšla leta 1920 pri Glasbeni matici. Večina skladb, vključenih v izbor, je nastala največ kako leto pred izidom zbirke. V izboru zato lahko pogrešamo nekatera starejša dela. Škerjanc se je torej ob prvi tako široki javni in za njegovo afirmacijo nedvomno pomembni predstavitvi svojega dela odločil za tisti del samospevnega opusa, ki se mu je zdel tedaj najbolj reprezentativen. Na drugi strani pa je pomenilo širše priznanje posebne kvalitete Škerjančevega dela nedvomno tudi odločitev za sprejem v natis v okviru Glasbene matice, tedaj osrednje slovenske glasbene založbe, ki je strokovno pretehtano in utemeljeno oblikovala svoj založniški program. Kimovca je ob izidu zbirke prevzel »prizadet osebni značaj, zdrav, naraven, nepretiran modernizem«, medtem ko je bil Kogoj mnenja, da je zbirka

⁶⁴⁹ Sivec, »Škerjanc, Lucijan Marija«.

»estetično zelo dobro izdelana«. ⁶⁵⁰ Tudi pozneje je bila zbirka deležna posebne pozornosti. J. Sivec v omenjenem besedilu meni, da »vsebuje nekaj najvrednejših stvaritev slovenske glasbene literature te vrste«. ⁶⁵¹ Prav tako Ivan Klemenčič zbirko opiše s presežniki. Mladi skladatelj se po njegovem mnenju predstavlja že kot »izoblikovan skladatelj«: »V slogovnem smislu ga že tu označujejo impresionistična čutnost srednjeevropskega tipa, ki noče biti toliko vtis iz narave, kot je predvsem neposredno človeško, tudi poetizirano občutje, v samospěvu še posebno s temeljnim doživetjem.« ⁶⁵²

Iz objavljenih del v omenjeni zbirki je mogoče zaslutiti poteze skladatelja, čigar jezik se še brusi v nihanju med zavestnim iskanjem preprostih izrazil ter odločnim prodiranjem v zapleteno in kompleksno. Zahteven vokalni part, kromatično izostren v razpeti liniji odmerjenih vrhunccev in sklepov dopolnjuje v enakovrednem dialogu kompleksen klavirski stavek, v katerem se kaže Škerjančev virtuozi pianizem. Harmonsko izmikajoč, enharmonsko lebdeč, izrazno romantično izostren glasbeni jezik je poln modulacij, odmikov, barvanj, pa vendar izbrušen in izčiščen.

Pogosto izvajan samospěv iz zbirke je *Večerna impresija* na besedilo Iga Grudna. Gre za impresijo prhutajočih, nesklenjenih kadenc, reinterpreterirajočih se tonov, menjajočih se barv, bledih nanosov, a vendarle stalno živahnega prelivanja. Pod besede »znane, v pesek vdahnjene stopinje« skladatelj podloži arpedžirane akorde korakanja, mehko vtisnjenega v minevajoč odtis v pesku. »Koraki« ostinatnih ponovitev, pri katerih se prej široko razvito gibanje omejuje zgolj na enakomerno odmerjene ritmične impulze, učinkujejo v siceršnjem harmonsko razgibanem kontekstu še izraziteje statično in v tem smislu odlično poglobljajo besedilo. »Zadnje sončne žarke« spremlja poltonski spust navzdol z značilno figuro, ki jo teorija afektov označuje kot *passus duriusculus*. Figuro, ki s svojo močno izrazno ekspresivnostjo pomeni enega najbolj razširjenih glasbenih motivov, v številnih primerih in različnih podobah pogosto srečamo tudi pri Škerjancu. Zdi se, da skladatelju razpira v vsebinskem smislu dragoceno možnost kromatske izostritve glasbene povedi, zato jo zlasti pogosto pridružuje vsebinsko posebej izpostavljenim ekspresivnim mestom besedila. Hkrati mu omogoča različne harmonske rešitve, ne nazadnje pa seveda tudi svojevrstno navezavo na cenjeno glasbeno dediščino. Pri tem Škerjanc vselej skrbno pretehtano odmerja rabo tovrstnih sredstev. To se kaže tudi v premišljenem oblikovanju melodičnih viškov, ki jih pogosto povezuje z natančno postavljenim vrhuncem neposredno pred koncem skladbe v smislu formalne uravnoteženosti, ki spominja na mere zlatega reza.

Posebnost skladateljevega mladostnega ustvarjanja kaže naslon na kitajsko liriko, večinoma v prevodih skladatelju ljubega pesnika, pisatelja in prevajalca ter vrstnika Pavla Karlina, s katerim sta tudi v poznejših letih pogosto intenzivno

⁶⁵⁰ Cit. po: Kralj, *Samospěvi Lucijana Marije Škerjanca*, 11.

⁶⁵¹ Sivec, »Škerjanc«.

⁶⁵² Ivan Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki* (Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2003), 47.

sodelovala. Karlin se je pri tem praviloma naslanjal na nemške prevode kitajske lirike Otta Hauserja. Med posebej priljubljene uglasbitve spada samospev *Beli oblaki*, napisan na verze slovitega kitajskega pesnika Li Taipoja (Li Bai 701–762). Očitno so bile Škerjancu pesnikove impresije še posebej blizu in so v njem prebujale glasbeno kongenialno dopolnilo. Kot je Li Tajpojeva lirika izbrušena, prefinjena, slikovita, raznolika in večpomensko simbolno razprta, je tudi Škerjančeva glasba polna skritih pomenov, izmikajočih se središč, izbrušena v stalnem kromatiziranju, harmonskem reinterpreteriranju ipd. Poleg značilne rabe kromatičnega polzenja navzdol in navzgor v klavirskem partu skladatelj oblikuje tudi ostinatno sinkopirajočo basovsko spremljavo, ki pričara občutek korakajočega ritma. Tako vzbuja vtis stalnega premikanja, ki kot v neki impresionistični podobi ostaja na mestu in se nikamor zares ne premakne.

Nekoliko nenavadna je tudi *Jesenska pesem*, ki jo je Škerjanc napisal na Li Tajpojeve besede v prevodu Ferda Kozaka in jo pozneje, leta 1942, predelal. Začne jo namreč s povsem neznačilnimi tercami, ki asociirajo na idilično predstavo neomadeževanega sveta, s katerim pripravi vzdušje za nastop besedila: »Tak tiho vetrič gre, tak svetlo je poljé.« Vendarle znova skladatelj vpelje ostinatne impulze v basu, ki pa skladbo vodijo proti nedoločljivemu, vsebinsko razprtemu impresionističnemu sklepu. S stalnim ponavljanjem tona *As* v basu pri koncu doseže sklepno izmiritev v jasnem tonalnem območju kvintakorda *As-dura* z dodano seksto, četudi se hkrati zdi, da v svoji kvartno-kvintni legi ostaja sam zaključek namenoma odprt, s čimer skladatelj poudari tudi simbolno nesklenjenost lirične impresije.

Tudi *Počitek pod goro* je napisan na Li Tajpojevo besedilo v Kozakovem prevodu. Znova srečamo *passus duriusculus*, tokrat takoj v klavirski spremljavi in v pevski melodiji ob izrazu minljivosti, kopnenja, odhajanja: »Davno, davno ptički že so odleteli, v daljo vsi oblaki tiho so skopneli.« Na samem začetku samospeva se skladatelj poigrava z metrično spremembo iste izhodiščne melodije, zamaknjene za pol takta. Odhajanje s svojo simbolnostjo je torej različno, ima vsakič in za vsakogar neko drugo obliko in s tem pomen. Samospev je bil pozneje uvrščen kot prvi v zbirko Škerjančevih samospevov, ki je izšla pri Društvu slovenskih skladateljev. Prav zato ima omenjeni začetek samospeva s svojo simbolistično odprtostjo in impresionistično prhkostjo tudi neko posebej izpostavljeno in morda pomenljivo mesto v Škerjančevem opusu. Znova srečamo tudi netipično, četudi harmonsko jasno tonalno kadenco (v *E-duru*), na eni strani lahko razumljeno z dodano seksto (*cis*), a obenem odprto v krogu kvintnih sozvočij, ki obležijo v klavirju. Hkrati lahko opazujemo izjemno, za zlasti poznejšega Škerjanca povsem netipično jasno simetrijo, motivično in harmonsko ponavljanje, celo odmev kvadratne periodičnosti, ki jo sugerira izbrana pesemska štirivrstičnica.

Spuščajoč se kromatični postop je ena od stalnic Škerjančevega glasbenega jezika v samospevih. Svoje izpostavljeno mesto ima tudi v samospevu *Pred ogledalom*, znova v ekspresivno izraziti klavirski spremljavi.

Med zgodnejše samospeve iz tega Matičinega ciklusa spada *Vizija*, napisana na besedilo Pavla Karlina leta 1918. Kromatični spust navzdol spremlja besedilo

Glasbeni primer: *Počitek pod goro*, začetek.

Počitek pod goro
Li-lai-po; O. Houser; F. Kozab

Moderato Lucijan Marija Škerjanc

»Ljubica, jaz nate mislim takrat«, s čimer skladatelj spreminja podobo ljubezenske izpovedi v nekako negotovo, razbolelo občutje, morda celo nekoliko zavito v senco dvoma. Skladatelj izvrstno vije melodijo kromatsko navzgor v sukanju, ki v silovitem zanosu spremlja besede »so se ovili krog tvoje glave, zlati nakodrani mehki lasje«. Temu dvigu je simetrično postavljen nasproti značilen kromatičen spust na besedilo »jaz sem pozabil na svoje gorje«, v izrazu bolečine, ki jo skladatelj izpelje v spretni razširitvi.

Naloga glasbe po Škerjančevem mnenju je, da podeli besedilu svoj značaj, ki presega zgolj slikanje besedila. »Njena [glasbe] naloga ni, da podčrtava ali interpretira, torej ponazoruje smisel besedila, pač pa je odmev predelanega in na novo ustvarjenega vsebinskega doživetja, ki mu je glasba nov, svojstven in skladatelju lasten odraz.«⁶⁵³

⁶⁵³ Lucijan Marija Škerjanc, »Moji umetnostni nazori«, *Sodobnost* 8, št. 5 (1940), 211. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QV8EIBQL>.

V petdesetih letih je začela izhajati zbirka Škerjančevih samospevov pri Državni založbi Slovenije. Nekaj samospevov je skladatelj vzel iz prejšnjih izdaj, nekaj je novih, ob koncu pa je dodal še zbirko zgodnjih samospevov, ki niso prišli v Matičin izbor. V celoti je tako izšel ciklus devetih zvezkov samospevov, ki je vsebinsko pretehtano urejen in asociira na zbirko devetih zvezkov madrigalov Claudia Monteverdija. Ne glede na to, ali gre za paralelo, ki bi jo imel v mislih tudi sam skladatelj, je dejstvo, da kot velja Monteverdijeva zbirka za odločilno v razvoju madrigala, lahko tudi Škerjančevo zbirko opredelimo kot tisto, ki je nespregledljivo zaznamovala slovenski samospev in opredelila njegov razvoj.

V prvem zvezku iz leta 1957 (Ed.DSS 33a), ponatisnjenem nato leta 1968 (Ed.DSS 306), so od petih izdanih skladb kar štiri take, ki so bile uvrščene že v Matičino zbirko. Edina izjema je samospev *Samotno pirovanje*, ki je tudi od vseh najmlajši, nastal je šele po natisu Matičine izdaje. Kromatično obilje, značilno tudi za druge samospeve, Škerjanc dopolnjuje s celotonsko lestvico, ki pa ne pomeni radikalnega preloma s tonaliteto, temveč jo skladatelj vendarle vgradi v tonalni kontekst.

Vsi samospevi v tej zbirki so nastali na besedila Li Taipoja. Kako blizu je bila kitajska lirika Škerjancu, dokazuje tudi druga zbirka samospevov, ki je izšla hkrati s prvo leta 1957 (Ed.DSS 33b) oz. v ponatisu leta 1968 (Ed.DSS 314). Gre za podobne impresije, napisane znova na liriko Li Taipoja prek Hauserjevih nemških prevodov v prepesnitvah Pavla Karlina. Samospevi so nastali v obdobju med letoma 1918 in 1922, le najstarejšega, *Jesenski dan*, je skladatelj nato leta 1942 revidiral.

V zbirki najdemo samospev *Slovo od prijatelja*, ki ga določata ritmična preciznost in kompleksnost. Samospev, ki je nastal leta 1922, kaže nekaj več izrazne ostrine. Ta najavlja postopen skladateljev prelom z mehkobo poetične liričnosti zgodnejših, bolj svetobolnih impresij.

Samospev *Jesenski dan* v odprtih kvartno-kvintnih sozvočjih nakazuje celo morda Škerjančev premislek o razpiranju sklenjenih mej tonalitete. Vendarle se skladatelj nikoli zares ne odpove tonaliteti in njenim mejam. Morda se pozneje kvečjemu še celo bolj utrjuje v prepričanju o njeni potrebi, kot lahko razbiramo tako iz njegovih zapisov kot iz njegovih del.

Eden posebej izstopajočih samospevov v zbirki je samospev *Pomladni dan*, v katerem skladatelj uporablja tudi nekaj izrazitejših ilustrativnih elementov. Med njimi lahko srečamo razložene akorde, ki spremljajo besede »nežna sapica pihlja«, ali pa izrazno dramatično ob besedah »oblak teman se h gori je privil«, pa predvsem mirno ostinatno ponavljanje kot podoba besedila: »Ves sam tu pijem in prepevam v noč.« Poleg tega skladatelj uporablja nekakšen rondojsko ponavljajoči se spust navzdol v basovskem glasu po tonih E-dura, pri čemer spust vsakič prekine in zapelje drugam, še preden doseže osnovni ton. Razen seveda ob sklepu, ko ta ton končno zazveni – tokrat sam.

Tretja zbirka samospevov je bila izdana istega leta kot prvi dve (1959, Ed.DSS 33c), v ponatisu nato pa leta 1969 (Ed.DSS 368). Za razliko od

prvih zvezkov je ta precej bolj pisan in raznolik. Tudi tu najdemo eno uglasbitev Li Tajpojeve lirike. Tokrat se je Pavel Karlin oprl na prevod Bőrriesa von Münchhausna, ki je po vojni kljub nekdani slavi zaradi dejavne nacistične politike in antisemitskih nazorov zdrsnil v pozabo. V zbirko so vključene še uglasbitve pesmi Iga Grudna, Pavla Karlina ter Heinricha Heineja in Mihajlova. Vse skladbe, napisane v letih 1919–1920, ožarja soroden ustvarjalni zanos in kompozicijski ris kot predhodne. Tudi pri teh samospevih je tako zaznati pretanjen občutek za simetrijo forme, za premišljeno gradnjo melodije, ki se pne celo prek pavz v razvite speve, tehtno odmerjenih viškov in razvezov, kot denimo v samospevu *Beli bezeg*.

Skladatelj je posebno pozornost namenil samospevu *Véčer soparen bo* (Mihajlov, prev. A. Aškerc), ki ga je med vojno leta 1944 predelal za tenor in orkester. Gre za samospev širših razsežnosti, dramatične razpetosti, neprestanih menjav tempa, teksturnih sprememb, ki kličejo k tovrstni instrumentalni razširitvi. Hkrati pa skladatelj vse premišljeno znova oblikuje v pretehtani melodični gradnji.

V okviru zbirke izstopa Prešernov *Sonet* iz leta 1936, tudi sicer eden najbolj znanih Škerjančevih samospevov. Morda je prav kongenialno soočenje z velikim pesnikom prispevalo k precejšnji razširjenosti dela, ki je s posvetitvijo basistu Juliju Betettu izšel tudi med vojno leta 1943 pri Glasbeni matici (Ed. 241). Na začetku samospeva slišimo odmev stopinj romarja, ki poodmevajo v ostinatno ponavljajočem se motivu klavirske spremljave. Kot nekakšen lajtmotiv spremlja pesem v nadaljevanju in tako zunanje romanje prenaša v hrepenenje duše, »ukaz želj vleče v tvoje domovanje«. Skladatelj tako občuteno, zdaj bolj, zdaj manj skokovito, zadržano in pospešeno, mirno in sunkovito poudarjeno z glasbo nadgrajuje simbolne povezave, ki jih ponuja besedilo.

Glasbeni primer: *Sonet*, začetek
in sklep samospeva.

Sonet
Dr. Francè Prešeren
Lucijan Marija Škerjanc

Velikéastno

Glas

Klavir

mf

f

sostenuto

o tempo

mf

Mars' - kje - ti romar gre v Rim, v Kompo - stá - tje, al'

tje, kjer svet' Anlon Jezusa var' - je, Tr - sol ob - t - éa al' svele Di -

The image shows a musical score for a song. It consists of four systems of music, each with a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are in Slovenian. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ritenuito* (ritardando). The tempo markings are *a tempo* and *ritenuito*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are:
 sa - nje gošuf - ne, u kterih homaj sredi resni - ca, u - hoz
 želj vleče v tvoje do - mo - va - nje; sr - cé o - bu - ta
 moj mo - ré pu - šči - ce, ur hrojši te h, tom
 mil' - še prs zdih' - va - - nje...

Četrta zbirka je izšla leta 1959 (Ed.DSS 71) in prinaša tri uglasbitve Gradni-kove poezije iz cikla »De profundis«. Nastale so leta 1927 in jih je skladatelj leta 1940 predelal za sopran in mali orkester.

Zdi se, da se je Škerjanec s svojim petim zvezkom, ki je izšel leta 1959 (Ed.DSS 72), postopoma oddaljil od zgodnje poetike zadržane lirične zasanjane notranjosti. V njem tako objavi radoživno latinsko posvetno pesnitev *Franciscae meae laudes* iz slovite zbirke *Rože zla* Charlesa Baudelaira. Samospev, ki ga je končal v primerjavi s skladbami iz prejšnjih zbirk precej pozneje, leta 1929, izoblikuje v živahen, ritmično razgiban in skokovit eruptiven spev. S tem se skladatelj približuje norčavi dovtipnosti besedila, ki v privzdignjenost latinskega besedila vnaša v prevodu kot *Hvalnica moje Françoise* seme pogrošnosti, čutnosti in naslade. Za Škerjanca značilno razpeto lepoto melodije tu zamenja deklamativnost, skandirajoč ritem, celo

morda nekoliko grob značaj, ki ga poudarjeno okarakterizira tudi ne nazadnje zanj povsem neznačilen melodični višek na tonu *c3* ob samem sklepu skladbe.

Glasbeni primer: *Franciscæ
meæ laudes*, sklep samospeva.

Od siceršnje skladateljeve poetike še zlasti odstopa šesta zbirka samospevov. Škerjanc jo je podnaslovil *Pet pesmi iz borbe* in je izšla leta 1961 (Ed.DSS 119). Gre za cikel pesmi, ki je nastal, kot piše avtor, »na pobudo glasbenega vodstva RTV Ljubljana in je bil prvič izveden 4. julija 1961 v okviru proslav ob 20-letnici vstaje slovenskega naroda«. Skladatelj se je torej po dolgem premoru, ki je trajal kar več let oz. desetletij, znova lotil samospevov, pri čemer sta njihovem nastanku tokrat botrovali zunanja spodbuda in z njo povezana izvedba v okviru praznovanja Dneva borca, izpostavljenega praznika tedanje socialistične Jugoslavije. Četudi bi bilo morda upravičeno pričakovati, da se bo skladatelj s svojim ciklusom samospevov približeval optimizmu vladajoče estetike socialističnega

realizma, v zbirki zares ni sledov socrealistične enostavnosti. Nasprotno, kljub izbrani borbeni vsebini je zbirka pravzaprav izrazito ekspresionistično ostra in celo trpka. Že sam začetek prvega samospeva v zbirki je značilen, saj se odpre s prav nič borbeno navdihujočimi nonami v samospevu *V poldnevu*. Temu skladatelj pridruži menjajoč motiv, ki spominja na spev škržatov, o katerem govori besedilo, v nadaljevanju pa je glasba bridka, ostra in neprizanesljiva.

In četudi je v skladbah torej mogoče zaslediti občasno ilustrativno slikanje, ostaja izraz trpek in zadržan, celo nedoločljiv v mestoma tonalni ambivalentni politonalnosti. Pomenljiv je tudi izbor besedil, ki nikakor ni značilen za umetniško stvarnost zgodnjih 60. let. Skladatelj si namreč izbere besedila, v katerih ni značilnega borbenega navduševanja in bodrenja. Nasprotno gre za občuteno, mestoma tudi grenko intimno liriko estetsko prepričljivih pesmi Iga Grudna, Iva Minattija, Franceta Kosmača, Mateja Bora in za sklep celo pesnika Mirana Jarca, ki je umrl v sumljivih medvojnih okoliščinah ter je zato v kontekstu izbora pesnikov nekoliko izstopal. V tem smislu se zbirka namesto z optimističnim, vedrim koncem skrivnostno sklepa s trkom dveh diaboličnih zvečanih kvart, v spoznanju: »Kot zrno sem, ki mrtev čas zori, nov kosec pride, vse nas pokosi.«

Leta 1965 so pri Društvu slovenskih skladateljev (Ed.DSS 233, 240, 257) izšli še trije zvezki samospevov. Kot je razvidno iz dokumentov, hranjenih v skladateljevem arhivu, jim je skladatelj ob soglasju urednika Iva Petrića dodal podnaslov *Rane pesmi*. Gre torej za zgodnejše pesmi, ki so nastale v obdobju med letoma 1916 in 1918, a jih skladatelj ni uvrstil v Matičino zbirko iz leta 1920. Čeprav gre za mladostna dela, v času, ko se je skladatelj kompozicijski jezik šele oblikoval, pa gre vendar za dragocene skladbe ne le zaradi zgovornega pričevanja o skladateljevem kompozicijskem razvoju, ampak tudi zato, ker potrjujejo njegovo že zgodaj razvito umetniško potenco. Med njimi izstopata dve *Pismi* na besedili Alojza Gradnika in še posebej *Aleja sniva*, samospev, napisan na besedilo Franceta Zbašnika. Gre verjetno za enega najstarejših, če ne sploh najstarejši Škerjančev samospev (ob koncu je natisnjen datum 12. 5. 1916). Napisal ga je torej kot rosní petnajstletnik, še preden se je poglobljeno lotil študija kompozicije. Pa vendar je v skladbi že najti izjemen občutek za liriko impresije, zrel občutek za formalno dramaturgijo. In čeprav samospev morda še ni tako homogen v izvorni ideji, saj se v okviru drobne miniature hkrati prepletajo ariozni zanos, recitativna pripoved, motivične reminiscence, kromatični odmik od tonalnosti in zanesljiv tonalni sklep, iz skladbe vejeta skladatelj mladostni pretanjeni kompozicijski občutek in talent.

Samospev kot zvrst znotraj Škerjančevega opusa nedvomno predstavlja enega od skladateljevih izrazitih ustvarjalnih viškov. Kompozicijski izraz v samospevih je zgoščen in neposreden. Klavirski stavek oblikuje skladatelj kot izvrsten pianist v močan, silovit in slikovit stavek, ki pa vendar ni poudarjeno virtuozen, ampak je postavljen v enakovreden dialog s pevskim glasom. Posebno pretehtano oblikovana je tudi pevska linija, ki išče soglasja z besedilom, zato skladatelj premišljeno izbira besedila, ki spadajo v njegov estetski horizont. Morda se skladateljeva invencija nikjer drugje ni uspela izpeti tako prepričljivo in izrazito kot prav v samospevu.

KANTATE

Kantata Zedinjenje

Časnik *Jutro* je hvalil »mogočno delo domačega, slovenskega skladatelja«, ki da je »zaklad trajne vrednosti« in delo »na visoki mednarodni stopnji«.

Novembra 1938 je Glasbena matica pripravila slavnostni koncert z izvedbo simfonične kantate *Zedinjenje*. Prireditev je počastil kralj s svojim pokroviteljstvom, ljubljanska občina pa jo je sprejela v okvir uradnih proslav mesta Ljubljane ob 20. obletnici Jugoslavije. Koncert, ki je naredil močan vtis na poslušalce oz. celotno javnost, je prenašal tudi radio. Zlasti z leve politične strani je bilo slišati številne pozitivne ocene. Kritike so poudarjale pomen »mogočnega koncerta«, ki da se bo zapisal v zgodovino slovenske glasbe z izvedbo »najobsežnejše simfonične kantate, kar jih je kdaj ustvaril slovenski skladatelj«. Časnik *Jutro* je hvalil »mogočno delo domačega, slovenskega skladatelja«, ki da je »zaklad trajne vrednosti« in delo »na visoki mednarodni stopnji«. ⁶⁵⁴ Nepodpisani avtor prispevka je poudaril odmik skladatelja od modernističnih struj, češ da »polaga poglobitno važnost na opojno linijo, na čustveni vzpon melosa in ki tej tehniki žrtvuje vse modne, večinoma eksperimentalne 'izme'«. ⁶⁵⁵ Dragotin Cvetko je svojo oceno usmeril v glasbeni izraz kantate. Ta je po njegovem, kot smo že omenili, »arhitektonski zanimivo zgrajena, stilistično enotna, ritmično dovolj razgibana, melodično in harmonično zlasti mestoma zelo polna, kontrapunktično živahna in odlično instrumentirana«. ⁶⁵⁶ V koncertnem listu lahko beremo o pomenu vključevanja kola, ki je »originalen poskus simfonične uporabe srbskega narodnega plesa z uvedbo menjave 6/8 in 3/4 takta, ki se končno izljuje v 5/8 gibanje, katero je nedvomno najbolj naravni slovanski plesni ritem«. ⁶⁵⁷

Škerjanc je besedilo za kantato vzel iz Gradnikove pesniške zbirke *De profundis*. Besedilo poudarja zedinjenje kot vrhunec nacionalnega stremljenja. Te ideje pa so povzročile oster odpor pri delu slovenske javnosti, zato je izvedba kantate spodbudila izjemno žolčno ter dolgotrajno polemiko, ki smo se ji že posvetili. Vendarle je bilo samo glasbeno delo tudi pri kritikih politične vsebine izbranega teksta praviloma ocenjeno pozitivno, češ da je »prežeto s prekipevačo vitalnostjo, nebrzdano v efekti, ki so vselej uvajani z nekakšno navidez udržano nasilnostjo, pa le toliko, da skraja pridržujejo penečo silovitost, ki ji na izredno inventiven način postopoma dajejo duška z rafiniranim posegom«. ⁶⁵⁸ Škerjanc se je skušal od ideološke interpretacije distancirati s trditvijo, da mu ni nikdar prišlo na misel, »da bi kdorkoli mogel interpretirati njegovo skladbo

⁶⁵⁴ Dr. B., »Škerjančeva simfonična kantata 'Zedinjenje'.« *Jutro*, 9. november 1938: 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-2RQLMWNU>.

⁶⁵⁵ Ibid.

⁶⁵⁶ cd [Dragotin Cvetko?], »Slavnostni koncert«, *Slovenski narod*, 8. november 1938, 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-POOZO5LE>.

⁶⁵⁷ L. M. Škerjanc, *Zedinjenje za soli, zbor in orkester. Slavnostni koncert v proslavo 20 letnice osvobojenja in zedinjenja*, Velika Unionska dvorana, 7. 11. 1938, koncertni list.

⁶⁵⁸ »Lucijan Marija Škerjanc: 'Zedinjenje'.«, *Slovenski dom*, 8. november 1938, 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JG0JFSX6>.

kot politično in da on ni političen komponist«. ⁶⁵⁹ Vendarle pa je dejstvo, da je idejno izrazito profiliran tekst zaznamoval oz. pozneje celo onemogočal izvedbo tega dela. Ljubljanski izvedbi je sledila še beograjska izvedba decembra 1939, ki je po poročanju *Jutra* pomenila »triumf naše glasbe v Beogradu«. ⁶⁶⁰

Sonetni venec dr. Franceta Prešerna

Posebno mesto v Škerjančevem opusu zavzema *Sonetni venec dr. Franceta Prešerna*, ki ga je v obliki kantate za soliste, zbor in orkester skladatelj uglasbil najprej leta 1939, nato pa je leta 1948 dela temeljiteje predelal. Škerjanc si je za predlogo vzel eno najbolj dognanih Prešernovih pesnitev, ki izstopa tako po svoji vsebinski tehtnosti kot po strukturni kompleksnosti in ne nazadnje obsegu. Škerjanc je skušal v glasbo prenesti tako Prešernove vsebinske poudarke kot tudi strukturalne karakteristike ter skladbo zasnoval tako, da je podobno kot v sonetnem vencu tudi v kantati glasbena misel zadnjega verza posameznih sonetov obenem glasbena misel naslednjega soneta. Enako kot Prešeren je Škerjanc strnil in motivično povezal vodilne misli v sklepnem magistralu. S tem je oblikoval veličastno in enkratno formo, ki jo zato pogosto prištevajo med »najboljše Škerjančeve skladbe«. ⁶⁶¹

Forma *Sonetnega venca* je skladatelja po njegovih lastnih besedah »že od nekdaj«⁶⁶² privlačila:

»KOMPONIRAL SEM GA DVAKRAT. OBE KOMPOZICIJI SE BISTVENO RAZLIKUJETA ŽE V OSNOVI. PRVI JE BIL IZDELAN V ENEM, ZA DRUGO PA SEM IZBRAL OBSEŽNEJŠI IZVAJALSKI APARAT IN MNOGO ŠIRŠE OBLIKOVANJE. ZATO DRUGA VERZIJA NI PREDELAVA PRVEGA OSNUTKA, TEMVEČ POPOLNOMA NOVO DELO. V SMISLU PREŠERNOVE PESNITVE, KI JE TUDI POPOLNOMA OSEBNA, SEM SI ZA SOLISTE IZBRAL SAMO MOŠKE GLASOVE. SPLOŠNA ČUSTVA IN ŠTEVILNE PRISPODOBE PA SEM ZAUPAL MEŠANEMU ZBORU. KAKOR IMA PREŠERNOV 'VENEC' AKROSTIHON, SEM GA SKUŠAL TUDI JAZ GLASBENO PREDOČITI. ZATO SE V FINALU ZDRUŽI VSA ZAČETNA MOTIVIKA OD POSAMEZNIH SONETOV V MAGISTRALU IN MISLIM, DA JE BIL TO PRVI POSKUS TE VRSTE.« ⁶⁶²

Prešernov *Sonetni venec* je znamenit cikel štirinajstih sonetov, ki ga dopolnjuje magistrale. Strogo formo sonetov nadgrajuje njihov preplet s ponovitvijo zadnjega verza predhodnega soneta na začetku naslednjega. Venec oz. pletivo sonetov sklepa povzetek v magistralu kot sonetu, ki zraste iz povezave teh veznih verzov. Povrhu vsega magistrale »zaključí«⁶⁶³ še akrostih »Primicovi Julji«, s katerim je Prešeren svoj cikel posvetil znameniti neuslišani ljubezni.

66 Posebno mesto v Škerjančevem opusu zavzema *Sonetni venec dr. Franceta Prešerna*, ki ga je v obliki kantate za soliste, zbor in orkester skladatelj uglasbil najprej leta 1939, nato pa je leta 1948 dela temeljiteje predelal.

⁶⁵⁹ Izrezek iz Škerjančeve »Izjave«, objavljene dan za kritikama izvedbe kantate v *Slovincu* in *Slovenskem domu*, hranjeno v Škerjančevem arhivu GZ NUK.

⁶⁶⁰ »Triumf naše glasbe v Beogradu«.

⁶⁶¹ Bergamo, »Škerjanc, Lucijan Marija«, 42.

⁶⁶² »Lucijan Marija Škerjanc – ob 65-letnici rojstva«, 6.

Stroga forma pa ima vendarle značilno romantično vsebino, v kateri se erotična ljubezen prepleta z ljubeznijo do naroda ter umetnosti oz. pesnjenja.⁶⁶³ Te teme so bile nedvomno aktualne tudi v času obeh Škerjančevih uglasbitev.⁶⁶⁴ To velja tako za zgodovinski kontekst najavljajoče se vojne vihre, ki je pretila na pogorišču prve svetovne velike vojne, kot za čas po kataklizmi druge svetovne vojne in bratomornega klanja. Na poseben način je tematika seveda nagovarjala tudi Škerjanca kot občutljivega umetnika s posebno jasno izraženo naklonjenostjo do naroda in njegove usode. Nedvomno ga je k uglasbitvi pritegovalo privzdignjeno mesto, ki ga je v nacionalni zavesti na eni strani zavzemal Prešeren kot skorajda mitska figura, v kateri se stapljata vzvišeni umetnik ter narodni prosvetitelj in prerok, na drugi strani pa *Sonetni venec* kot eden od vrhuncev pesnikovega ustvarjanja. Nobenega dvoma ne more biti, da je odločitev za spopad z uglasbitvijo tako veličastnega dela zrasla tudi iz svojevrstne Škerjančeve identifikacije s Prešernovim likom ter njegovim mestom v nacionalni zgodovini in zavesti.

Razumljivo je bilo formalno težko oz. kar nemogoče slediti strogi strukturi pesniške oblike, čeprav se ji je Škerjanc z glasbo seveda želel približati.⁶⁶⁵ To je bilo deležno tudi najbolj ostrih ocen Škerjančevega dela, tako ob izvedbi prve verzije kantate kot tudi ob predstavitvah njene predelave. Če je Škerjanc na eni strani sledil strukturi ponavljanja verzov, pa je ob tem dodal še instrumentalne medigre. Te najavljajo vzdušje posameznih odsekov, hkrati pa omogočajo tudi doseganje dramaturško nujno izražene kontrastnosti, ki služi prepričljivosti uglasbitve.

Prvič se je Škerjanc lotil uglasbitve po besedilu prvotne izdaje Prešernove pesnitve, ki je izšla leta 1833 v časniku *Illyrisches Blatt*. Presenetljivo se je najprej torej odločil za besedilno verzijo, ki jo je pesnik pozneje zavrnil in v *Poezijah* konec leta 1846 ponudil njeno prenovljeno podobo.

Kantato je skladatelj strnil v en sam, neprekinjen stavek. V želji, da bi poudaril subjektivno izpovedno prepričljivost Prešernove poezije, se je Škerjanc v prvi verziji odločil za moške glasove – poleg dveh solistov (tenor in bariton) in moškega terceta (tenor, bariton, bas) nastopi tudi moški zbor ob spremljavi simfoničnega orkestra. Z izbiro moških glasov je Škerjanc ponazarjal Prešernov subjektivni izraz. Solisti tako v kantati predstavljajo Prešernov glas – tenor je namenjen njegovi ljubezenski izpovedi, bas pa kot pripovedovalec zre v preteklost in prihodnost naroda. Tercet moških glasov povezuje skladatelj z osnovnimi razpoloženjskimi podobami, zbor pa kaže slovenski narod v pesnikovem pogledu. Dodane orkestrske medigre so namenjene uvodnemu orisu spremenjenih razpoloženj.⁶⁶⁶ Skladatelj delo definira kot »svobodna kantata«, ki jo zaznamuje neprekinjena vsebinsko zaokrožena fantazijskost.

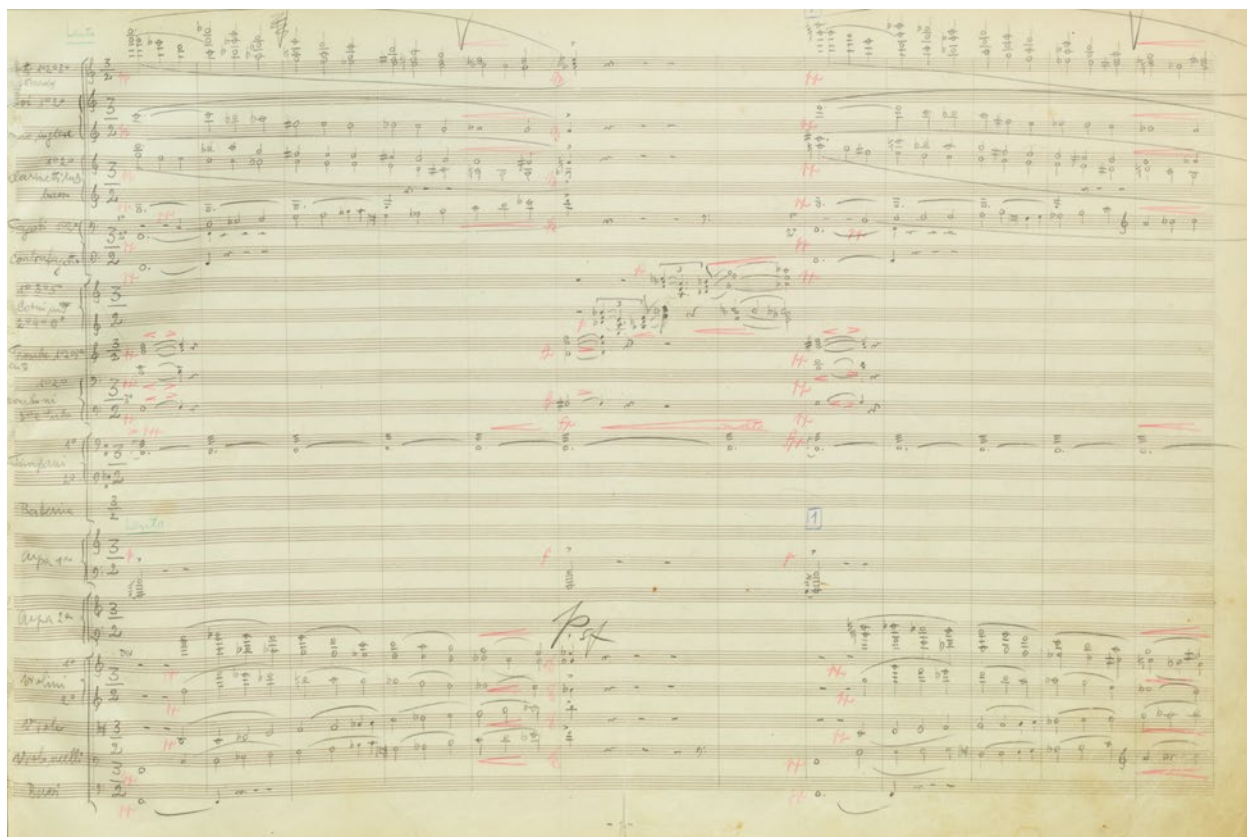
⁶⁶³ Prim. Boris A. Novak, »Prešernova vloga pri formiranju sonetnega venca kot umetniške oblike«, *Primerjalna književnost* 24 (2001), 41–60. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ESGXDCUI>.

⁶⁶⁴ Marija Mihevc, »Preplet glasbe in lirike v Škerjančevi kantati«, *Didactica Slovenica – Pedagoška obzorja* 3–4 (2013), 85–96. https://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_DOC-Q6FQVJ3S/index.html.

⁶⁶⁵ Sindija Korenč, »Lucijan Marija Škerjanc 'Sonetni venec' dr. Franceta Prešerna: Kantata v treh delih za soliste, zbor in orkester«, dipl. naloga (Akademija za glasbo, 1985), tkp.

⁶⁶⁶ Prim. »Koncert Glasbene matice ljubljanske«, *Glasbena matica*, 26. 2. 1940, koncertni list. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-UW0CHANH>.

Po kantati na Gradnikovo besedilo in plazu kritik, povezanih z njeno izvedbo, je bil skladatelj razumljivo precej bolj previden pri izbiri besedila. Morda je k njegovi odločitvi za Prešerna tudi neposredno botrovala kritika, ki je pri prejšnji kantati *Zedinjenje* predvsem oporekala vrednost Gradnika. Vsekakor je javnost kantato na Prešernovo besedilo z napetostjo pričakovala, kot smo že videli. Avtor enega od zapisov, ki je verjetno nastal ob Škerjančevi predlogi, poudarja, da je v koncipiranju skladbe moč najti novo »pot atonalnosti, kakor prevladuje v sodobni glasbi v dveh temeljnih smereh, v atonalnem eksperimentiranju, ki čestokrat prehaja v mehanično maniriranost, in v atonalni čustvenosti, ki se ji približujejo resnično kreativni, invencijozni skladatelji. Prehod v atonalnost s čustvene, izvirne estetične strani!«⁶⁶⁷ Najti je tudi pohvale orkestraciji ter izpostavljanje povezovanja različnih slogovnih prvin, vse od Palestrine do impresionizma. Valens Vodušek je v *Slovenecu* ocenjeval, da poudarjeni monotonosti v tempu, ritmu in melodični invenciji daje ritmična in harmonska barvitost instrumentalnih mediger le delno protiutež.⁶⁶⁸



Začetek rokopisa druge verzije
Sonetnega venca iz leta 1948.
Vir: dLib

⁶⁶⁷ Dr. B., »Škerjančeva kanatata 'Sonetni venec'«, *Jutro*, 24. februar 1940, 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-D9KWV11>.

⁶⁶⁸ Dr. VaVo [Valens Vodušek], »L. M. Škerjanec: Prešernov Sonetni venec«, *Slovenec*, 1. marec 1940, 8. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-VL2DKC0Q>.

Krstna izvedba prve verzije skladbe z naslovom *Sonetni venec* oz. *Sonetna kantata* je bila na koncertu 26. februarja 1940. Orkester Ljubljanske filharmonije je vodil Mirko Polič, solisti pa so bili Julij Betetto, Jean Franc, Anton Sladoljev Jolič ter Roman in Tone Petrovčič.

Druga verzija kantate je nastala v letu 1948. Škerjanc jo je posvetil stoletnici Prešernove smrti.

Skladbo je tako vsebinsko in formalno kot tudi jezikovno in slogovno povsem na novo predelal in oblikoval. Tokrat si je za osnovo vzel natis prenovljene pesnitve iz Prešernovih *Poezij*. In kot je Prešeren svojo pesnitev v marsičem na novo oblikoval, je bil v svoji redakciji kantate nedvomno še bolj radikalen Škerjanc. V primerjavi s prvo verzijo je povečal zbor, bolj izrabil solistični ansambel in povečal orkestralni del. Kantata je tako namenjena trem moškim solistom, mešanemu zboru in simfoničnemu orkestru.

Škerjanc je spoznal, da je vsebinska nasičenost poezije in ustrezna zvočna podoba prve verzije terjala popolno prenovo dela, ohranil je le nekaj temeljnih motivov. Pri prenovi se je oprl na formo Prešernove pesnitve, ki da kaže tri dele: 1. del predstavlja prvih šest sonetov, 2. del tvorijo soneti 7–11, 3. del pa soneti 12–14 ter magistrale. Razdelitev na tri dele je bila po skladateljevem mnenju potrebna tudi zato, da bi z odmori omogočal večjo koncentracijo poslušalčeve pozornosti. Moški solisti (tenor, bariton in bas) so bili tokrat namenjeni podčrtovanju osebnih izpovedi in sestavljajo med seboj tudi različne ansamble. Mešani zbor pa ima vlogo posredovanja splošnih idej. Medtem ko je prvotni *Venec* predvsem poudarjal dogodke in čustva pesnitve, je v drugi verziji dodal tisto, kar pri branju poezija sproža, »a česar pesnik ni naravnost izrazil. To so predvsem usodnostne moči, ki so težile pesnikovo življenje, pa tudi preroške vizije, ki jih izražajo pesnikove želje zlasti v osrednjem delu 'Venca'«. Kompozicijsko je to reševal tako, da je sonet povezal z nekaterimi značilnimi motivi, ki določajo pesnikovo življenjsko pot, ne da bi nastopali v smislu dramskih vodilnih motivov. Obenem pa je skušal izraziti pesnikove skrite misli v treh uvodih in daljših medigrah. Skladatelj je v drugi verziji črtal nekaj mediger, zato pa je ohranjenim medigram dal večjo veljavo v smislu slikanja osnovnega razpoloženja. Prvi svečani uvod prinaša karakteristične motive celotne kantate. Drugi je vihar in ponazarja pesnikove življenjske boje. Tretji uvod pa temelji na ponavljanju upornega vzpona, ki na koncu podleže, kot je podlegel pesnik. Vezne medigre slikajo predstave, ki se porajajo ob pesnikovih besedah, tako zlasti pomladno razpoloženje in podobe pomladanske narave.

Škerjanc veliko pozornosti posveti glavni motiviki, ki je celotni kantati skupna in se strne kot pri Prešernu v magistralu. Posamezni soneti pa so glasbeno-formalno zaključeni in zaokroženi.

Druga verzija je bila prvič izvedena na Prešernovi proslavi 8. februarja 1949, na kateri je Škerjanc prejel tudi Prešernovo nagrado. Mešani zbor in orkester Slovenske filharmonije je vodil Samo Hubad, solisti pa so bili Rudolf Franc, Samo Smerkolj in Tomislav Neralić. Izvedbo je spremljal navdušen sprejem pri občinstvu in kritikih. Pozneje so skladbo ob različnih slovesnih priložnostih še nekajkrat izvedli. Janez Höfler je ob eni takih izvedb himnično zapisal, da je skladatelj delo

»stopnjeval od intimne prizadetosti do oratorijskih razsežnosti. Vendar je kljub temu vseskozi ohranil osnovni lirični ton, ki je avtentično slovenski.«⁶⁶⁹

ZBOROVSKÉ SKLADBE

Ob stoletnici rojstva L. M. Škerjanca je med drugimi izšel članek Tomaža Faganela s pomenljivim naslovom »Škerjanc – zborovski skladatelj?«. ⁶⁷⁰ Škerjančevo ustvarjanje je bilo posebej plodno in tehtno na področju instrumentalne glasbe – vse od komornih del, zlasti kvartetov, do simfoničnih skladb – poleg tega pa ima tudi vrsto pomembnih samospevov in kantat. Škerjančeve zborovske skladbe pa so pogosto postavljene v ozadje in niso deležne posebnega zanimanja, čeprav je Škerjanc napisal 18 zborovskih del. Nekatere so nastale že v času zgodnjega ustvarjanja, ko je šele vstopal v svet komponiranja, nekatere pa so iz 50. let. V celoti bi jih tako lahko ločili na dve ustvarjalni obdobji. Prvo obsega čas med letoma 1919 in 1924, drugo pa zaokrožata letnici 1938 in 1944.

Zborovski stavek Faganel opredeli kot »gost, skoraj zasičen in malodane obremenjen s homofonostjo«. ⁶⁷¹ Med skladbami izstopajo zgodnje *Iskre* (1919) za sopran solo in ženski zbor na rusko besedilo v Aškerčevem prevodu. Zanimivo je, da tonalni okvir ni povsem določen in enovit, zato skladatelj uporablja sprotné akcidence, ki ustvarjajo negotovo občutje, hkrati pa lahko predstavljajo težji zalogaj tudi za izvajalce. Med zgodnja dela spadajo tudi *Tri kmetiške pesmi*, ki so bržčas nastale med letoma 1919 in 1924, ⁶⁷² skladbe pa je kot cikel pozneje izvajal tudi zbor Glasbene matice na gostovanju na Češkem. Zaradi bogatega in zgoščenega harmonskega jezika Faganel celo meni, da bi delo lahko polno zaživelo »šele v instrumentalni zasedbi«. ⁶⁷³

Posebno zanimiv je cikel enoglasnih in dvoglasnih mladinskih oz. otroških zborov s klavirsko spremljavo, nastalih že v Škerjančevem drugem zborovskem ustvarjalnem obdobju. Skladatelj jih je napisal na besedila Vide Jeraj, Ljudmile Prunk Utve in Iga Grudna. Pozneje so izšli v ediciji Državne založbe Slovenije.

Navkljub temu, da se je skladatelj lotil komponiranja kompleksne forme Prešernovega *Sonetnega venca*, je pri zborovskih skladbah presenetljivo le dvakrat segel po Prešernovih tekstih. Obe deli pa Faganel ocenjuje kot zborovsko ne preveč uspešni, ⁶⁷⁴ zato ni čudno, da se jima izvajalci izogibajo. *Zdravljica* je primer prekomponiranega dela, pri katerem skladatelj uglasbi vse kitice. Kitičnost besedila pri tem trči ob trdnost oblike. Slednja se razrašča iz vedno nove, med seboj nepovezane tematike, ki zato ne uspe podpirati obsežnosti besedila. Pri

Škerjančevo ustvarjanje je bilo posebej plodno in tehtno na področju instrumentalne glasbe – vse od komornih del, zlasti kvartetov, do simfoničnih skladb – poleg tega pa ima tudi vrsto pomembnih samospevov in kantat.

⁶⁶⁹ Janez Höfler, »Lucijan Marija Škerjanc«.

⁶⁷⁰ Tomaž Faganel, »Škerjanc, zborovski skladatelj?«, v *Glasba, poezija – ton, beseda: koncerti, simpozij, spremljevalne prireditve* [Slovenski glasbeni dnevi 2000], ur. Primož Kuret (Festival, 2001), 56–65.

⁶⁷¹ Ibid., 56.

⁶⁷² Ibid., 57.

⁶⁷³ Ibid.

⁶⁷⁴ Ibid., 58.

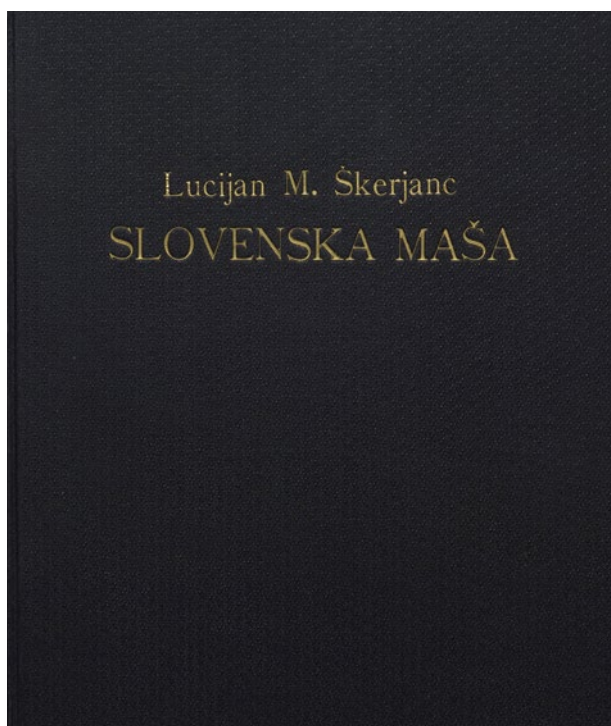
drugem Prešernovem zboru, *Epigramu* pa relativno nizko postavljen homofon stavek dopolnjuje statično linearno vodenje glasov.

Poseben primer Škerjančevega zborovskega dela je motet *Ave Maria* (1934) za štiri visoke glasove iz scenske glasbe h komediji *Cyrano de Bergerac*. Zanimivo je to delo popolnoma drugačno, stavek je pregleden in jasen. Tomaž Faganel meni, da je morda k temu prispevalo dejstvo, da se je skladatelj zaradi izbranega sakralnega besedila izrazil, da skušal približati duhu cecilijanizma.

Nenavadne so znotraj skladateljevega vokalnega ustvarjanja tudi *Tri vokalize* za moški zbor (1953). Ob naslovu stoji, da so namenjene »vokalnemu oktetu«, kar bi lahko nakazovalo, da jih je namenil Slovenskemu oktetu, čeprav jih ta ni nikoli izvedel. Glede na menjavo značaja in tempov bi bilo mogoče, da je vokalize namenil ciklični izvedbi.

Čeprav so nekatere Škerjančeve zborovske skladbe za moški in ženski zbor a cappella izšle v revijah *Zbori* in *Naši zbori* in četudi ni nobenega dvoma, da je skladatelj zvok zbora poznal, je očitno, da ga ni ustvarjalno preveč vznemirjal, zato lahko – ob dejansko pičlemu opusu tovrstnih skladb – res pritrdimo skepsi, ki se kaže iz dvomečega vprašaja na koncu naslova omenjenega Faganelovega prispevka.

SAKRALNA DELA



Naslovnica vezanega rokopisa
Škerjančeve *Slovenske maše* iz
leta 1940. Vir: dLib

Skromen je tudi Škerjančev sakralni opus. Poleg že omenjene skladbe *Ave Maria* bi lahko sakralni značaj morda odkrivali še v katerem od skladateljevih orgelskih del. V tem kontekstu edinole izstopa *Slovenska maša* za bariton, dvojni godalni kvartet in orgle (1940). Gre za delo, ki je zanimivo že zaradi svoje nenavadne zasedbe, povezane tudi s posebnimi okoliščinami prve izvedbe. Delo je namreč prvič zazvenelo 21. junija 1940 na Golem Brdu pri Ljubljani. Maša je nastala za otvoritev in blagoslovitev poletne hišice banskega svetnika Ivana Karlina v Ljubljani. Pozneje je Škerjanc delo dopolnil z orglami (1940) ter temu dodal še štiri orgelske medigre. V tej obliki je bilo delo izvedeno v ljubljanski frančiškanski cerkvi na tromostovju 17. novembra 1940. Premrl je izvedbo v *Cerkvenem glasbeniku* pohvalil. Izpostavil je tudi pomen štirih orgelskih mediger, a hkrati opozoril, da verjetno niso uporabne za vsakodnevno bogoslužno rabo. Kot je to veljalo v predkoncilskem obdobju, slovensko besedilo ni bilo vzeto neposre-

dno iz besedila mašnega ordinarija, ampak je bilo prepesnjeno. Škerjanc je za predlogo vzel besedilo iz maše *K tebi srca povzdignimo* Antona Nedvêda, katere avtor je verjetno Andrej Perne – Hrabroslav.

GLASBENO GLEDALIŠČE, SCENSKA IN FILMSKA GLASBA

Ob analizi sočasnega glasbenega dogajanja je Anton Lajovic v 20. letih v pogovoru z Izidorjem Cankarjem izrekel besede, ki so jih pogosto označevali za preroške, ko je Škerjanca, tedaj mladeniča, ki se je šele uveljavljal v glasbenem svetu, opisal kot »zvezdo naših prihodnjih dni«. ⁶⁷⁵ Vendarle se zdi, da je bil v nadaljevanju, ko je z Izidorjem Cankarjem razpravljal o prihodnosti slovenskega opernega ustvarjanja, manj srečen v svoji napovedi:

»MOGOČE, DA NAM RAVNO V ŠKERJANCU DORAŠČA NAŠ OPERNI SKLADATELJ, ZAKAJ MED NJEGOVIMI PRVIMI OTROŠKIMI POSKUSI JE BIL TUDI NEKAJ OPER, SPISANIH V NOTNIH ZVEZKIH, KATERE SO NA NEKATERIH MESTIH KAZALE KALI KARAKTERISTIČNEGA DRAMATIČNEGA IZNAJDEVANJA; SEVEDA JE BIL VSE NJEGOVIM OTROŠKIM LETOM PRIMERNO. MOGOČE TOREJ, DA JE ON NAŠ BODOČI OPERNI KOMPONIST, MOGOČE PA TUDI, DA NI.« ⁶⁷⁶

Dejansko se je Škerjanc na začetku pogosto posvečal tudi glasbi za gledališče. Žal danes ni mogoče natančneje presoditi, v kolikšni meri je bilo njegovo delo zares uspešno in dospelo, saj je bila večina teh začetkov pozneje izgubljena. Škerjanc svoje prizadevanje na dramskem področju pogosto opisuje z besedo »poskusi«. ⁶⁷⁷ Nekoliko natančneje to opredeli v intervjuju s Cirilom Krenom: »V mladosti sem imel vrsto opernih zasnutkov, do kraja prvega dejanja pa sem prišel le v fragmentu 'Mlada Breda' (tekst sem po narodni pesmi sestavil sam, gotovo zelo nespretno). Ponujali so mi več tekstov za opere, toda nisem se mogel prav navdušiti za nobenega – brez navdušenja pa ne gre. Kasneje sem operne osnutke pustil ob strani, ker se nisem čutil sposobnega za teatrsko učinkovitost. Rokopise prvih oper hranim le deloma.« ⁶⁷⁸

Prvi poskus v tej smeri je opera v petih dejanjih *Snežna kraljica* (*Die Schneekönigin*, 1913), označena v njegovih prvih popisih del kot op. 1. Pozneje izgubljeno delo je nastalo po Andersenovi pravljici. Podrobneje se ustvarjanja te opere dotakne v pogovoru z Borisom Grabnarjem ob skladateljevi šestdesetletnici. ⁶⁷⁹ Po njegovem pričevanju je dvanajstletnik napisal glasbo in libreto sam, »pri tem pa mi je pomagala moja mati, ki je bila literarno usmerjena in je – vsaj zase – pisala in pesnikovala. [...] Seveda je bila to bolj miniatura, otroška opera. [...] Do takrat nisem videl ali slišal nobene opere – seveda, saj v Ljubljani nobene ni bilo. Pisal sem, kot sem si takšno stvar predstavljal iz not, ki sem jih poznal in ki sem jih vneto preigral na klavirju.« ⁶⁸⁰ Vsekakor si iz njegovih besed ne moremo

Dejansko se je Škerjanc na začetku pogosto posvečal tudi glasbi za gledališče. Žal danes ni mogoče natančneje presoditi, v kolikšni meri je bilo njegovo delo zares uspešno in dospelo, saj je bila večina teh začetkov pozneje izgubljena.

⁶⁷⁵ Cankar, *Obiski*, 39.

⁶⁷⁶ Ibid.

⁶⁷⁷ »Popolnoma pa sem opustil celo dramatično področje, čeprav sem tudi tu napravil mnogo poskusov«, pravi v enem od intervjujev Škerjanc. »Lucijan Marija Škerjanc – ob 65-letnici rojstva«, 6.

⁶⁷⁸ Intervju L. M. Škerjanca s Cirilom Krenom, 1. 9. 1950.

⁶⁷⁹ Grabnar, »Lucijan Marija Škerjanc o svoji glasbi«.

⁶⁸⁰ Ibid.

predstavljati, v kolikšni meri je delo imelo poteze prave opere v petih dejanjih.

Izgubljena je tudi opera *Junaki*, ki jo je skladatelj napisal po svojem lastnem pričevanju na libreto sošolca Pavla Karlina, s katerim sta tedaj sodelovala v časopisu *Mi gremo naprej*. Besedilo, ki se sicer nanaša na boj Slovakov za svobodo, je seveda aludiralo na slovenska prizadevanja, kot pravi Škerjanc: »Seveda smo pri tem mislili na Slovence, bilo je veliko kravala, a vse je ostalo v rokopisu.«⁶⁸¹

Pavel Karlin pozneje v članku o Škerjancu, objavljenem v pariški reviji *Comœdia* očitno ob Škerjančevi asistenci piše o skladateljevem delu do leta 1924, ko sta se družila v Parizu. Karlin zapiše, da je Škerjanc med letoma 1914 in 1917 napisal tri male opere: *Snežno kraljico* na Andersenovo besedilo ter *Junake* in *Matija Gubca* na Karlinov libreto. Po njegovih besedah so opere »zelo melodične, instrumentalna zasedba pa ni najbolj posrečena, niso pa še bile izvajane«. Ob tem sklene, da se »temu mlademu skladatelju odpira obetavna prihodnost«.⁶⁸²

Iz tega časa izvira tudi že omenjeno delo *Mlada Breda* (1923), ki naj bi predstavljalo poskus »velike simbolične opere« po slovenski ljudski pesmi, kot to opredeli Pavel Karlin v svojem članku. Iz pogovora s Cirilom Krenom je videti, da je delo, napisano na lasten »gotovo zelo nespretno« sestavljen libreto, Škerjanc končal le do prvega dejanja.⁶⁸³ Pozneje je sicer mogoče še nekajkrat naleteti na omembo tega dela, vendarle pa je očitno, da skladatelj svojega načrta ni uspel zares dokončati. Kot uspešno simfonično delo se je ohranila Predigra k operi *Mlada Breda*.

S tem se Škerjančevi operni poskusi pravzaprav končajo. Precej bolj uspešen je bil pri pisanju scenske glasbe za uprizoritve različnih gledaliških predstav. Med njimi izstopa *Scenska glasba za Molièrovega Žlahtnega meščana* (1936). Glasbo za to priložnost je pri skladatelju naročilo Narodno gledališče v Ljubljani in jo potem z uspehom izvajalo pri predstavah omenjenega Molièrovega dramskega dela. Pozneje je skladatelj scensko glasbo, ki jo med drugim prav tako omenja Karlin v svojem francoskem članku,⁶⁸⁴ priredil v suito, ki so jo pogosto samostojno izvajali, med drugim tudi na omenjenem jubilejnem koncertu Glasbene Matice.

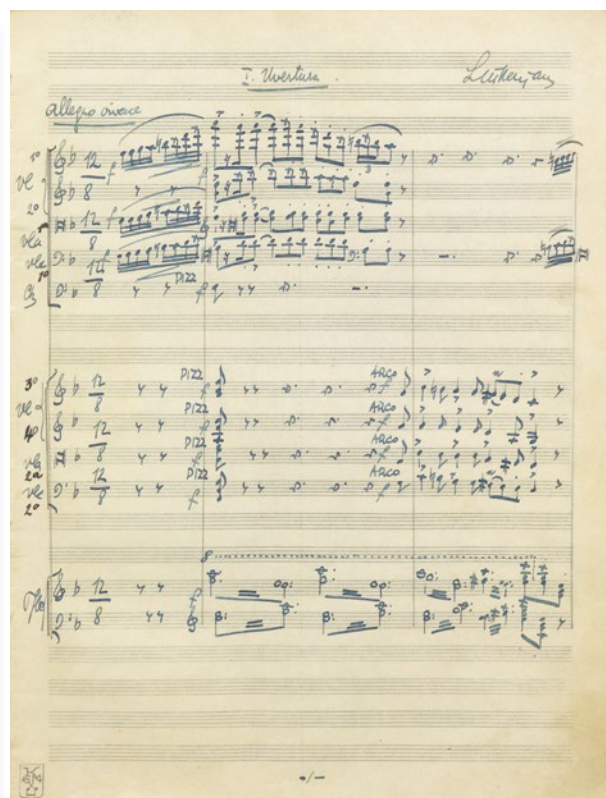
Med njegovimi uspešnejšimi glasbenimi opremami gledaliških predstav velja izpostaviti še *Scensko glasbo za predstavo Cyrano de Bergerac* (1923), znotraj katere je nastala že omenjena uglasbitev *Ave Marija* za štiriglasni ženski zbor a cappella. Tega leta (1923) je Škerjanc napisal tudi *Scensko glasbo za otroško igro Pepeluh*, pravljичno igro z izrazito politično noto, ki jo je zasnoval Ivan Lah. Pozneje so sledila še druga dela, med njimi *Scenska glasba k Molièrovi komediji Šola za žene* (*L'École des femmes*) za klavirski sekstet (1945) ter *Scenska glasba k Shakespearejevi komediji Mnogo hrupa za nič* (*Much Ado About Nothing*) za godalni kvintet in klavir (1947).

⁶⁸¹ Ibid.

⁶⁸² Karlin, »La jeune musique slovène«, 17.

⁶⁸³ Intervju L. M. Škerjanca s Cirilom Krenom, 1. 9. 1950.

⁶⁸⁴ Karlin v članku omenja »mojstrovino, scensko glasbo za predstavo Žlahtnega meščana, ki je bila uprizorjena v ljubljanskem Kraljevem gledališču«. Prim. Karlin, »La jeune musique slovene«.



Pozneje se je Škerjanc lotil tudi filmske glasbe. Med drugim je napisal glasbo za film *Prešeren*⁶⁸⁵ ter glasbo za film *Ti loviš* (oz. *Pleme hitronožcev*).⁶⁸⁶ V slednjo je vključenih 30 različnih točk za veliki orkester, med katerimi je nekaj plesnih stavkov, kot npr. *slow-fox*, *valček*, *angleški valček* idr.

Zgodnejši primerek skladateljevega rokopisa z začetka Predigre k operi *Mlada Breda* iz leta 1924. Vir: dLib

Začetek rokopisa Uverture k *Scenski glasbi k Shakespearejevi komediji Mnogo hrupa za nič* iz leta 1947. Vir: dLib

ŠKERJANC KOT PIANIST IN DIRIGENT

Škerjanc se je že zelo zgodaj uveljavil kot pianist, ko je bil cenjen zaradi svoje mladostne živahnosti in virtuoznosti svoje igre. Krasen portret njegovega muziciranja v njegovi mladosti izriše Josip Vidmar, ki pravi: »Škerjanc je muziciral virtuosno, morda celo elegantno. Bil je miren in ni z ničimer kazal, kako sam sprejema muziko, ki jo izvaja ... Če sem se navduševal, je samo rahlo prikimal in ni pokazal nič drugega, kakor da je muzika pač njegov svet, v katerem je doma in v katerem mu je najbrže tudi dobro.«⁶⁸⁷ Pozneje se je uveljavil predvsem kot pianist na radiu, kjer je pripravljaval obsežne cikluse izvedb skladb različnih časovnih obdobij in nacionalnih šol. Hranil je dolge sezname skladb, ki jih je imel pripravljene za različne priložnosti. Pri tem je svoje igranje dopolnjeval tudi z

⁶⁸⁵ Kralj, *Stoletnica rojstva*.

⁶⁸⁶ Jakšič, »Vsestranski glasbenik«, 16.

⁶⁸⁷ Vidmar, *Obrazi*, 111.

ustreznimi predavanji, s katerimi je predstavljal avtorje, zgodovinski ustvarjalni kontekst, družbene razmere ipd. Način tega njegovega komentiranja glasbe je dragoceno ohranjen na zgoščenki, ki jo je izdala Fundacija Lucijana Marije Škerjanca.⁶⁸⁸ Radijska predavanja z lastnimi izvedbami je imel tudi v tujini, kot smo videli, še posebno na različnih francoskih radijskih postajah.

Sodobniki so občudovali sposobnost Škerjančevega klavirskega improviziranja. Njegov poznejši študent Dane Škerl se v svojih najzgodnejših spominih na Škerjanca spominja, da ga je že v času pred drugo svetovno vojno »očaral s sijajno improvizacijo na klavirju« pri profesorici Vidi Jeraj.⁶⁸⁹ Bil pa je tudi izvrsten spremljevalec vse od svojih prvih koncertnih nastopov. Ciril Škerjanec v spominih piše, kako je Škerjanc še pozneje pogosto korepetiral učence soproge Oli: »Skladatelja sem poznal še iz ljubljanske glasbene šole. Tam je učila njegova soproga Karla /Oli/ Jerajeva violončelo, sam pa je za klavirjem večkrat korepetiral njene učence.«⁶⁹⁰

Poleg tega se je Škerjanc zlasti v obdobju med obema svetovnima vojnama uveljavil kot naš najvidnejši dirigent. Še posebej je bil cenjen v letih, ko je vodil Orkestralno društvo glasbene matice, ki ga je prevzel od Karla Jeraja nekako v letu 1923 pa do druge svetovne vojne, ko je medvojno dogajanje zavrlo in nato povsem ustavilo delovanje Orkestralnega društva. Kot smo že omenili, je pripravil Škerjanc kot dirigent Orkestralnega društva kar 90 samostojnih koncertov, poleg tega 27 nastopov zunaj Ljubljane ter 18 nastopov na Radiu Ljubljana.⁶⁹¹

S svojimi študijskimi potovanji v tujino in zlasti z dvomesečnim poletnim dirigentskim tečajem, ki ga je opravil pri tedaj slovitim dirigentu in skladatelju Felixu Weingartnerju v švicarskem Baslu leta 1930, je postal eden najbolj tehnično podkovanih ter hkrati široko razgledanih dirigentov pri nas, ki ga je redno hvalila tudi kritika. Na koncertih prav po njegovi zaslugi postopoma rastočega in vse bolj veččega orkestra je izvedel veliko število klasičnih mojstrov, pa tudi mnogo novejših del, vse od Ravela do Debussyja ter številnih ruskih skladateljev. Posebno pozornost je posvečal slovenskim delom in ob tem premišljeno oblikoval repertoar, s katerim se je jasno oddaljeval od tradicionalnih nemških vzorov, kakršne je ponujal program *Filharmonične družbe*.

Svoj pogled na pomen dirigenta ter hkrati na poseben položaj orkestralne glasbe pri nas je predstavil decembra 1931 v poljudno zasnovanem članku z naslovom »Dirigent in njegovo delo«, objavljenem v reviji *Življenje in svet*. V članku se loteva splošnih oznak dirigentovega umetniškega prispevka, predvsem pa se posveti analizi specifičnega pomena orkestralnega poustvarjanja pri nas. Pri tem je precej kritičen, deloma pa celo nekoliko nepravičen do preteklih prizadevanj, zlasti v zmanjševanju pomena »nemških« dosežkov in kratkotrajnih prizadevanj Slovenske filharmonije pred prvo svetovno vojno. Svoj članek tako začne z

⁶⁸⁸ Prim. Dvojni CD *Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973). Klavirska dela*, Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2004, FLMS-CD-03/1, FLMS-CD-03/2.

⁶⁸⁹ Škerl, »Moj spomin na Lucijana Marijo Škerjanca«, 25.

⁶⁹⁰ Škerjanec, »L. M. Škerjanc«.

⁶⁹¹ Prim. »Seznam nastopov Orkestralnega društva«, Škerjančeva mapa, GZ NUK.

značilno oceno: »Orkestralno muziciranje kot panoga reproduktivne glasbene umetnosti je pri nas še prav mlado. Slovenci in naše kulturno središče, Ljubljana, smo pred vojno sicer imeli svojo Filharmonijo, ki pa je bila po današnjem merilu le nekoliko povečan salonski orkester, služeč predvsem nedeljski zabavi publiki pri pogrnjenih mizah.«⁶⁹² Kot edinega, ki je uspel preseči lokalne okvire, izpostavlja Škerjanc »nepozabnega« Talicha. Njegova sodba tako pravzaprav v celoti prezre številne tudi izjemne dosežke *Filharmonične družbe*, ki je nedvomno v 19. stoletju dosegla stopnjo, do katere se orkestralno muziciranje pri nas še dolgo ni uspelo vzpeti. Njegovo presojanje preteklih dosežkov se je tako opiralo na ostro in izključujočo delitev na slovensko in nemško tradicijo, značilno za kulturna naziranja po zlomu avstro-ogrske monarhije. Iz tega je izhajalo tudi prepričanje, ki ga po Lajovčevih modelih ponavlja Škerjanc, češ da je »naša predvojna glasba [...] stala v znamenju petja, čemur se pri našem, petju naklonjenem narodu ni čuditi; saj pa so tudi slejkoprej vse muzikalne kulture začele s petjem in moramo si pač biti svesti, da se je naša glasbena kultura tako rekoč pravkar šele začela.«⁶⁹³ Po njegovem prepričanju je torej slovenska kultura nekaj kratkotrajnega, zato terja tudi reševanje problemov, ki so jih drugod že davno prej rešili: »Teh malo desetletij, odkar moremo gledati na njen neprekinjen razvoj, v štetju razvojnih dob narodov ne pomeni mnogo. In tako se ni čuditi, da se še danes bojuje pri nas boj med 'pevsko' in 'orkestralno' strujo med glasbeniki, boj, ki je bil drugod že zdavnej končan, preden se je pri nas začel.«⁶⁹⁴ Članek, ki je zasnovan kot »prvi poskus pri nas orisati položaj dirigenta«,⁶⁹⁵ je namenjen tako tudi nekakšni apologiji lastnih estetskih pozicij in profesionalnih ambicij.

Škerjanc se v članku posveti orisu pomena dirigenta, ki naj oblikuje brezhibne muzikalne kreacije:

»BREZHIBNO, TO SE PRAVI, DOVRŠENO IN DOCELA ZVESTO SKLADATELJEVIM PREDPISOM GLEDE AGOGIKE (HITROSTI), DINAMIKE (MOČI), RITMIKE IN DRUGIH GLASBENIH PRVIN; V SMISLU SKLADATELJEVIH NEZAPISANIH INTENCIJ, TO JE STILNO IN IZRAZNO POPOLNO, UVAŽUJOČ VSE POTANKOSTI PREDNAŠANJA, IN VSE NIANSE, KI JIH KRATKOMALO NI MOČI ZAPISATI; IN SLEDNJIČ NAJ IZVAJANJE ZRCALI TUDI OSEBNOST DIRIGENTA, NJEGOVO REPRODUKTIVNO JAKOST, NJEGOVO ZMOŽNOST UŽIVETJA V NOTRANJE ŽIVLJENJE SKLADBE IN NJEGOVO ASIMILACIJO Z REPRODUKCIJO UMETNINO.«⁶⁹⁶

Dirigent si mora prizadevati za pretehtano in premišljeno dirigiranje, ki neposredno učinkuje na kvaliteto izvedbe. V Škerjančevih besedah zaznamo tudi za njegov čas značilno odklanjanje romantične razčustvovanosti, ki odseva v

⁶⁹² Lucijan Marija Škerjanc, »Dirigent in njegovo delo«, *Življenje in svet* 5, št. 26 (1931), 720. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-Y6QNNJVV>.

⁶⁹³ Ibid.

⁶⁹⁴ Ibid.

⁶⁹⁵ Ibid., 723.

⁶⁹⁶ Ibid., 721.

racionalnem dirigentskem pristopu: »Vobče je preveč razširjeno mnenje, da je glasba 'izraz čustev'. To je romantično tolmačenje naloge glasbe in zelo enostransko. Glasba ima svoje posebno, le glasbenim zakonom podvrženo življenje ter nikakor ni le usedlina čustev, ki iz kakršnihkoli vzrokov niso mogli druge najti duška.«⁶⁹⁷

Svoje ideje nadalje razdeljuje v članku »Glasba«, ki je izšel v prvem letniku *Sodobnosti* leta 1933. Tudi tu najdemo nekaj značilnih predstavitev principov, ki opredeljujejo dirigentov pristop, hkrati pa lahko pomenijo tudi temelj kritiškega ocenjevanja dirigentovega dela. V članku navede nekaj temeljnih kriterijev:

»PRVO JE TEHNIČNA USPOSOBLJENOST DIRIGENTOVA, LAHKOTNOST, S KATERO OBVLADA NJEGOV ORKESTER TUDI KOMPLICIRANA MESTA, LAHKOTNOST, S KATE-RO ON SAM OBVLADA ORKESTER IN MINIMUM ZA TO POTREBNE GESTIKULACIJE. DRUGO JE NJEGOVA ZMOŽNOST GRADITI PRED POSLUŠALCEM SKLADBO ZNOVA, JO PRIVESTI DO VIŠKA IN TAKO OŽIVOTVORITI SKLADATELJEVO IDEJO. TRETJE, PODATI DELO V NJEMU EDINO PRIPADAJOČEM SLOGU TER GA S TEM POSTAVITI V EDINO PRAVO LUČ. ČETRTO, VPLIVATI SUGESTIVNO NA PODREJENI ORKESTER IN GA POTOM SVOJE KONCENTRACIJE IN VOLJE V SLUŽBI SKLADATELJEVI VODITI DO NAJVIŠJIH DOSEGLJIVIH VRHOV V POPOLNOSTI PODAJANJA. IN POSLEDNJE, DODATI CELI SKLADBI POLEG SKLADATELJEVEGA OBRAZA, KI SIJE IZ NJE, ŠE SVOJ LASTNI JAZ, INDIVIDUELNE POTEZE LASTNEGA POJMOVANJA IZVAJANE UMETNINE.«⁶⁹⁸

Dejansko je te kriterije Škerjanc upošteval ne le pri lastnem dirigiranju, temveč tudi pri ocenjevanju prispevkov drugih, kot lahko razberemo iz njegovih ocen, objavljenih v dnevnem časopisu. Ob gostovanju ameriškega dirigenta Louisa Siegla njegovo dirigiranje opiše z značilnimi besedami: »Njegove geste so sicer izredno ostre in točne, a hkrati vendarle bolj opisujejo kot vodeče. Zdi se, da se dirigent vtaplja v izvajano glasbo, ji sledi in interpretira po svoje, ne da bi pri tem avtoritativno vsilil svoje mnenje godbenikom.«⁶⁹⁹ Škerjanc občudujoče ocenjuje Talichovo delo pri nas, ki se mu v iskanju dirigentske umetniške kreacije skuša približati tudi sam. Na eni strani je to videti iz njegove premišljene izbire programa, na drugi strani iz njegove skrbi za kvalitetno rast orkestra in vzgojo publike, poleg vsega pa to veje tudi iz njegovega prizadevanja za oblikovanje lastnega interpretativnega sloga, ki so ga zaznamovali racionalna kontroliranost ter zvesto sledenje notnemu tekstu in avtorjevim hotenjem, obenem pa vendarle prepoznaven umetniški prispevek.

⁶⁹⁷ Ibid., 722.

⁶⁹⁸ Škerjanc, Lucijan Marija, »Glasba«, *Sodobnost* 1, št. 12 (1933), 582. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-KRQ5WZ5M>.

⁶⁹⁹ Lucijan Marija Škerjanc, »Balokovičev koncert«, *Dom in svet* 31, št. 1/2 (1918), 48. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-EOMNVI7W>.

ŠKERJANC KOT PREDAVATELJ

Že konec 30. let je Škerjanc pripravil vrsto predavanj o glasbi v okviru t. i. Ljudske univerze, tako v Ljubljani, Mariboru, Celju in Ptuju. Loteval se je različnih tem, ki so pomembno prispevale k popularizaciji glasbe. Nekaj predavanj je bilo bolj splošnega značaja; med njimi uvod v glasbo in glasbene forme ter razvoj glasbenega oblikovanja. Poleg tega se je posvečal predstavitvi zgodovine slovenske glasbe in še posebej tudi francoske klavirske literature.

Od leta 1926 je Škerjanc poučeval dirigiranje na Državnem konservatoriju. Po opravljenem strokovnem izpitu leta 1931 je začel na konservatoriju poučevati klavir, harmonijo, kompozicijo, nauk o instrumentih, dirigiranje, klavirsko literaturo, partiturno igro in orkestralne vaje. Do leta 1935 je bil profesorski pripravnik, odtlej pa profesor. Med njegovimi prvimi učenci dirigiranja je bil Vinko Šušteršič, sicer violinist, ki je izšel iz Šlaísove šole.⁷⁰⁰ V šolskem letu 1940/41 je postal profesor kompozicije kot glavnega predmeta na Glasbeni akademiji. V letih 1945–1947 je vodil akademijo kot rektor, kot se je tedaj to imenovalo. Leta 1947 je že postal redni profesor. Upokojil se je leta 1963, vendar je z akademijo sodeloval kot zunanji strokovni sodelavec vse do smrti leta 1973.⁷⁰¹

Že med letoma 1940 in 1944 je kompozicijo na Glasbeni akademiji pod njegovim mentorstvom študiral znani slovenski kitarski pedagog Slavko Prek.⁷⁰² Predvsem pa je Škerjanc v desetletjih neposredno po drugi svetovni vojni postal najvidnejši profesor kompozicije pri nas. Od let 1947 in 1948, ko sta diplomirala prva njegova študenta na Akademiji za glasbo, Uroš Krek in Zvonimir Ciglič, do leta 1971 je pri njem diplomiralo več kot 30 študentov. Mnogi od teh so postali pomembni akterji slovenskega kulturnega in glasbenega življenja, skladatelji, dirigenti, umetniški vodje različnih glasbenih institucij, radijski in televizijski uredniki, številni pa so tudi sami postali profesorji kompozicije in različnih glasbeno-teoretskih predmetov na akademiji za glasbo ter drugih glasbenih šolah. Med njimi velja poleg Cigliča in Kreka omeniti Aleksandra Lajovica, pa Janeza Matičiča, Radovana Gobca, Janeza Komarja, Karla Hladkyja, Daneta Škerla, Darijana Božiča, Bogdana Habbeta, Iva Petrića, Alojza Srebotnjaka, Ladislava Vörösa, Ivana Ščeka, Franca Jelinčiča, Antona Natka, Franca Turnška, Marjana Gabrijelčiča, Antona Kolarja, Zequirja Ballata, Štefana Mavrija, Uroša Lajovca, Ivana Mignozzija, Staneta Jurgca, Iva Kopeckyja, Tomaža Habeta in Marina Tuška. Na seznamu lahko srečamo nekatere najvidnejše osebnosti glasbenega življenja v Sloveniji v drugi polovici 20. stoletja. Poleg tega je bil Škerjanc spoštovan učitelj številnih skladateljev in profesorjev, ki so prihajali iz južnih republik nekdanje Jugoslavije in so se nato v svojem okolju vidno uveljavili. Omenimo lahko Toma Proševa, Nado Ludvig Pečar, Sotirja Golabovskega, Adalberta Markovića, Josipa Magdića, Avda Smajlovića in Lovra Županovića.

6 Od leta 1926 je Škerjanc poučeval dirigiranje na Državnem konservatoriju. Po opravljenem strokovnem izpitu leta 1931 je začel na konservatoriju poučevati klavir, harmonijo, kompozicijo, nauk o instrumentih, dirigiranje, klavirsko literaturo, partiturno igro in orkestralne vaje.

⁷⁰⁰ Slavko Osterc, »Javna produkcija konservatorija«, *Jugoslovan*, 18. 3. 1931, 7.

⁷⁰¹ Deleja, *Pedagoški spisi Lucijana Marije Škerjanca*, 81.

⁷⁰² Anja Ivec, »Heribert Svetel kot ljubiteljski in profesionalni glasbenik«, doktorska disertacija (Akademija za glasbo, 2024), tkp., 286.

Škerjanc naj bi bil kot profesor precej strog in zahteven, študentom je popravljal in komentiral njihove izdelke ter jih opozarjal na različne nepopolnosti. Škerl je hranil svoje skladbe iz študijskega obdobja, »v katerih je med notnim tekstom izpisana formula ali kak podoben zapis, ki naj bi me prepričal, da se rezultat ne ujema, da mislim ali občutim nekaj, česar gradivo ne dovoljuje, skratka, da gre za neskladnost in, kakor je [Škerjanc] rad povedal, za nedognanost«. ⁷⁰³

Škerjanc je tako prek konkretnih komentarjev študentom ponujal vpogled v skladateljsko delavnico. Pri tem je bil tudi zaradi svojih raznolikih izkušenj na vseh področjih izjemno jasen v svoji estetiki, hkrati pa širok v svojem poznavanju in posredovanju svojega znanja. Posredno to izjemno zanimivo priča pismo Škerjančevega nekdanjega študenta Janeza Matičiča, ki ga je poslal iz Pariza Vidi Jeraj Hribar 2. julija 1959. V njej piše o svojem izpopolnjevanju pri znameniti glasbenici in verjetno eni najvidnejših profesorice kompozicije svojega časa, Nadii Boulanger:

»PRI M.ELLE BOULANGER IMAM LEKCIJE ŽE OD VSEGA ZAČETKA IN IZGLEDA, DA JE RES KAR ZADOVOLJNA Z MOJIM DELOM. JE TO SEVEDA ŽE PRECEJ STARA DAMA, ZNANJE IMA RES VELIKO IN ŠE VEDNO VELIKO UČENCEV, PREDVSEM AMERIKANECV IN ANGLEŽEV, PA TUDI IZ VSEH DRUGIH DEŽEL – SEM PA JAZ ZARES NJEN PRVI JUGOSLOVAN. V POGLEDU KOMPOZIC. TEHNIKE NE ZVEM BISTVENO KAJ NOVEGA – MORAM PRIZNATI, DA NAM ŠKERJANC NI VEDEL POVEDATI PRAV NIČ MANJ – SVETUJE MI PA PREDVSEM MENJAVO STILA, ANALITIČNO SVA PREGLEDALA MNOGO SODOBNE GLASB. LITERATURE, PREDVSEM STRAVINSKEGA, KI GA RES ODLIČNO POZNA IN – MORDA ŽE PRETIRANO – OBČUDUJE.« ⁷⁰⁴

Čeprav le posredno, torej, pa vendar njegovo spoznanje, »da nam Škerjanc ni vedel povedati prav nič manj«, v kontekstu primerjave z Boulanger pomeni seveda posebno priznanje širini Škerjančevega pouka in skladateljevi razgledanosti.

Na drugi strani pa je mogoče brati tudi nekatere kritike Škerjančevega poučevanja. Eden njegovih vidnejših učencev Dane Škerl, ki je pozneje sam postal profesor za kompozicijo, v svojih sicer naklonjenih spominih na Škerjanca kot pedagoga mimobežno govori o »sicer redkih, vendar vsebinsko polnih urah kompozicije«. ⁷⁰⁵ Kot je mogoče razbrati tudi iz pričevanj nekaterih drugih njegovih študentov, se zdi, da je Škerjanc svoj pouk kompozicije pogosto omejeval na redkejša srečanja. Ob tem so bili tudi Petrić, Srebotnjak in drugi iz kroga skladateljev skupine *Pro musica viva* kritični na eni strani do obsega znanja in načina njegovega posredovanja, ob tem pa predvsem tudi do tega, da se je Škerjanc ogibal obravnavi najnovejših kompozicijskih tokov in se pri svojih analizah in primerih ustavljal na začetku 20. stoletja.

Tovrsten zapis o Škerjancu kot ne preveč marljivem profesorju najdemo že pri Lipovšku, ki je primerjal svoje izkušnje pouka pri Ostercu s tistimi pri Škerjancu.

⁷⁰³ Škerl, »Moj spomin na Lucijana Marijo Škerjanca«, 25.

⁷⁰⁴ Pismo Janeza Matičiča Vidi Jeraj Hribar, 2. julija 1959. Pismo je hranjeno v Škerjančevem arhivu, GZ NUK.

⁷⁰⁵ Škerl, »Moj spomin na Lucijana Marijo Škerjanca«, 25.

O slednjem pravi, da »ni bil kdovekako dober učitelj, ker se mu ni ljubilo. [...] Tako da smo študentje pri njem ostali nekako neizšolani, nekako v zraku!«⁷⁰⁶

Še posebej oster je bil do Škerjančevega pouka Ivo Petrič. V svoji avtobiografiji je zapisal: »Pri Škerjancu ni šlo vse tako, kot smo pričakovali. Zelo ostro je reagiral na naše poizkuse in se pokazal zelo destruktivnega. S cinizmom je zavračal naše stremljenje in ni strokovno skoraj ničesar svetoval. Primorani smo bili postaviti se na lastne noge.«⁷⁰⁷ Petrič je Škerjancu očital nevestnost pri njegovem profesorskem delu: »Rednemu prof. za kompozicijo Škerjancu namreč ni kazalo nositi skladb na vpogled, ker ni hotel ničesar povedati. Pogosto se je dogajalo, da smo skladbe prinesli na izpit, ne da bi jih on prej kdaj videl! Na naše produkcije pa sploh ni hodil. Niso ga zanimale skladbe lastnih študentov!«⁷⁰⁸ Razočaranje in nestrinjanje s Škerjancem sta na eni strani povzročila, da so se študenti organizirali ter prek *Kluba komponistov* in skupine *Pro musica viva* sami poskrbeli za promocijo svojih del,⁷⁰⁹ na drugi strani pa je to nedvomno vplivalo na to, da je pozneje, ko so Petrič in njegovi kolegi postali osrednji nosilci glasbenega življenja pri nas, verjetno zato prihajalo do določenega nezaupanja do Škerjančeve glasbe, posledično pa v samem Škerjancu tudi deloma upravičenega občutka odrinjenosti.

ŠKERJANČEVO PUBLICISTIČNO, GLASBENOTEORETSKO IN MUZIKOLOŠKO DELO

Škerjanc se je skorajda vse življenje pomembno udeleževal kot glasbeni pisec in kritik. S svojimi kritikami, različnimi glasbenimi esei, koncertnimi in opernimi komentarji ter radijskimi nastopi se je uveljavil kot eden naših najvidnejših glasbenih piscev, ki je spremljal najširše glasbeno dogajanje, ga komentiral, ocenjeval in s tem tudi usmerjal. Poleg tega je s svojimi teoretskimi razpravami in glasbenozgodovinskim pisanjem oblikoval nekatera pionirska razmišljanja in temeljno pomagal sooblikovati slovensko strokovno glasbeno terminologijo.

S pisanjem je Škerjanc začel že leta 1913 v napredni dijaški reviji *Mi gremo naprej*, ki so jo izdajali na Državni gimnaziji v Ljubljani. Od leta 1917 pa je začel tudi že redno ocenjevati glasbeno dogajanje v Ljubljani. Kritike, ocene in poročila je objavljajl v časniku *Jutro* ter v revijah *Cerkveni glasbenik*, *Dom in svet* in *Ljubljanski zvon*.⁷¹⁰ Občasno se je s svojimi prispevki oglašal v *Zborih*, *Slovenskem narodu* in *Odmevih*. Škerjanc je objavljajl tudi v dodatku *Življenje in svet* časnika *Jutro*, posvečenem predvsem znanstvenim temam. Leta 1934 se je pojavil tudi kot kritik v reviji za radio, gledališče in kino *Naš val*, ki je izhajala v letih 1934 do 1940.

66 S pisanjem je Škerjanc začel že leta 1913 v napredni dijaški reviji *Mi gremo naprej*, ki so jo izdajali na Državni gimnaziji v Ljubljani. Od leta 1917 pa je začel tudi že redno ocenjevati glasbeno dogajanje v Ljubljani.

⁷⁰⁶ Cit. po: Bogunović Hočevar, »Ravnikovi glasbenoteoretski nazori«, 92.

⁷⁰⁷ Cit. po: Barbo, *Pro musica viva*, 41.

⁷⁰⁸ Cit. po: ibid.

⁷⁰⁹ Barbo, *Pro musica viva*.

⁷¹⁰ Koter, »Lucijan Marija Škerjanc«, 210.

Svoje prispevke je objavljaval v različnih publikacijah tudi po vojni. Med letoma 1946 in 1948 se je zlasti posvečal pisanju v *Gledališkem listu Opere SNG Ljubljana*. V letih od 1951 do 1972 je objavljaval v večini programska besedila h koncertom Slovenske filharmonije. Poleg tega je pisal ocene koncertov v *Ljudski pravici*, *Slovenskem poročevalcu*, *Ljubljanskem dnevniku* in *Naši sodobnosti*. Od leta 1962 je poročal o aktualnih dogodkih v *Naših razgledih*, od leta 1965 pa objavljaval v *Delu*, kjer je postal osrednji koncertni kritik. Njegov zadnji članek je bil objavljen le tri dni pred njegovo smrtjo.⁷¹¹

Med njegovimi prvimi kritičskimi prispevki so torej članki, ki jih je Škerjanc prispeval za revijo *Dom in svet* od leta 1917. Njegovo mladostno zagnanost, polet in iskrivost odsevajo poetski zapisi, ki namesto trezne kritičske ostre presoje, kot bi jo morda pričakovali glede na Škerjančev poznejši slog, ponujajo navdahnjene opise, slikovite primerjave, privzdignjeno simboliko in prikrita aluzije. Zgovorno lahko to ilustrira izsek iz kritike nastopa tedaj znanega Češkega godalnega kvarteta, ki je gostoval v Ljubljani novembra 1917:

»ŠTIRJE MOŽJE – ENA SAMA ČUTEČA DUŠA, LE ENO GORKO SRCE, SKUPNA ŽIVAHNA KRI IN SAMO ENA GLOBOKA MISEL! V DALJNE, BAJNE DEŽELE BI POROMALA DUŠA V MISLIH NANJE, TJA POD ŠUŠTEČE PALME, POD VROČE SOLNCE, TJA V VISOKO DŽUNGELSKO TRAVO, TJA K MESEČNIM POLETNIM NOČEM NIPONSKIM – ŠE DALJE – PROČ S SVETA – DO ONIH NEBESNIH SFER, KJER SEDIJO SIRENE, TJA V KRALJESTVO SFERIČNIH HARMONIJI!«⁷¹²

V istem letu je izšel tudi že omenjeni prispevek o *Parsifalu* v *Cerkvenem glasbeniku*.⁷¹³ Ponovno smo lahko presenečeni nad drznostjo in silovitostjo Škerjančeve mladostne vehemence, s katero se pravzaprav prvi na Slovenskem loti temeljitejšše predstavitev Wagnerja in njegovega *Parsifala*. Analitično razgrne estetski in filozofski okvir, povzame zgodbo in predstavi temeljne vodilne motive. V članku, namenjenemu *Cerkvenemu glasbeniku*, morda še posebej izrazito poudari svojo temeljno tezo, da je v *Parsifalu* mogoče zaslediti končni Wagnerjev obrat od Schopenhauerjevega pesimizma v naročje krščanskega optimizma. Škerjanc ob koncu svojega zapisa *Parsifal* primerja z Bizetovo *Carmen* in pravi, da sicer ne bo nikoli tako popularen, a da je vsekakor »večji umotvor«: »Zato je tudi bolje, da ostane le nekaterim 'izvoljenim', ki bodo več imeli od tega kot širje občinstvo, ki bi se, vsaj pri nas, le dolgočasil pri poslušanju take godbe.«⁷¹⁴ V članku že lahko razberemo nekaj tem, ki spremljajo njegovo pisanje tudi pozneje. Med temi so kritika glasbenega življenja pri nas, pa iz nje izvirajoč lasten občutek nerazumevanja v širšem okolju, ne nazadnje pa med vrsticami večkrat izražena privzdignjenost lastnega estetskega občutka in spoznanja nad splošno zavestjo.

⁷¹¹ Ibid., 211.

⁷¹² Škerjanc, »Koncert češkega kvarteta«.

⁷¹³ Škerjanc, »Parsifal«.

⁷¹⁴ Ibid., 84.

Škerjančevi kritiški začetki:
kiritka, objavljena v reviji *Dom
in svet* leta 1917. Vir: dLib

Jako sveže in ubrano so se glasili mešani zbori: Adamičev preprosti, narodnozaokroženi »Fantus«, istega skladatelja nežni, izraziti zbor »Kobirosica bila« in »Ptička«. Čez vse lepa je bila dr. Ant. Schwabova »Zdrava Marija«, v kateri se je kot solistka odlikovala gđ. Mila Počivalnik. Izvajanje skladbe »Zdrava Marija« je bilo — po mojem mnenju in občutku — v glasbenem oziru jedro koncerta. Ta čista, sveta glasba, polna najsrdnejše iskrenosti in nebeskega čara, nas je prešinila in objela; uživali smo jo v najidealnejšem pomenu. Največ navdušenja pa je izzvala moja »Zdravica«, karmoč preprosta skladba že starejšega datuma, ki se mi o nji ni niti sanjalo, da jo bodo kdaj izvajali na koncertu. Izvajali so jo res imenitno, zlasti ritmično tako eksaktno in ognjevitno, da je s pomembnim in ravno sedaj aktualnim dr. Prešernovim besedilom vred morala vzdamiti vsakogar, ki čuti slovensko in slovansko. Da se je potem »Zdravici« sledeči mirni, intimni zborček »Log za log se skriva« — rekel bi — utopil v prejšnjem vihnem razpoloženju občinstva, je bilo umevno.

Matični zbor je vodil g. koncertni vodja, ravnatelj Matej Hubad s priznano izkušnostjo in rutino. —

In še eno besedo o besedilih. To mi bo pač vsakdo pritril, da je besedilo pri petju tudi važen del, in da vzgojiteljem ne more in ne sme biti vseeno, kaj dajo mladini v roke. In pri matičnem pevskem zboru, zlasti pri ženskem, je mladina glavni kontingent. Nekaj besedil, ki so jih pri zadnjem koncertu pele celo nedorasle deklice, pač ni bilo primernih, kaj šele vzornih.

Stanko Premrl.

Koncert Češkega kvarteta.

I. violina: Karel Hoffmann, II. violina Josip Suk, viola: Jurij Herold, čelo: Lavoslav Zelenká.

1. Dvořák, kvartet op. 96, F-dur; 2. Novák, kvartet D-dur; 3. Schubert, kvartet D-mol, op. posth.

Štirje možje — ena sama čuteča duša, le eno gorko srce, skupna živahna kri in samo ena globoka misel! V daljine, bajne dežele bi poromala duša v mislih nanje, tja pod šušče palme, pod vroče sonce, tja v visoko džungelsko travo, tja k mesečnim poletnim nočem nipskim — še dalje — proč s sveta — do onih nebesnih sfer, kjer sedijo sirene, tja v kraljestvo sferičnih harmonij! Tam bi se ustavila in bi nam zaklicala: »Te poslušajte in posnemajte, in dosegli bodele nedosegljivo!« In mi smo že slišali ta klic! Prišel je z istim dnem k nam, ko so prišli oni; poslušali smo jih — in kako! — ter posnemati jih hočemo — pa kako? Premalo časa so bili med nami; občutili smo le, da smo nekaj doživeli, pa nismo še prav prišli na to, v čem je obstojal ta veliki vpliv. Bi li nam ne mogla biti dana prilika, da bi se še večkrat povzpeli do takih užitkov?

Poglejmo nekoliko spored!

Ant. Dvořák, kvartet op. 96, F-dur.

Izpod skrivnostno šumečega tremolanda violin se dvigne tajno, vabeče, klic resnobne viole: kot da nas opozori na to, kaj še vse pride in nas spomni, da naj poslušamo z vso dušo, sprejmemo vsak ton vase in zraven mislimo le na godbo, na nič drugega. Izpeljava celega kvarteta sicer ni boževkaj moderna, bolj romantična, polna sladkih melodij, slavčevih pesmi in

veselega fantovskega ukanja. Iz dna duše je privrel ta spev in v dno duše seže, globoko in neizbrisno se vtisne v spomin. Veselja in zadovoljstva poln je spomin nanj, ne razburljiv in mračen; optimistično nam kaže svojo in našo bodočo pot.

Vítězslav Novák, kvartet, D-dur.

O teoretičnih vprašanjih pač ne bomo tu govorili. — Barva celega kvarteta, ki ima, zoper običaj, le dva precej dolga dela, je malo bolj eksotična. Nenavadni melodični postopi, tuje harmonije, — temnejši kolorit — vse kaže na modernega umetnika, ki stoji sredi vsakdanjega življenjskega vrveža, na katerega vplivajo najrazličnejši vtisi, ki silijo na dan. Velika resnoba leži nad celim kvartetom, pa ne pesimizem; resnost moči in lepote je to.

Fr. Schubert, kvartet D-mol, op. posth.

Tudi ta kvartet je bolj romantičen, kakor že vsa Schubertova dela. V drugem stavku je komponist uporabil svojo prekrasno pesem o smrti in deklici, jo na najrazličnejše načine prav genijalno variiral in izpeljal. Drugače pa ta kvartet ni napravil posebnega vtisa; seveda, Schubert je bolj za salon (v romantičnem, ne sedanjem pomenu besede!); njegove kompozicije sežejo najbolj v dušo ravno onemu, ki jih igra; v veliki koncertni dvorani se poizgube mnogotere fine, katerih je ta kvartet poln.

Lucijan Škerjanc.

To in ono.

XIV. umetnostna razstava.

Srednja dvorana in štirje stranski kabineti so polni slik; katalog navaja 153 del, in sicer večinoma takih, ki so bila javnosti doslej neznana. Za čas vojske bi torej bila razstava glede svoje obsežnosti zadovoljiva. Tudi vsebinsko in oblikovno ni vojske v njej skoraj opaziti: kakor pred letom 1914. prevladujeta še vedno pokrajina in portret; le Vavpotič, ki je vojni slikar, upodablja, k čemur ga vabi poklic, a vendar ponajveč s svojega miroljubnega slikarskega stališča, in Smrekar riše vojnim bolnim razmeram svoje duhovite satire.

Kvalitativno je razstava manj zadovoljiva. Ko človeku bega oko med temi premnogimi slikami, katerih je marsikatera komaj pogleda vredna, si iz srca zaželi majhne, majcene slovenske razstave, v kateri bi bilo zbrano samo dobro in najboljšo. Tudi Jakopič mora delati kompromise. Kompromise s častljivimi imeni, ki jih ni mogoče odbiti, z začetniki, ki kažejo nekaj rudimentov talenta in se hočejo »razviti«, z občinstvom, ki zahteva številnosti in jo bolj ceni nego dobroto. Da ni razstava boljša, je morda nekaj kriva tudi naša kritika. Slovstveni ocenjevalec je neprimerno bolj strog od umetnostnega; novejši čas, ki je začel meritij leposlovno delo z absolutnim merilom, ne za domačo rabo prirojenim, je dosegel, da si prav vsaka knjiga, če si zaželi belega dne, vendarle ne upa zmeraj na sonce. Umetnostni poročevalec pa ni dosegel, da bi si ne upala skoraj vsaka slika v razstavo. Ob času prve slovenske umetnostne razstave ga je predvsem prevzemala vesela, toda nekritična zavest, da imamo slednjič tudi Slovenci nekaj takega; ko je Dunaj naše slikarje ljubeznivo sprejel, je pač moral tudi slovenski

V naslednjih letih se Škerjančev publicistični slog postopoma spremeni ter postaja vedno bolj stvaren in jasen. Pogosto je v svojih ocenah spodbuden in odobravajoč, a je lahko včasih tudi ostro kritičen in neprizanesljiv do nastopajočih glasbenikov ali predstavljene glasbe. V tem pa se vse bolj nakazujejo poteze premišljeno izdelane lastne estetike.

Leta 1920 začenja Škerjanc s pregledom koncertnega dogajanja pri nas, ki ga objavlja v *Ljubljanskem zvonu*. V prispevkih s skupnim imenom *Glasbeni pregled* predstavlja koncertno življenje, loti se ocen nastopajočih, njihovega sporeda in predstavljenih skladb. Ob tem se, kot navaja ob prvi oceni, sistematično po vrsti

loti analize glasbenih dogodkov, kot jo kažejo »koncerti, operne prireditve in glasbene publikacije; temu sporedu odgovarja tudi razporedba poglavij mojega pregleda«. ⁷¹⁵

V omenjenem prispevku se torej že takoj na začetku svojega pisanja loti tudi razgrinjanja osnovne teorije kritike, poudarja njen pomen in vlogo. Kritika naj bo objektivna in vzgojna. Kritik naj ima po Škerjancu pred očmi »vzgojni pomen« svojega pisanja, ob tem pa se mora oddaljiti od prakse, po kateri je kritika pri nas večinoma »služila le osebnim namenom sovraštva ali glorifikacije«. ⁷¹⁶ Nujno bi bilo zato treba doseči, da bi se kritika »nahajala le v rokah strokovnjakov, ki imajo vpogled v notranje razmere naših glasbenih zavodov«. ⁷¹⁷ Škerjančev vstop v kritiko je torej pretehtan in premišljen, morda je tudi zato izraziteje prizanesljiv pri splošni oceni kulturnega dogajanja, ko meni, da so se »koncertne produkcije naših domačih moči dvignile do višine inozemskih prireditev«. ⁷¹⁸

Med nastopajočimi umetniki kmalu izpostavi pianista Antona Trosta, ki ga imenuje »pravi klavirski virtuoz, kojega sila leži v tehnični idealnosti; vendar mu briljiranje ni edini namen, temveč izurjenost stopa v službo interpretacije: to je že višja stopnja klavirskega igranja«. ⁷¹⁹ Pri kritičnem merjenju se opira na utrjene imperativne, po katerih je tehnična briljanca izhodiščni temelj, na katerem se gradi višja raven, ki jo imenuje »interpretacija«. Vendarle ne glede na to pri svojem ocenjevanju ohranja distanco – v konkretnem primeru, ko meni, da se Trost do »najglobljih višin« še ni povzpел, a da se »že javlja tendenca k temu v njegovi izbi [sic!] sporeda«. ⁷²⁰ Eden od stalno izpostavljenih kriterijev Škerjančevega kritičskega ocenjevanja je namreč presoja premišljenosti oblikovanja koncertnega programa.

Pri konkretni kritiki Antona Trosta vsemu navkljub ni mogoče spregledati dejstva, da gre za oceno, ki s superlativi opisuje pianista, ki si ga je Škerjanc v približno istem obdobju izbral za svojega dunajskega učitelja klavirja. Četudi bi težko povsem podvomili v Trostove tudi drugod večkrat izpostavljene kvalitete, bi lahko vendarle nekaj dvoma v zgolj objektivnost Škerjančeve presoje zbudilo tudi to, da med posebej izpostavljenimi pianisti poleg Nika Štritofa posebej pozitivno ocenjuje še svoja druga dva učitelja, Dano Golia Kobler in Janka Ravnika. Za slednjega tako zapiše, da je »pokazal mnogo svoje globoke čutnosti in finega pojmovanja«. ⁷²¹

Za razumevanje Škerjančevih kritičskih izhodišč je zanimiva tudi analiza njegovega ocenjevanja izvedb Chopinovih klavirskih del, ki da kljub številnim poskusom niso dosegle »pravega Chopinovega tona«. Za interpretacijo del tako raznolikega značaja je po njegovem namreč »razen skrajno izdelane tehnične izurjenosti še treba vsestranske poglobitve in asimilacije, kajti sicer ostanejo

⁷¹⁵ Škerjanc, »Glasbeni pregled«, 277.

⁷¹⁶ Ibid., 351.

⁷¹⁷ Ibid.

⁷¹⁸ Ibid.

⁷¹⁹ Ibid.

⁷²⁰ Ibid.

⁷²¹ Ibid., 278.

vsi poizkusi prednašanja le enostranski in padejo po navadi v sentimentalnost, katero pomotoma pripisujejo značaju Chopinovih skladb.⁷²² »Chopinov ton« je torej mogoče doseči le s primerno historično upravičeno interpretacijo, ta pa vsekakor zanika sentimentalnost, kot je posebej poudarjala prav Škerjancu sodobna estetika. Ob tem Škerjanc v ospredje znova postavi tehnično brezhibnost, ki pa potrebuje »poglobitve in asimilacije«, kategoriji, oviti v estetsko meglico neizrekljivega. Podobno ocenjuje tudi violinista Milana Jovanovića, pri čemer meni, da je njegova »glavna poteza [...] skrajno izdelana tehnična spretnost; čustveni del je še bolj šablonski«.⁷²³ Sintagmo »čustvena šablonskost« uporablja tudi pri ocenah drugih glasbenikov in si z njo pomaga pri opredeljevanju estetske neprepričljivosti glasbene interpretacije.

Na začetku svojega kritiškega pisanja je za razliko od Chopina posebej zadržan do Liszta, čeprav ga pozneje v 30. letih redno uvršča na sporede svojih nastopov na radiu. Sprva tako meni, da so Lisztova dela »jako enolična in za nas ne več interesantna«, njihovo glasbeno vrednost ocenjuje kot »minimalno«, saj »monotonost njegovih harmoničnih in ritmičnih postopov učinkuje že bolj utrudljivo kakor zanimivo«.⁷²⁴

Podobno kritičen je na začetku svojega pisanja tudi do Debussyja, čeprav se je pozneje pri njem tudi zgledoval, pogosto pa so njegova dela povezovali prav z njim. Za Debussyja pravi, da je »enoličen [...] harmonično in ritmično se giblje le v ekstremih, melodično je zaostal in zato tudi včasih banalen«.⁷²⁵

Že v najbolj zgodnjem Škerjančevem kritičnem pisanju srečamo tudi izrazit odklon do modernističnih tendenc v glasbi. Zlasti neprizanesljiv je do pretirane enostranske enoličnosti pri uporabi takšnega ali drugačnega kompozicijskega principa, ki nadomešča skladateljevo ustvarjalno inteligenco. Zdi se, da v poznejšem pisanju Škerjanc v tem elementu postaja le še bolj ostro odklonilen. V eni prvih kritik zavrača hrvaškega skladatelja Svetislava Stančića, čigar *Preludij* je »vsled konsekvantno rabljenih sekundnih harmonij le bolj igračka kakor resno delo«.⁷²⁶

Še izraziteje postaja to pozneje v odnosu do domačih skladateljev. Zlasti lahko to zapišemo o njegovem odnosu do predstavnikov drugega vala modernizma po drugi svetovni vojni. Že zgodaj je kritičen tudi do Kogoja, čeprav ne zanika povsem njegove veljave. Leta 1920 med vsemi glasbenimi izdajami denimo posebej izpostavlja Kogojevo zbirko treh samospevov, ki pa po njegovem mnenju »pričakovanju v nobenem smislu niso odgovarjali«.⁷²⁷ Tudi če bi Kogoju težko očitali enostransko enoličnost, je vendar jasno, da je v Škerjančevi oceni zaznati estetsko ločnico, ki je med njunima estetikama zazevala že tedaj, z leti pa se je le še poglobljala.

⁷²² Ibid.

⁷²³ Ibid., 279.

⁷²⁴ Ibid., 278.

⁷²⁵ Ibid.

⁷²⁶ Ibid.

⁷²⁷ Ibid., 350.

Škerjanc svoje pisanje redno namenja tudi vzgoji publike in kritičnemu ocenjevanju splošne ravni recepcije glasbe. Zlasti pri tem je pogosto še posebej jedek. Pri oceni nastopanja kvarteta Zika tako meni, da je zanimanje za to zvrst neznatno, zato svari, da je »upravičen strah, da se bo še ta naš edini in toliko obetajoči godalni kvartet zrušil ob nerazumevanju publike«. ⁷²⁸

Vzgoja publike in s tem dvig splošne ravni koncertnega življenja sta opazna tudi kot cilja pri Škerjančevi naklonjenosti do dela Orkestralnega društva Glasbene matice in njegovega prvega vodje Karla Jeraja. Po svetovni vojni sta z realnim koncem Filharmonične družbe prav orkestralna produkcija in reprodukcija doživljali verjetno najhujšo krizo, zato je bila na mestu posebna skrb pri ocenjevanju prizadevanj ob obuditvi Orkestralnega društva z godalnim orkestrom pod Jerajevim vodstvom »z občudovanja vredno disciplino in nepričakovano temperamentnostjo«, kar da je predvsem »znak visoke dirigentove muzikalne inteligence«. ⁷²⁹ Zanimanje za orkestralno glasbo in razumevanje njegovega pomena je le nekaj pozneje Škerjanca spodbudilo, da se je tudi poustvarjalno z vso silo posvetil vodstvu Orkestralnega društva, v katerem je videl pomen in hkrati najbolj uresničljivo možnost za uresničitev svojih zamisli o oblikovanju sodobnega koncertnega življenja z visoko kvalitetnim in stalno dejavnim orkestrskim korpusom.

V svojih kritikah je Škerjanc neprenehoma poglobljeno analiziral tudi delovanje operne produkcije pri nas. Pri tem je bil enako samozavesten in odločen kot denimo pri ocenjevanju pianistične igre, ki mu je bila sicer nedvomno poustvarjalno bližja. Med značilnostmi, ki jih posebej zavrača, je neprimernost pripisovanja različnih vlog istim pevcem, saj da »vidimo namreč često istega pevca nastopati v glasovno diametralno si nasprotujočih vlogah, ki vsled tega tudi njemu vse bolj kot prija«. ⁷³⁰ Poleg tega je včasih ostro kritičen do posameznih pevcev. Za operetno pevko R. Thaler denimo pravi, da je »ne vem, po čigavi krivdi [...] zašla v opero, kjer ji nedostanost glasovnega materiala in njegova neizšolanost nista dopuščali smiselne kreacije, čeprav se je igralski uspešno uveljavila«. ⁷³¹ Tako postavlja standarde, ki bi si jih nedvomno želeli tudi v poznejših obdobjih. Z današnjega stališča, ko smo deležni tudi manjše produkcije, se zdi kar neverjetno, da je denimo v eni od sezon kritičen do programa, ki da je »obupno reven; v vsem se je na novo uprizorilo v desetih mesecih 9 oper, 4 operete in povrh še 3 baletne scene«. ⁷³²

Škerjanc redno piše kritike za *Jutro*, ki je v letih svojega izhajanja med 1920 in 1945 predstavljal enega osrednjih slovenskih časnikov. Njegovi prispevki so objavljeni večinoma v rubriki *Kulturni pregled*, včasih pa, kot že povedano, tudi v dodatku *Ponedeljek* ter *Življenje in svet*. Sprva je njegovih člankov manj, višek pa njegovo pisanje doseže v desetletju med letoma 1929 in 1938, ko povprečno

⁷²⁸ Ibid., 280.

⁷²⁹ Ibid.

⁷³⁰ Ibid., 346.

⁷³¹ Ibid., 347.

⁷³² Ibid., 350.

objavi med 20 in 25 kritik na leto, s tem pa pokriva večino koncertov ljubljanske filharmonične in unionske dvorane.⁷³³ Zadnji članek v *Jutru* izide leta 1942, to pa je tudi edini prispevek, ki ga je tega leta objavil.

V nekaterih člankih se posveti izbranim skladateljem, ki jih podrobneje predstavi, tako poleg omenjenega Richarda Wagnerja tudi Johanna Sebastiana Bacha, pa Georga Friedricha Händla, Josepha Haydna idr.⁷³⁴ Predvsem pa jedro njegovega pisanja predstavljajo kritike, v katerih ocenjuje raznoliko koncertno dogajanje od komornih do simfoničnih koncertov in opernih predstav. Pozoren je tako na izvajalske dosežke in presežke kot na zasnovo sporedov, posebej natančno pa seveda ocenjuje uspešnost skladb, zlasti novejših del. Če je njegov slog tudi v kritikah v časniku *Jutro* na začetku izraziteje privzdignjen in poetičen, postaja pozneje vse bolj stvaren, trezen, pogosto tudi oster in jedek. Svojo vlogo ocenjevalca v *Jutru* dopolnjuje s predstavo o vzgojnem pomenu kritike, ki poučuje in oblikuje slovensko kulturno občinstvo. Pri tem se opira in sklicuje na svoje obsežno znanje ter na izkušnje, ki mu jih je tedaj že omogočilo bližnje spoznavanje glasbenega življenja v različnih evropskih mestih v obdobjih svoje- ga študijskega izpopolnjevanja. Pozoren je do mladih izvajalcev in skladateljev; spodbuja jih in pogosto mileje ocenjuje kot njihove starejše kolege.

Tudi v *Jutru* se nadaljuje Škerjančevo včasih ostro ocenjevanje sestavljenosti sporeda. Danes morda nekoliko nenavadno se zdi presojanje del, ki po njegovem mnenju že niso več primerna za njegov čas. V eni od kritik celo zapiše, da Beethoven stoletje po njegovi smrti poslušalcev ne more več navduševati tako kot nekoč.⁷³⁵ Verjetno je k temu mnenju nekaj prineslo tudi Škerjančevo odklanjanje Poličeve izvedbe Beethovnovе *Devete simfonije* marca 1927, ki jo ocenjuje kot preveč moderno in celo teatralno. V kritiki se obregne ob Mantuanijev komentar, ki je spremljal izvedbo koncerta, po katerem naj bi bil Beethoven glasbenik, ki vsemu svetu predstavlja tisto, kar pomeni Slovencem Prešeren v literaturi. Nasprotno je namreč po Škerjančevem prepričanju Beethovnova »Nesmrtna« *Deveta simfonija* pravzaprav »Smrtna«.⁷³⁶

Včasih ostro, nekompromisno in celo neprizanesljivo Škerjančevo pisanje je izzivalo tudi odpor, kot smo že omenili. Enega od vrhuncev tega nezadovoljstva zoper poročanje Škerjanca predstavlja vrsta napadov, ki so bili objavljeni leta 1929 v reviji *Zbori*. Nepodpisani avtor je v že omenjenih besedah o kritikih Adamiču in Škerjancu dejal, da »neusmiljeno udrihata po vsem, kar jima ni po godu in kar se ni porodilo v glavah koncerna ljubljanskih kritikov«.⁷³⁷ Pri tem tudi opozarja, da skladatelj ne more biti tudi objektivni presojevalec kvalitete drugih avtorjev: »Le globoko izobražen glasbenik in esteta more pravilno soditi, ne pa oni, ki sam

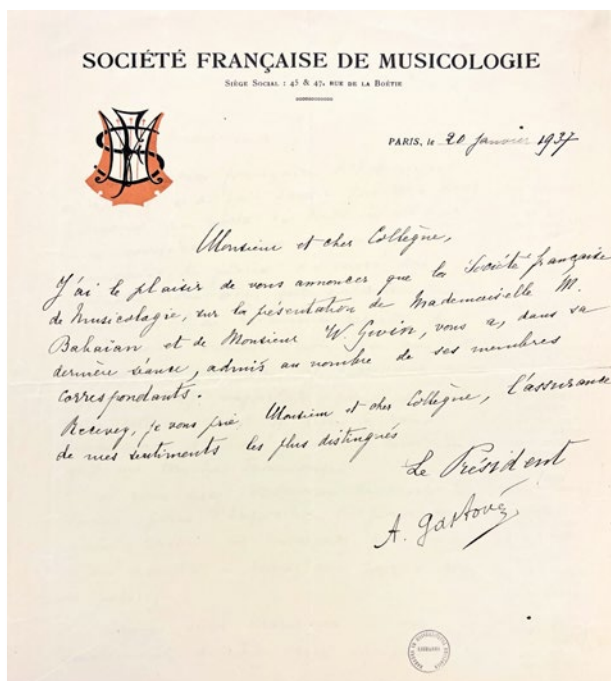
⁷³³ Koter, »Lucijan Marija Škerjanc«, 212.

⁷³⁴ Ibid.

⁷³⁵ Lucijan Marija Škerjanc, »Koncert Ševčikovega kvarteta v Ljubljani«, *Jutro*, 16. februar 1927, 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4D1R4XFW>.

⁷³⁶ Lucijan Marija Škerjanc, »Beethovnova IX. Simfonija v Ljubljani«, *Jutro*, 11. marec 1927, 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-BVR65K4V>.

⁷³⁷ X. Y., »Poglavje o naši glasbeni kritiki«, *Zbori* 5, št. 4 (1929), 20.



Potrnilo o sprejemu v Francosko muzikološko društvo, 1937.
Vir: arhiv Fundacije Lucijana Marije Škerjanca

sklada i sodi vse po svojem subjektivnem okusu.⁷³⁸ Najbolj oster zoper Škerjančevo kritiško pisanje pa je bil nastop Albina Lajovca.⁷³⁹ Poleg tega, da mu očita neustreznost in pavšalnost, meni tudi, da njegovo pisanje sploh ne zasluži imena kritika, saj da ocene »enostavno ni mogel dati, ker je prišel šele proti koncu koncerta v dvorano in prvega dela sploh slišal ni«. ⁷⁴⁰ Prav tako mu oponaša, da nima občutka za vzgojni pomen kritike, zaradi česar da so izvajalci njegovo kritiko »z vso resnično jezo in togoto treščili ob tla, ker so v svojih srcih doživeli preveliko razočaranje«. ⁷⁴¹ Za razliko od prejšnjega pisca pa ocenjuje, da je razlog za slabo Škerjančevo ocenjevanje to, da mu manjka praktične izkušnje, zato da njegovih kritik »odslej nočemo več čitati, ker nam pijo kri in nam jemljejo veselje do dela, ki ga ne bo znal L. M. Škerjanec nikoli prav oceniti, dokler se nam [sam] ne bo poizkusil kot pevovodja tega ali onega zbora«. ⁷⁴²

Ob koncu leta 1936 in na začetku naslednjega leta je Škerjanc v *Jutru* objavil nekaj pisem iz Pariza. V pismih se osredotoča na svoje doživljanje pariškega glasbenega življenja, ki ga primerja z ljubljanskim. Čeprav izpostavlja večjo modernost sporedov koncertov v Parizu, pa v primerjavi z Ljubljano pariško glasbeno okolje vendarle ocenjuje tudi z zadržki. ⁷⁴³ Kot smo že omenili, je bil izvoljen kot dopisni član tudi v Francosko muzikološko društvo (*Société française de musicologie*), v katerega naj bi ga povabili zaradi njegovih tekstov o francoski in jugoslovanski glasbi. ⁷⁴⁴

Škerjanc je vse od ustanovitve sodeloval tudi z revijo *Sodobnost* (1933). V reviji objavlja obče eseje o glasbi, široko in poglobljeno spregovori o slovenski glasbi, se loti vprašanja nacionalnega ustvarjanja ipd. Članki v *Sodobnosti* so izraziteje esejistično zasnovani, pri čemer izhajajo iz določenih povsem konkretnih glasbenih vprašanj in problemov. Ob njihovem reševanju se opira na sočasno literaturo, ki jo dopolnjuje s tedaj popularnimi gledišči. Pogosto se navezuje na mnenja skladateljev, dirigentov ali kritikov, hkrati pa skuša ohranяти kolikor je mogoče lastno neodvisno pozicijo. Vendarle je v večini primerov jasno osebno opredeljen in angažiran, izrazito zagovarja določena oblikovana estetska stališča, četudi ohranja držo neodvisnega razpravljalca. Ne glede na izbrano temo tako razgalja predvsem lastno estetiko in ustvarjalno poetiko, ki se torej že v zgodnjih tridesetih letih dokaj jasno profilirata in ju pravzaprav le z manjšimi korekturami

⁷³⁸ Ibid.

⁷³⁹ Lajovic, »Koncertne kritike prof. L. M. Škerjanca«.

⁷⁴⁰ Ibid.

⁷⁴¹ Ibid.

⁷⁴² Ibid.

⁷⁴³ Škerjanc, »Glasbeno pismo iz Pariza«.

⁷⁴⁴ Škerjanc, »Tretje pariško pismo«.

ohranja vse do konca. Njegov slog je pri vsem tem sproščen, navidez neobremenjeno kramlja in vodi bralca tudi prek različnih retoričnih figur do potrditve vnaprej pripravljenih sklepov. Pogosto vpeljuje odprta vprašanja, izpostavlja nasprotja, uporablja protislovja, prisposodbe in (včasih tudi ne povsem upravičena) posploševanja, tu in tam pa v svojih izvajanjih tudi pretirava. Ko opisuje dirigenta, si pomaga z znano slikovito prisposodbo: »Oni, ki dirigira z očmi vprtimi v partituro, je podoben generalu, ki vodi svojo četo k naskoku z nosom v zemljevidu.«⁷⁴⁵ Še izraziteje njegov mestoma prav duhovit slog ilustrira stavek: »Nič ni bolj smešnega od orjaškega napora, s katerim povleče tak pevovodja z uporabo nadčloveških sil kratko osminko iz grla pevcev ter se po šestnajsttakti pesmici oznojen zgrudi.«⁷⁴⁶ Ko se v članku, iz katerega je vzet omenjeni primer, loti predstavitve dirigenta, kot razlog svojega pisanja omenja sodobne slovenske glasbene razmere. Pri tem je znova kritičen ne le do domačih razmer, ampak še posebej znova do slovenske kulture, v kateri vlada predvsem zborovska tradicija, ki jo opiše kot »kitajski zid samopašne pevske kulture, ki ne potrebuje dirigenta, temveč le pevovodjo«.⁷⁴⁷ To pa je po njegovem mnenju tudi razlog, zakaj v teh razmerah ni mogoče razumeti narave in pravega pomena dirigentskega dela.

Precej kritičen do slovenskih razmer je v *Sodobnosti* tudi Škerjančev obsežnejši prispevek o zgodovini slovenske glasbe. Spodbudi ga slovita razstava, ki jo je v okviru praznovanja Glasbene matice pripravil Josip Mantuani leta 1932.⁷⁴⁸

V tem obdobju je zaslediti tudi nekaj drugih esejističnih prispevkov. Značilen je njegov članek z naslovom »Čajkovski, Talich in mi«.⁷⁴⁹ Gre za članek, v katerem se z zanj značilno širokopotezno vehemenco loti premišljevanja o glasbeni zgodovini in izpostavlja nekaj posebnih trenutkov, s katerimi utrjuje izhodiščno tezo o ločnici, ki da jo srečujemo že vsaj od *ars nove* in po kateri so ločeni neizobraženi v glasbi od izobraženih, poklicni glasbeniki od amaterjev, produktivni umetniki pa od reproduktivnih. Na tem utemeljuje svoj pogled na slovenske razmere v glasbi in poudarja naše zamudništvo. Znova mu posebno paradigmo predstavlja splošni odnos do dirigenta, četudi morda pri svojih izvajanjih zavestno pretirava, ko piše:

»KDOR OD SKUPINE NAVDUŠENCEV NI UPORABEN NITI ZA ZBOR, NITI ZA ORKESTER, POSTANE EO IPSO DIRIGENT V DOBRI VERI, DA ZA TA OPRAVEK NE POTREBUJE DRUGEGA, KOT SVEŽ TEMPERAMENT IN PRIMERNO MERO POTRPLJENJA. [...] KO SE MU PO DOLGOTRAJNEM MUČENJU VSEH ZAUPANIH MU SODELAVCEV IN Z IZDATNIM ODRIVANJEM VSAKE KONKURENCE POSREČI NASTOPITI S SVOJO ČETO IN V POTU SVOJEGA OBRAZA ODDRDRATI DO ZADNJE KOŠČICE PREMLETO SKLADBICO BOLJ ALI MANJ PATRIOTIČNEGA NASTROJENJA, GA PROGLASE ZA NARODNEGA GENIJA IN GA TEMU PRIMERNO RAZVADIJO IN ČASTE.«⁷⁵⁰

⁷⁴⁵ Škerjanc, »Glasba«, 583.

⁷⁴⁶ Ibid.

⁷⁴⁷ Ibid., 582.

⁷⁴⁸ Škerjanc, »O slovenski glasbi«.

⁷⁴⁹ Škerjanc, »Čajkovski, Talich in mi«.

⁷⁵⁰ Ibid., 47.

V članku se s podobno vehemenco posplošeno loti tudi muzikologov, ki jim pripisuje slabo in površno poznavanje del svetovne literature. Po Škerjancu je njihova metoda pogosto omejena na iskanje sorodnosti v izbiri tonovskih načinov, pa pozneje v iskanju sorodstva in stilnega sorodstva, kar da je najaktualnejša značilnost muzikologije.⁷⁵¹

Posebno pozornost v svojem pisanju nameni Václavu Talichu, s katerim je tudi neposredno sodeloval. Škerjanc izpostavi njegovo dirigentsko veličino, pri tem pa obžaluje, da je odšel iz Ljubljane. Vendarle hkrati ironično doda, da so mu Slovenci storili »veliko uslugo, da smo se ga znebili, sebi pa ustvarili pravično vrzel«. ⁷⁵² Ob tem obžaluje, da smo za tem ostali brez orkestra. Razlog za to so po njegovem »osebne ambicije [...] vodilnih glasbenih krogov«, ki da »nadkriljujejo smisel za kulturne dobrine«, pri tem pa gojijo »malenkostni osebni kult, ki se mora z izpodkopavanjem tal zmožnim in poklicanim boriti za svoj obstoj«. ⁷⁵³ Lahko si mislimo, da je njegova ost merila zlasti v zborovstvo usmerjeno kulturno politiko Glasbene matice in njenih podpornikov. V Škerjančevem pisanju se zato ponavljajo teme, kot so: kritika slovenskih razmer, nezaupanje do sodobne kulturne politike in prepričanje, da ga ne upoštevajo dovolj in ne cenijo njegovih zamisli: »Dobrih predlogov je bilo dovolj in – na svoj spomin se zanesem – tudi moj je bil med njimi.« ⁷⁵⁴

Posebej zanimiv je Škerjančev sestavek »O narodni glasbi«, objavljen prav tako leta 1935 v *Sodobnosti*. V njem ostaja značilno vpet v poudarjanje pomena nacionalne substance pri zagotavljanju ustvarjalne resnicoljubnosti in s tem individualne estetske prepričljivosti.

Nekaj obsežnejših Škerjančevih esejev izide v reviji *Sodobnost* leta 1940. Tako izidejo članki z naslovom »Razvojni pogoji slovenske glasbe«, »Moj umetnostni nazor« ter »Nezanimivost slovenske glasbe«. Poleg tega izide tudi še prispevek »Ob stoletnici P. I. Čajkovskega«. Naslednjega leta v *Sodobnosti* v okviru rubrike »Vrednotenja« izide še nekaj kritičnih pogledov na sodobno slovensko ustvarjalnost in poustvarjalnost.

Krajši čas je Škerjanc pisal tekste za operne gledališke liste, seveda v povezavi z deli, ki so jih tedaj uprizarjali. Posebej aktiven je bil v sezonah 1946/47 in 1947/48, ko so bili v gledaliških listih objavljeni njegovi eseji o Glinki, Čajkovskem, Massenetu, Janáčku, Beethovnu idr.

Pomemben del Škerjančevega publicističnega delovanja predstavlja tudi njegovo pisanje in urejevanje različnih koncertnih komentarjev in opernih programov. Pri tem je bil razumljivo zlasti dejaven v petdesetih letih, ko je kot upravnik vodil *Slovensko filharmonijo*. V tem obdobju je nekaj časa uredniško skrbel za *Koncertni list Slovenske filharmonije* ter vanj prispeval številne članke. *Koncertni list* je v tem času daleč prerastel okvire običajnega komentiranja koncertnega programa in postal prava glasbena revija, v kateri so bralci lahko prebirali članke

⁷⁵¹ Ibid.

⁷⁵² Ibid., 96.

⁷⁵³ Ibid.

⁷⁵⁴ Ibid.

o stari in novejši glasbi, se seznanjali z različnimi glasbenimi kulturami, prispevki so prinašali poročila z različnih svetovnih festivalov, ponujali predstavitev tujih institucij, hkrati so se posvečali domačim skladateljem in različnim izvajalcem, ob tem pa analizi konkretnih glasbenih del, običajno seveda tistim, ki so bila predstavljena na koncertih.

Sam Škerjanc je objavil vrsto najrazličnejših prispevkov. Poleg predstavitev skladb, ki so bile izvajane na filharmoničnih koncertih, je pisal o posameznih skladateljih, posebej izčrpno o Richardu Wagnerju, Franzu Schubertu, pa analitično o *Preludiju k favnovemu popoldnevu* tedaj precej svežega dela Clauda Debussyja. Med prispevki o slovenskih skladateljih izstopa obsežnejši članek z naslovom »Lik Emila Adamiča v slovenski glasbi«.⁷⁵⁵ V *Koncertnem listu* spregovori tudi o svojih delih, posebej izčrpno o svojem *Sonetnem vencu*.

Škerjanc je podrobneje pisal tudi o posameznih glasbenih zvrsteh in formah, med drugim o sonatni obliki. Poleg tega je objavil nekaj prispevkov o posameznih tujih glasbenih ustanovah in festivalih, tako o Liverpoolski filharmoniji, ki je bila pobratena s Slovensko filharmonijo, pa o Newyorški filharmoniji, o Edinburškem festivalu, Hrvaškem glasbenem zavodu itn. V svojih prispevkih je bil natančen, kazal se je kot široko razgledan pisec, ki je ljubljansko občinstvo, ki sicer v tem času ni imelo pravih informacij o dogajanju v tujini, obveščal o pomembnih novostih, o tujih glasbenih programih, vidnejših solistih, dirigentih ipd.

Ko je Slovenska filharmonija prejela Prešernovo nagrado, je enega obsežnejših prispevkov namenil tudi sami Filharmoniji.⁷⁵⁶ Če je v prejšnjih letih dobilo običajno Prešernovo nagrado več posameznikov, je bila tistega leta podeljena samo ena nagrada, in sicer za koncertno udejstvovanje tako zbora kot orkestra Slovenske filharmonije, kar je nedvomno pomenilo tudi poseben uspeh za njene upravnika Škerjanca.

V svojih zapisih je ponujal preglede in deloma kritičen pogled na glasbeno življenje ob koncih sezon, napovedoval je prihodnje koncerte, podrobneje obravnaval koncertni program, predstavljal soliste in dirigente itd. Iz njegovih zapisov je mogoče razbrati številne dragocene podatke o tem, kateri glasbeniki so nastopali v Ljubljani, kakšen spored so predstavili ipd. Občasna kritična ocena je bila vendarle v večini primerov precej naklonjena in spodbudna, kar se zdi, da je značilnost njegovih ocen koncertnega dogajanja v obdobju, ki ga je v veliki meri tudi sam odločilno izgrajeval.

⁷⁵⁵ Škerjanc, »Lik Emila Adamiča v slovenski glasbi«.

⁷⁵⁶ Lucijan Marija Škerjanc, »Pomen Prešernove nagrade«, *Koncertni list Slovenske filharmonije* 1, št. 8 (1951/52), 85–87.

MONOGRAFIJE

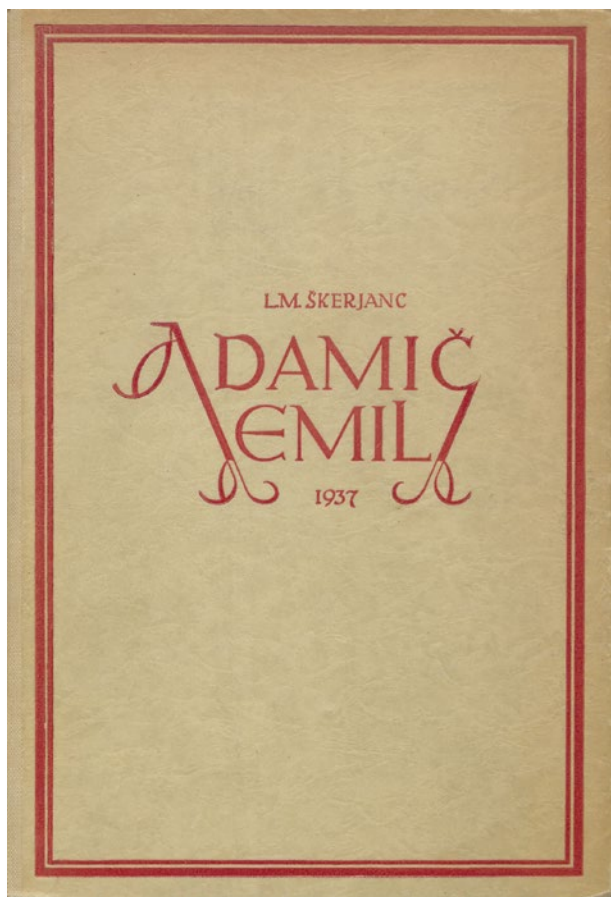
Posebno pomemben in dragocen del Škerjančevega publicističnega dela predstavljajo monografije, s katerimi je na različnih glasbenoteoretskih in muzikoloških področjih oral ledino. V številnih objavljenih knjižnih delih se je kot prvi pri nas spopadal z različnimi teoretskimi in metodološkimi vprašanji, se poglobljeno posvečal temeljnim glasbenim disciplinam, prispeval celovit pregled razvoja glasbe, podrobneje predstavljal pretekle slovenske skladatelje in se lotil terminoloških in etimoloških raziskav. Med temi je marsikatero od njegovih del še danes nepreseženo in pomeni temeljno referenčno delo tudi današnjim raziskovalcem.

Za prelomno v slovenski glasbenozgodovinske literature lahko opredelimo že prvo njegovo knjigo, monografijo *Življenje in delo Emila Adamiča*, ki jo je izdal leta 1937. Gre namreč za prvo slovensko samostojno knjižno publikacijo, posvečeno predstavitvi življenja in dela izbranega skladatelja. S knjigo je Škerjanc utemeljil tradicijo glasbenega monografskega pisanja na Slovenskem; ta se je sicer v tujini začela razvijati od konca 18. stoletja. Po klasičnem vzoru se je lotil opisa Adamičevega življenja, temu pa je dodal oznako njegovega dela in ponudil bibli-

ografijo njegovih skladb. Gre za metodološki model, ki ga redno srečujemo pri tovrstnih monografijah vse od začetka. Škerjanc je v opisu Adamičevega dela natančen in podroben, obenem pa kaže svoje široko poznavanje skladateljevega opusa. Izdatneje se je oprl na podatke in vire, ki jih je dobil pri neposrednih skladateljevih sorodnikih in znancih, zlasti pri njegovi vdovi, pa tudi številnih glasbenikih, ki so poznali skladatelja, saj je umrl le leto dni pred izidom knjige. Ne nazadnje je sam Škerjanc z Adamičem dlje časa intenzivneje sodeloval, še posebej v obdobju, ko ga je Adamič nadomeščal in z njim delil vodstvo Orkestralnega društva ljubljanske Glasbene maticice.

Leta 1938 je pri Glasbeni matici izšla antologija Lajovčevih del, ki jo je Škerjanc zbral in uredil ob skladateljevi 60-letnici. Zgled za *Lajovčevo čitanko* so predstavljale sorodne češke publikacije, med katerimi je bila znana *Smetanova čitanka* iz leta 1924, ki jo je Škerjanc verjetno poznal.⁷⁵⁷ V *Lajovčevi čitanki* je Škerjanc objavil nekaj starejših, še neizdanih Lajovčevih skladb ter svojo priredbo Lajovčeve orkestralne skladbe *Caprice* za klavir. V uvodu je dokaj podrobno opisal skladateljevo življenje in njegovo delo. Poleg tega je bil v čitanko vključen še prispevek Božidarja

Naslovnica monografije o Emilu Adamiču iz leta 1937. Vir: dLib



⁷⁵⁷ Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 159.

Borka o Lajovcu kot »kulturnem ideologu«, Matičin arhivar Slavko Koželj pa je dodal dragoceno bibliografijo Lajovčevih skladb.

Naslednje leto je Škerjanc pripravljala še izdajo zbranih del Gojmirja Kreka, vendar do izdaje ni prišlo. Šele po Krekovi smrti leta 1944 je s podporo Slovenske akademije znanosti in umetnosti izšel izbor nekaterih njegovih skladb v treh zvezkih.⁷⁵⁸ V prvem zvezku je Škerjanc objavil tudi krajši uvod s predstavitvijo Krekovega opusa. Za objavo je v prvem zvezku izbral nekatere reprezentativne Krekove samospeve, v drugem skladbe za klavir, v tretjem zvezku pa so predstavljene skladbe za violino in klavir.

Med Škerjančevimi skladateljskimi monografijami zavzema posebno mesto razprava o Juriju Mihevcu, ki je nastala kot plod raziskovanja v slovenskih in dunajskih arhivih, predvsem pa seveda v Franciji, kjer je nekaj časa študijsko in raziskovalno bival. Škerjanc si je izbral Mihevca tudi za svoje zaključno diplomsko delo na pariški *Shola cantorum*, ki jo je zaključil leta 1939. Delo je nato Škerjanc izdal leta 1957 pri Državni založbi Slovenije in je še danes vredno občudovanja zaradi svoje temeljitosti in širine, tudi če ne bi ob tem upoštevali številnih metodoloških in organizacijskih zadreg, ki jih je v svojem času gotovo imel. Poseben problem so predstavljale težave pri zbiranju podatkov in njihova selekcija v času, ko seveda neposrednih prič, ki bi Mihevca še poznale, že dolgo ni bilo več med živimi, pisnih virov pa je primanjkovalo in so bili mestoma tudi nezanesljivi. Škerjanc je s pomočjo različnih virov, pa tudi korespondence končno uspel ustvariti temeljito monografsko delo.

Leta 1963 je Škerjanc izdal knjigo o Gallusu, skladatelju, ki ima posebno mesto v slovenski glasbeni zavesti. Gallus je namreč tudi že pred Škerjancem predstavljal priljubljeno temo strokovnega zanimanja vse od začetkov tovrstnega pisanja pri Kamilu Mašku in njegovi *Cäciliji* do pisanja Josipa Mantuanija, na katerega se je Škerjanc opiral tudi pri preučevanju Mihevca. Monografija je izšla pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti, katere član je bil Škerjanc. Tudi zato je morda zasnovana izraziteje strokovno in analitično, manj so v ospredju življenjski podatki in kulturne okoliščine, ki so skladatelja zaznamovale. Škerjanc se v monografiji osredotoča na kompozicijsko tehniko in posamezne elemente Gallusove poetike. Čeprav je sodobna muzikološka analitična teorija v soočanju s poznorenesančnim slogom njegov pristop v zadnjih desetletjih nadgradila, ostaja Škerjančev Gallus še danes pomembno strokovno branje.

Pionirsko je bilo tudi Škerjančevo izdajanje priročnikov, v katerih se je loteval različnih teoretskih oz. kompozicijsko-tehničnih disciplin. Ne velja sicer prezreti različnih posamičnih avtorskih prispevkov, ki pričajo o neprestanem zanimanju za različne glasbenoteoretske discipline na Slovenskem tudi pred Škerjancem,⁷⁵⁹

Med Škerjančevimi skladateljskimi monografijami zavzema posebno mesto razprava o Juriju Mihevcu, ki je nastala kot plod raziskovanja v slovenskih in dunajskih arhivih, predvsem pa seveda v Franciji, kjer je nekaj časa študijsko in raziskovalno bival.

⁷⁵⁸ Lucijan Marija Škerjanc, ur., *Krek, Gojmir. Skladbe* (Glasbena matica, 1944).

⁷⁵⁹ Prim. Radovan Škrjanc, »Relativnost in funkcija zgodovinskega interpretiranja glasbe – predstavitev problema na primeru zgodovinske analize novomeških Fundamenta«, *Muzikološki zbornik* 47, št. 1 (2011), 75–91; Katarina Zadnik, »Učbeniki za glasbenoteoretične predmete od ustanovitve Konservatorija do danes«, v *Med ljubeznijo in poklicem: Sto let Konservatorija za glasbo in balet Ljubljana*, ur. Leon Stefanija in Suzana Zorko (Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019), 203–303; Matjaž Barbo, *Slovenska muzikologija: Kratak prelet po zgodovini* (Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019).

pa vendar Škerjančeve razprave v poglobljenosti, obsegu in temeljitosti presegajo praktično vse tovrstne poskuse. Z njimi se loteva različnih teoretskih področij, razgrinja njihove temeljne značilnosti, jih analitično razgrajuje, ponuja vaje v njihovem usvajanju ter ob tem razvija slovensko strokovno terminologijo, ki dotlej na marsikaterem področju ni bila izdelana. Lahko bi rekli, da je prav s Škerjančevimi priročniki slovenska glasbenoteoretska misel dobila prve prave temelje za svoj razvoj. Verjetno je imel Škerjanc kot univerzitetni učitelj, ki je posamezne od teh disciplin poučeval tudi na Akademiji za glasbo, pisanje teh tekstov za prav poseben izziv. Tako je velik del teh besedil zasnoval kot študijsko gradivo za študente. Obenem pa si je prizadeval, da bi besedilo ohranjal razumljivo in privlačno tudi za manj poučenega bralca oz. za povprečnega obiskovalca koncertov.

Že leta 1934 je bil na Glasbeni akademiji razmnožen tipkopis njegovega *Nauka o kontrapunktu*, ki so ga ponovno razmnožili leta 1940. Podobno je bil v letih 1934 in 1940 razmnožen tudi njegov tipkopis učbenika *Nauk o harmoniji*.

Po vojni sta pri Državni založbi Slovenije izšla dva dela priročnika z naslovom *Kontrapunkt in fuga*, prvi leta 1952, drugi pa leta 1956. Kot je mogoče razbrati iz gradiva, ohranjenega v arhivu Fundacije Lucijana Marije Škerjancja v Ljubljani, je Škerjanc pisal besedilo med 1. oktobrom in 17. decembrom 1949. Oba dela razprave o kontrapunktu v značilni in tedaj v učbeniški praksi običajni fuxovski maniri prinašata osnovna kontrapunktična pravila, za katera ponujata bralcu oz. študentu tudi ustrezne tehnično stopnjevane vaje. Avtor morda res ni posebej pozoren do slogovnega ali zgodovinskega utemeljevanja kontrapunktičnih pravil, pri čemer pa vendarle ne gre spregledati dejstva, da so takšen hermenevitično-analitičen pristop odprla šele muzikološka spoznanja poznejših desetletij. Res je tudi, da so njegove razlage kontrapunktičnih pravil izraziteje vezane na dur-molovski tonalni sistem in ne temeljijo na modalnosti, kot upravičeno opozarja Katarina Zadnik.⁷⁶⁰ To velja torej tudi za prvi del Škerjančevega priročnika, ki se osredotoča na renesančno vokalno polifonijo, torej prav na slog izrazite cerkvene modalnosti Palestrine in njegovih sodobnikov. Krajšemu ekskurzu z razlago temeljnih oblikoslovnih značilnosti obravnavanega obdobja sledita razlaga in aplikacija Fuxove sistematike kontrapunktičnih pravil v vajah. Čeprav se Škerjanc osredotoča na vokalno polifonijo, se podobno kot številna druga sorodna dela tistega časa vendarle ne posveča izraziteje povezavi glasbe s tekstom in razvija svoj pogled na glasbo neodvisno od tega.

Drugi del učbenika z naslovom *Prosti stavek* je usmerjen v instrumentalni kontrapunkt zlasti baroka, zato je razumljivo vezan na dur-molovsko tradicijo. Kot poudarja Škerjanc, izhaja pri svojem delu iz analize Bachove zbirke *Dobro uglašeni klavir* (*Das wohltemperierte Klavier*), ki seveda pomeni dovolj veliko zalogo gradiva tudi za oblikovanje prepričljivega nauka o kontrapunktu baročnega instrumentalnega stavka.

⁷⁶⁰ Katarina Zadnik, »Harmonija, kontrapunkt in oblikoslovje od ustanovitve Glasbene matice do Akademije za glasbo«, *Glasbena društva v dolgem 19. stoletju: med ljubiteljsko in profesionalno kulturo*, ur. Jernej Weiss (Založba Univerze na Primorskem, 2020), 445.

Leta 1957, le leto dni za omenjeno razpravo, izide še učbenik *Generalbas in improvizacija*, ki zajema podobno tematiko, le da se pri tem teoretsko – in spet pri nas pionirsko – dotakne tudi vprašanja improvizacije. Učbenik kot skripto izda Državna založba Slovenije.

Leta 1962 izide Škerjančeva *Harmonija*, s katero se navezuje na predvojno pisanje. V njej je mogoče videti, kako se je Škerjančev pristop v letih spreminjal, pri čemer se je pozneje izraziteje usmerjal tudi k temu, da bi učenca dosledneje usmerjal k obvladovanju harmonskih elementov.⁷⁶¹ Knjiga je zasnovana kot učbenik, ki na koncu ponuja tudi konkretne vaje za izdelavo harmonskega stavka. Privlačna je Škerjančeva primerjava harmonije s perspektivo v slikarstvu, saj po njegovem mnenju harmonija dopolnjuje horizontalo enoglasja v globinski učinek vertikale. Pri obravnavanju harmonije ni dosledno natančen in strog v pravilih, saj je zanj harmonija predvsem »kompozicijski element, kakor sta ritem in melodija, ne pa učna metoda, kot n. pr. Kontrapunkt«.⁷⁶² S tem se jasno navezuje na dožemanje harmonije, kot ga srečamo pri d'Indyju, ki je pri pouku v svoji *Scholi cantorum* harmonijo izrecno zavračal kot učno disciplino. Razumemo lahko, da se je pod vplivom tovrstnih pogledov izoblikovalo Škerjančevo načelo, da v svojem pisanju »ne obravnava več tvarine s tisto didaktično doslednostjo in neizprosnostjo, opremljeno s kopico strogih in upoštevanje terjajočih pravil, ki so običajno bila temeljna vsebina harmoničnih učbenikov, temveč skuša odpirati bravcu pogled v raznovrstnost harmoničnih pojavov, ki so organično zvezani z razvojem in rastjo glasbene umetnosti«.⁷⁶³ Delo je bilo verjetno tudi zato pozneje deležno nekaj kritičnih ocen, češ da »pušča nedorečena preštevilna vprašanja, ki jih samo bežno v številnih vsebinsko nabitih opombah nakaže«.⁷⁶⁴

Ob pogosti kritiki Škerjančevega odnosa do modernizma velja poudariti, da je Škerjanc v svoji *Harmoniji* predstavil celo atonalnost in omenil dodekafonijo, kot jo je razvil Arnold Schönberg. To pomeni, da je že leta 1962, ko so se pri nas s tovrstnimi tehnikami skladatelji šele plaho in previdno soočali, Škerjanc ponudil vsaj osnovno napotilo na najnovejše kompozicijske postopke. To dokazuje, da je sledil aktualnim kompozicijskim trendom, jih podrobneje spoznaval ter z njimi bržkone vsaj v osnovi seznanjal tudi svoje študente v kompozicijskem seminarju. V svoji razpravi o harmoniji omenja tudi Weberna, ki ga imenuje »najbolj dosledni zagovornik dvanajstttonskega sistema«, in Albana Berga, ki je po njegovem iskal »sožitje med tradicijo in novotarstvom«.⁷⁶⁵ Vendarle pri tem ostaja skeptičen do modernizma in svari, da nova tehnična sredstva »ne smejo postati izključno sama sebi cilj«, saj »veselje nad njimi ostane otročje, ako se ne dvigne više«.⁷⁶⁶ Tako bralca pripelje do sklepa, da je mogoče rešitev iskati pri sodobnih sovjetskih skladateljih, pri katerih je bil morda njihov estetski vrednostni obrat sicer videti kot »korak

⁷⁶¹ Ibid., 442.

⁷⁶² Lucijan Marija Škerjanc, *Harmonija* (Državna založba Slovenije, 1962), 11.

⁷⁶³ Ibid., 5.

⁷⁶⁴ Ivan Florjanc, »Harmonija – od traktatov do učbenikov v slovenščini«, *Glasbenopedagoški zbornik* 12, št. 25 (2016), 174.

⁷⁶⁵ Škerjanc, *Harmonija*, 92.

⁷⁶⁶ Ibid.

nazaj«, a je za razliko od moderne glasbe, ki je »izgubila stik z ljudstvom prav zaradi preobremenjenosti s tehničnimi in slogovnimi vprašanji«, sovjetska glasba obrnjena k temu, »da ta stik znova postavijo, kar je le tako mogoče, da stopijo tehnološki problemi vstran in odprejo pogled na vsebinske prvine«. ⁷⁶⁷

V 60. letih izideta pri Državni založbi Slovenije še Škerjančeva priročnika o instrumentaciji in oblikoslovju, leta 1971 pa sledi nauk o kompoziciji. Škerjanc jih oblikuje kot razmeroma kratke in jedrnate uvode v temeljne značilnosti posameznih kompozicijskih elementov. V njih ponuja uvid v omenjene teoretične prvine, navaja značilne zgodovinske etape in zvrsti, jih sistematizira in povzema. Razprave zaznamuje specifični pristop, vezan na spoznanja tistega časa, zato so v marsičem danes tudi že presežene. Pa vendar je njihova posebna dragocenost v pionirskem spopadanju z omenjenimi temami pri nas, s tem pa njihov nespregledljivi prispevek pri oblikovanju in utrjevanju strokovne terminologije.

Nauk o instrumentih je Škerjanc izdal že kot skripto leta 1933, nato pa je bila v knjižni obliki izdana leta 1964. Tudi to delo je učbeniško zasnovano in v tipični maniri tistega časa prinaša pregled glavnih instrumentov, opredelitev njihovih obsegov in povzetek temeljnih pravil oblikovanja orkestrskega stavka ter instrumentiranja nasploh. Zanimivo je, da v knjigi navaja tudi že elektronsko glasbo.

Med učbeniki ima posebno mesto tudi Škerjančevo *Oblikoslovje*, saj gre ravno tako za pionirsko razpravo s tega področja. Znova je delo nastalo, kot piše Škerjanc, »v večdesetletnem poučevanju te posebne kompozicijske discipline«. ⁷⁶⁸ Besedilo je dokončal 13. oktobra 1965, izšlo pa je leta 1966. Škerjanc se je na eni strani zavedal potrebe po sistematiziranju tovrstnega vedenja, še zlasti v obliki učbenika, ki bi tudi študentom ponujal potrebno gradivo. Na drugi strani pa je zaznaval še bolj morda kot pri kontrapunktičnih ali harmonskih pravilih tudi stalno menjavo v definiranju posameznih oblikoslovnih prvin, izmuzljivost v opredeljevanju osnovnih pojmov ter praktično težavo pri oblikovanju sistematizacije posameznih strukturnih modelov. To je bilo seveda še posebej jasno v obdobju, ko se je vera v zvrstno opredelitev zamajala in izgubljala. Že v samem uvodu Škerjanc poudari: »Najtežji problem v metodiki oblikoslovja pa je v njenem anahronizmu: ravno zdaj se pretežno vse oblike preoblikujejo tako, da dokončnih rezultatov novih pogledov na to področje še niti slutiti ne moremo. [...] rav najnovejši glasbeni pojavi pa očitno kažejo obči odklon od prevzetih formalnih norm in iščejo, dasi doslej še brez vidnega uspeha, novih oblikovalnih prijemov.« ⁷⁶⁹ Zato se seveda loti le utrjenih osnovnih tradicionalnih oblikoslovnih pojmov in definicij. Iz tega kljub vsemu nastane precej širok in pregleden tekst, ki se opira na navedbo številnih primerov iz glasbene literature. Primanjkljaj knjige pa se kaže v tem, da ne prinaša notnih zgledov in ilustracij ter še celo skorajda nobenih strukturnih shematizacij, s katerimi bi jasneje ponažil svoje opredelitve.

⁷⁶⁷ Ibid.

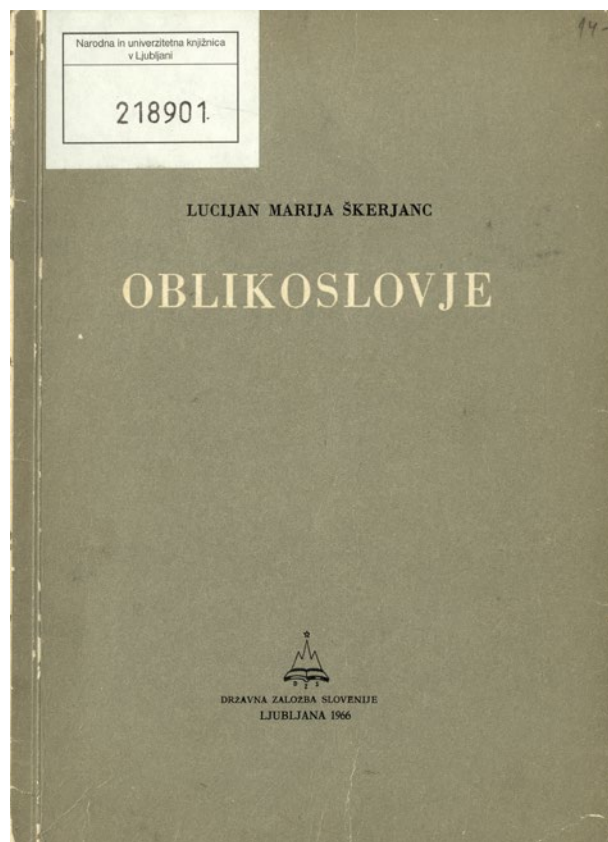
⁷⁶⁸ Lucijan Marija Škerjanc, *Oblikoslovje* (Državna založba Slovenije, 1966), 3.

⁷⁶⁹ Ibid.

Zadnje delo s področja analize in predstavitve temeljnih kompozicijskih prvin ima naslov *Kompozicija*, s čimer Škerjanc zaokroži svoj pogled na obsežno tematiko. Zdi se, da je ob koncu življenja (knjiga je izšla dve leti pred njegovo smrtjo, leta 1971) skušal zaobjeti celovit pogled na kompozicijske discipline, s katerimi se je ukvarjal vse svoje življenje in jih tudi predaval študentom. Dejstvo je, da je morda prav nauk o kompoziciji še najtežje predstaviti kot skupen pravil, saj je kompozicija brez dvoma lahko le rezultat celovitih in obenem samosvojih poetoloških odločitev, ki so vpete v vsakokratno estetiko in se le delno navezujejo na posamezne prvine kompozicijske tehnike. Upravičeno si lahko mislimo, da je bilo Škerjancu – ne nazadnje tudi zato, ker se je kalil pri d'Indyjevskih vzorih – to še posebej tuje in odveč. V uvodu v razpravo zato poudari: »Študij kompozicije terja analitično razčlenbo posameznih sestavnih prvin; takšen postopek je seveda zgolj racionalen in ne more nikoli pripeljati do sinteze, iz katere bi – po nekem predpisu ali navodilu – mogle nastati življenja zmožne kompozicije.«⁷⁷⁰ Zato je tudi jasno, da tovrstno besedilo »ne razpolaga z mnogimi pozitivnimi navodili, ki bi jamčila za učinkovitost pri vestnem in doslednem upoštevanju.«⁷⁷¹ Škerjanc se razumljivo odloči, da se bo ognil opredelitvam, ki bi se povezoval z določenimi estetikami, kar je pomenilo, da se je posledično vendarle osredotočal predvsem le na oris osnovnih, pravzaprav niti ne kompozicijskih, ampak bolj glasbenih prvin, od ritma do dinamike, agogike, zapisa, melodije, kontrapunkta, harmonije ter oblik. Dotaknil se je še slogovnih značilnosti in glasbene vsebine, vendar to bolj v smislu esejistične refleksije kot nekakšnega kompozicijskega nauka. Tudi zato v tem delu razumljivo ne zasledimo notnih zgledov in ilustracij.

Čeprav se je danes v skladu s posameznimi glasbenoanalitičnimi spoznanji strokovni jezik razvil in oddaljil od nekaterih Škerjančevih rešitev, tudi ob tem nikakor ne gre spregledati, da je razen nekaterih manjših prispevkov (izstopajo denimo prvi Foersterjevi priročniki),⁷⁷² Škerjanc prav na področju slovenske strokovne terminologije oral ledino in je njegov prispevek zato ključnega pomena.

Utemeljevanju in razvijanju slovenske strokovne glasbene terminologije, predstavitvi njene etimologije in rabe se je še posebej sistematično in izčrpno posvetil v svojem priročniku z naslovom *Glasbeni slovarček: V dveh delih, Imenski – stvarni*. Prvič je izšel pri Mladinski knjigi leta 1962, druga predelana in izpopolnjena

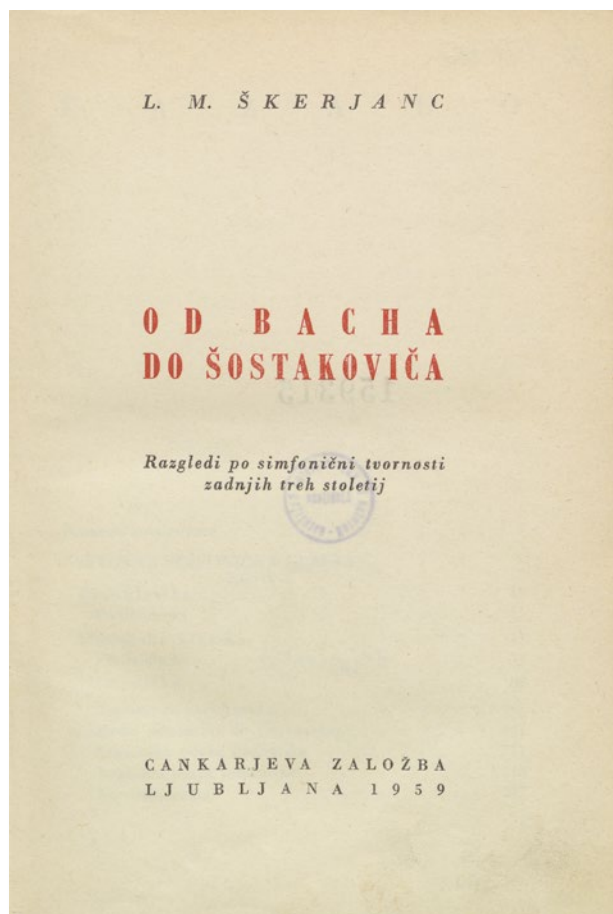


Naslovnica Škerjančevega *Oblikoslovja*, izdanega leta 1966.
Vir: dLib

⁷⁷⁰ Lucijan Marija Škerjanc, *Kompozicija* (Državna založba Slovenije, 1971), 5.

⁷⁷¹ Ibid., 6.

⁷⁷² Jelena Grazio, »Terminologija v slovenskih glasbenih učbenikih od leta 1867 do danes«, doktorska disertacija (Univerza v Ljubljani, 2017), tkp.



Naslovna stran knjige *Od Bacha do Šostakoviča*, izdane leta 1959.
Vir: dLib

izdaja pa je sledila leta 1970. Kot je razbrati že iz naslova, je besedilo oblikovano kot slovar izstopajočih glasbenih osebnosti in najpomembnejših pojmov. Tudi ta na videz morda drobna knjižica predstavlja eno ključnih del na svojem področju. Na eni strani izstopa znova Škerjančevo pionirsko delo tam, kjer po zgodnjih elementarnejših poskusih Maškove *Căcilije* nismo imeli pravega zgleda, na drugi strani pa leži pomen knjižice predvsem v vendarle relativni obsežnosti in tehtnosti Škerjančevega slovarskega dela. Dragoceno dopolnilo besedilu predstavljajo ilustracije, ki slikovito dopolnjujejo slovarske razlage in prispevajo k njihovi jasnosti. Priročnik dopolnjuje za tisti čas obsežen leksikon s predstavitev 280 pomembnejših glasbenikov, njihovih življenjskih postaj, glasbenega dela, značilnosti in pomena. Med viri za svoj »slovarček« Škerjanc poleg nekaj tujih leksikografskih del navaja tudi domače, tako prve zvezke Slovenskega biografskega leksikona in prvo izdajo Jugoslovanske glasbene enciklopedije iz leta 1959, kar posebej priča, kako pičel nabor podatkov mu je bil pravzaprav na voljo. Pa vendar med obravnavanimi imeni srečamo ne le številne sodobne avtorje, ampak tudi mnoge slovenske in jugoslovanske glasbenike.

Ob analizi Škerjančevega monografskega pisanja se velja ustaviti še ob enem ključnem delu, in sicer monografiji *Od Bacha do Šostakoviča*, saj smo z njo dobili prvo pravo pregledno besedilo o razvoju glasbe v slovenščini, zato mu gre nedvomno posebno mesto v razvoju slovenskega glasbenega zgodovinarstva. Čeprav se je Škerjanc odločil za kronološko omejitev na obdobje med Bachom in Šostakovičem, je zaradi svoje splošnosti, ki obsega jedro železnega repertoarja koncertnih programov, veljalo za brano in citirano glasbenozgodovinsko delo, ki je še dolgo služilo tudi kot dodatna literatura pri predmetu zgodovina glasbe na Akademiji za glasbo.⁷⁷³ Škerjančev pristop je zaznamoval tedaj še vedno popularen tip hermenevitičnega pisanja, kot ga je razvijal Hermann Kretzschmar v svojem slovitem *Vodiču po koncertni dvorani* (*Führer durch den Konzertsaal*), prvič natisnjenem leta 1891. Kretzschmarjev priročnik je bil izjemno priljubljen vir mnogih, tudi slovenskih koncertnih komentarjev. Upravičeno se je po njem zgledoval tudi Škerjanc v letih pisanja svojih spremnih besedil h koncertom, prav ti zapisi pa so predstavljali jedro besedila Škerjančeve monografije. Ne nazadnje, kot poudari sam Škerjanc, je v naslovu izražena kronološka zamejitev povezana prav s sporedom koncertnih odrov.

⁷⁷³ Prim. Nataša Cigoj Krstulović, »Prevajalsko delo Primoža Kureta«, v *Evropski muzikolog prof. dr. Primož Kuret – ob 80-letnici*, ur. Edo Škulj (Celjska Mohorjeva družba, 2015), 199.

Škerjanc je v svojem pisanju mestoma izraziteje historiografsko usmerjen, išče posledično-vzročne povezave med dogodki, ki jih povezuje v smiselno in logično tekočo celoto. Kljub tedaj popularnem prevzemanju slogovnih načel iz zlasti umetnostnozgodovinskega pisanja v glasbeno zgodovinopisje, kar je imelo močan odmev tudi v slovenskem glasbenem zgodovinopisju, se je Škerjanc tovrstnega nekritičnega prevzemanja ogibal in se mu upiral, češ da bi bilo treba glasbeno terminologijo osamosvojiti, obravnavo glasbenih slogov pa izvzeti iz konteksta obravnav drugih umetnosti, saj da ima specifično in samosvojo razvojno pot. Kritičen je bil celo do prepričanja o neprestanem razvoju umetnosti navzgor in pravi, da »domneva o nenehnem napredku sodi med legende«.⁷⁷⁴

⁷⁷⁴ Škerjanc, *Kompozicija*, 77.

5.

SEZNAM DEL L. M. ŠKERJANCA

SEZNAM DEL L. M. ŠKERJANCA

V seznamu del Lucijana Marije Škerjanca so navedene vse skladbe, ohranjene v rokopisih in tiskih ali pa le zapisane v različnih virih. Seznam je urejen po kronološkem in abecednem redu ter po zasedbah. V veliki meri se opira na ohranjene rokopise in čistopise skladateljevih popisov skladb. Nekaj teh zapisov je nastalo iz skladateljevega lastnega nagiba po ureditvi kompozicijskega opusa, nekaterim pa so botrovale zunanje pobude – bodisi so nastali ob pripravi različnih skladateljevih bibliografij ali pa ob prijavi skladb na avtorski agenciji oz. Društvu slovenskih skladateljev. Dragocen vir so bile tudi dosedanje analize Škerjančevega opusa, pa seznami znotraj znanstvenih in strokovnih prispevkov ter različnih drugih raziskovalnih nalog, posvečenih skladatelju. Posebej skrben je popis Tatjane Kralj, ki je poleg že objavljene bibliografije Škerjančevih del v monografiji, ki je izšla ob skladateljevi stoletnici rojstva, oblikovala tudi nekaj drugih seznamov skladateljevih del. Omenjeni seznami (skupaj s pričujočim) se tako opirajo deloma na ohranjeno arhivsko rokopisno in natisnjeno gradivo, deloma na različne zapise in omembe skladb v drugih virih. Osrednje nahajališče skladateljevih del predstavlja Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani (GZ NUK), kjer je ohranjena tudi večina skladateljevih rokopisov, pa seveda tudi pretežni del tiskov njegovih del. V isti zbirki se v Škerjančevem arhivu nahajajo tudi omenjeni popisi del. Nekaj skladb in izvedbenih materialov v obliki različnih orkestralnih partov je mogoče najti v arhivih Radiotelevizije Slovenija (RTVS), Slovenske filharmonije (SF) in Akademije za glasbo (AG).

Najpodrobneje zasnovan je *Kronološki seznam del*. V njem so po vrsti navedeni naslovi skladb, ki jim v oklepaju sledi avtor besedila, ponekod tudi z datumom upesnjenja oz. prevoda besedila, kadar je ta podatek skladatelj zapisal v svojem rokopisu. Naslovu sledita zvrstna oznaka in opredelitev zasedbe. Za tem je naveden datum nastanka skladbe – ta podatek je skladatelj praviloma zapisal na začetku rokopisa. Koder tega podatka ni bilo, smo datum nastanka skušali rekonstruirati s pomočjo drugih dostopnih podaktov oz. omembah v virih. Nekaj skladb je vendarle ostalo nerazvrščenih. Sledijo navedbe različnih predelav skladb, predvsem orkestracij, ter njihove morebitne uvrščenosti v zbirke. Označen je tudi vir rokopisa skladbe ter variantno tudi izvedbenega materiala. Kot dodatek so navedeni drugi podatki, zapisani na rokopisu, tako ponekod na primer posvetilo skladbe. Če je bila skladba natisnjena, so navedene njene objave. Pri tem so najpogostejše izdaje v okviru edicij Društva Slovenskih skladateljev (DSS), Slovenske akademije znanosti in umetnosti (SAZU) ali Državne založbe Slovenije (DZS). Pri nekaterih skladbah so na koncu našteje tudi izvedbe skladb, vendar le tam, kjer jih najdemo zapisane v rokopisu. Slednje tako seveda ne predstavlja popolne informacije o izvedbah del, je pa za marsikaterega bralca lahko zanimiva in dragocena informacija.

“V veliki meri se opira na ohranjene rokopise in čistopise skladateljevih popisov skladb. Nekaj teh zapisov je nastalo iz skladateljevega lastnega nagiba po ureditvi kompozicijskega opusa, nekaterim pa so botrovale zunanje pobude – bodisi so nastali ob pripravi različnih skladateljevih bibliografij ali pa ob prijavi skladb na avtorski agenciji oz. Društvu slovenskih skladateljev.”

Kronološkemu seznamu sledi *Abecedni seznam del*, v katerem so ponovljeni osnovni podatki o skladbah, da bi bilo mogoče informacijo o delu navzkrižno poiskati tudi v podrobnejšem kronološkem seznamu. Na koncu je dodano še *Kazalo zasedb*. V njem so najprej navedena vokalna dela, med njimi najprej samospevi, nato zborovske skladbe, obakrat tudi v različnih instrumentalnih kombinacijah. Za tem je uvrščena glasba za gledališče in film. Sledijo skladbe, namenjene solističnim instrumentom in različnim komornim sestavam. Ob koncu so razvrščene še orkestrske skladbe – za različne tipe orkestrov – in koncertantna dela.

KRONOLOŠKI SEZNAM DEL

Snežna kraljica. 1913. Opera. V petih dejanjih. Rokopis pogrešan.

Zazibalka v Es-duru (Lermontov, prev. Vesel). Samospev. 1914. Rokopis pogrešan.

Aleja Sniva (Fran Zbašnik). Samospev. 12. 1. 1916. Rokopis GZ NUK.

Natis: DSS, 1965.

Serenada 2. (Pavel Karlin). Samospev. 10. 3. 1916 (pred. 13. 12. 1963). Rokopis pogrešan.

Junaki. Odrsko glasbena zgodba oz. opera v dveh dejanjih. 11. 2. 1916. Partitura pogrešana, ohranjen klavirski izvleček za: sopran, alt, tenor, tenor, bariton, bas in klavir. Naslovnico je opremil Mirko Šubic. GZ NUK.

Improvisation (Li Taipo, prevajalec neznan). Samospev. 12. 3. 1916. Rokopis GZ NUK.

Natis: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.

Primula veris (Nikolaus Lenau). Samospev. 17. 4. 1916. Rokopis GZ NUK.

Natis: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.

Phantasmus (Arno Holz, prev. Pavel Karlin). Samospev. 22. 5. 1916. Rokopis GZ NUK.

Natis: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.

Japonski motiv (Pavel Karlin, 21. 3. 1916). Samospev. 30. 5. 1916. Rokopis GZ NUK.

Natis: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.

Hrepenenje (Pavel Karlin, 21. 4. 1916). Samospev. 31. 5. 1916. Rokopis GZ NUK.

Natis: DSS, 1965.

Lampijončki (Pavel Karlin (22. 4. 1916). Samospev. 31. 5. 1916. Rokopis GZ NUK.

Natis: DSS, 1965.

Nabor (Ivan Lavrič). Glas in orkester. 1. 6. 1916. Rokopis pogrešan.

Serenada 1 (Pavel Karlin, 9. 3. 1916). Samospev. 11. 6. 1916. Rokopis pogrešan. Prepis v albumu Tatjane Kralj.

Natis: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.

Krizantema poje (Pavel Karlin, Japonski motiv št. 7, 22. 10. 1916). Samospev. 24. 10. 1916. Rokopis pogrešan. Prepis v albumu Tatjane Kralj.

Natis: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.

Na morju (Pavel Karlin, Japonski motiv št. 1., 14. 9. 1916). Samospev. 18. 11. 1916. Rokopis pogrešan. Prepis v albumu Tatjane Kralj.

Natis: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.

Pomladi. Klavirski kvintet. 16.–26. 12. 1916. Rokopis GZ NUK.

- Larghetto
- Noturne Apassionato ma non allegro
- Vetri – Allegro

Sirota Jerica – balada k scenski glasbi. Glas in klavir. 1913–1916. Rokopis pogrešan.

Simfonija v treh stavkih. 1916. Rokopis pogrešan.

Fantazija za orgle in godalni orkester na motiv Wagnerjevega »Parsifala«. 1916. Rokopis pogrešan.

Modest Musorgski: *Boris Godunov* [?]. Priredba za godalni kvartet. 1916. Rokopis pogrešan.

Umrle so njene oči (Pavel Karlin, 7. 7. 1917). Samospev. 9. 8. 1917. Rokopis GZ NUK.

Natis: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.

Trio za flavto, violino in violo. 7. 9. 1917. Rokopis GZ NUK.

- V tujino* (Pavel Karlin, 27. 10. 1917). Samospev. 24. 7. 1917. Rokopis GZ NUK.
Natis: DSS, 1965.
- Pesem 1* (Pavel Karlin). Samospev. 10. 10. 1917. Rokopis pogrešan.
- Pesem 2* (Pavel Karlin). Samospev. 24. 10. 1917. Rokopis GZ NUK.
Natis: DSS, 1965.
- Godalni kvartet št. 1 v C-duru*. 1917. V dveh stavkih. Rokopis pogrešan.
- Pismo 5 (Nikoli morda več)*, (Alojz Gradnik). Samospev. 1. 7. 1918. Rokopis GZ NUK, kopija v arhivu AG.
Orkestrirano 1966.
Natis: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.
- Pesem 3* (Pavel Karlin). Samospev. 26. 7. 1918. Rokopis GZ NUK.
Natis: DSS, 1965.
- Jesenska pesem/Herbstlied* (Li Taipo, prev. Pavel Karlin po nem. prevodu Otta Hauserja). Samospev. 10. 8. 1918, rev. 22. 2. 1942. Orkestrirano 28. 11. 1966. Partitura v rokopisu v arhivu AG.
Natis: Glasbena matica, 1920; DSS, 1965.
- Pismo 1 (Mesec je vstal izza daljne strehe)*, (Alojz Gradnik). Samospev. 28. 8. 1918. Rokopis GZ NUK.
Natis: DSS, 1965.
- Vizija* (Pavel Karlin). Samospev. 15. 9. 1918. Orkestrirano za tenor in orkester, 18. 4. 1930. Rev. za bas in godalni orkester, 24. 8. 1934. Partitura v rokopisu GZ NUK (Glasbena matica) in arhiv AG (s parti).
Izvedbe: Orkestralno društvo 30. 9. 1934, Golnik, dirigent L. M. Škerjanc; Orkestralno društvo 27. 4. 1935, Murska Sobota, dirigent L. M. Škerjanc; Orkestralno društvo 28. 4. 1935, Ljutomer, dirigent L. M. Škerjanc; Orkestralno društvo 8. 1. 1937, Kranj, dirigent U. Prevorsek.
- Pismo 2 (Ko si šel od mene)*, (Alojz Gradnik). Samospev. 1918. Rokopis pogrešan.
- Pismo 3 (Že pozna je noč, ko ti pišem)*, (Alojz Gradnik). Samospev. 1918. Rokopis pogrešan.
- Godalni kvartet št. 2 v D-duru v treh stavkih*. 1918. 2. stavek (h-mol), 3. stavek (h-mol) napiše 22. 3. 1921–3. 5. 1921. Rokopis arhiv AG.
- Der Schnee/Sneg* (kitajska lirika, prev. Josip Vidmar po nemškem prev. H. Bethge). Samospev. 1918. Rokopis GZ NUK.
Natis: DSS, 1965.
- Večerna impresija* (Igo Gruden). Samospev. 8. 1. 1919. Rokopis pogrešan.
Instrumentirano za orkester 24. 6. 1959.
Natis: DSS, 1957.
- Serenada* za tenor, violino in klavir (ali harmonij) (Pavel Karlin). 19. 2. 1918–12. 1. 1919. Izdano: DSS, 28. 2. 1966.
- Pesem o ločitvi* (Mei Scheng, prev. Josip Vidmar po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 21. 1. 1919.
- Počitek pod goro/Einsame Rast angesichts des King-ting Berges* (Li Taipo, prev. Ferdo Kozak po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 22. 1. 1919. Rokopis GZ NUK (s parti). Instrumentirano za bas in godalni orkester 24. 8. 1934. Instrumentirano za orkester in glas 1. 11. 1940. Orkestriral za komorni orkester 10. 11. 1958. Partitura s

- parti v rokopisu v arhivu AG.
Natis: Glasbena matica, 1920; DSS, 1968.
- Pred ogledalom/Vor dem Spiegel* (Li Taipo, prev. Pavel Karlin ali Ferdo Kozak po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 25. 2. 1919. Rokopis GZ NUK.
Instrumentirano 16. 10. 1956.
Natis: Glasbena matica, 1920; DSS, 1957.
- Fragment de la chanson violette* (Albert Samain). Samospev. 27. 1. 1919. Rokopis pogrešan.
Instrumentirano 17. 10. 1959.
Natis: Glasbena matica, 1920; Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.
- Beli oblaki* (Li Taipo, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 17. 2. 1919. Instrumentirano za veliki orkester 17. 2. 1940–7. 11. 1940. Partitura v GZ NUK (Glasbena matica) in arhiv RTVS (s parti).
Natis: Glasbena matica, 1920; DSS, 1957.
- Der Fächer/Pahljača* (Pan-Tsie-Ju, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 8. 3. 1919. Rokopis GZ NUK.
Natis: DSS, 1965.
- Tri kmetške pesmi* (*Tri kmetiške pesmi*) (Fran Zbašnik). Mešani a cappella zbor. 30. 7. 1919–31. 7. 1919. Rokopis GZ NUK (Glasbena matica).
Natis: Glasbena matica, 1927; *Naši zbori* 10 (1955): 49–51.
- Der weiße Flieder/Beli bezeg* (Li Taipo, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. Börriesa von Münchausna). Samospev. 24. 10. 1919. Rokopis GZ NUK.
Natis: Edition Slave Wien, 1921; DSS, 1969.
- Iskre* (Konstantin Dimitrijevič Baljmont, prev. Anton Aškerc). Ženski zbor in solo sopran. 23. 12. 1919.
Prir. za mešani zbor 23. 7. 1919–26. 12. 1919.
Natis: *Zbori* 6 (1930): 45–46; *Naši zbori* 2 (1947): 47–48.
- Grottesca*. Simfonični orkester. 1919. Rokopis pogrešan.
- Večer soparen bo* (Mihajlov, prev. Anton Aškerc). Samospev. 1919. Rokopis GZ NUK.
Natis: Edition Slave Wien, 1921; DSS, 1969.
- Lirična melodija* (št. 1) za violončelo in godalni orkester s harfo. 1919. Rev. 29. 9. 1959. Rokopis GZ NUK.
- Die Sonne sank/I minu dan* (Arno Holz, srbski prev. Miloje Milojević). Samospev. 29. 2. 1920. Rokopis pogrešan.
Natis: Beograd: *Muzika*, 1920; Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.
- Largo* v E-duru za simfonični orkester. 16. 6. 1920. Rokopis pogrešan.
- Lyrishes Intermezzo/Lirični intermezzo* (Heinrich Heine, prev. Pavel Debevc). Samospev. 25. 10. 1920. Rokopis GZ NUK.
Natis: *Nova Muzika* 2, št. 2 (1929): 9–10; DSS, 1969.
- Fruhlingsnächte/Pomladne noči* (Sui-Tung-Po, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 1920. Rokopis GZ NUK.
Natis: Albini, Zagreb, 1939; DSS, 1968.
- Unsere Augen/Najine oči* (Max Dauthendey, prev. Slavko Osterc). Duet za alt in tenor. 22. 1. 1921. Rokopis GZ NUK.
Natis: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.

Pomlad (Narihira, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. H. Enderlinga). Samospev. 27. 1. 1921. Rokopis GZ NUK.

Marija in mlinar (ljudska). Mešani zbor a cappella. 23. 5. 1921. Rokopis GZ NUK (Glasbena matica).

Natis: *Nova Muzika* 1, št. 3 (1928): 1.

Klavirski trio [1. verzija]. 17. 7. 1921–7. 10. 1921. Arhiv AG (s parti).

- Allegro Vivace

Natis: Glasbena matica, 1935.

Trennungslied/Pesem ob ločitvi (Mai-Seng, prev. Josip Vidmar). Samospev. 1921. Rokopis GZ NUK.

Natis: DSS, 1965.

Eisames Gelage an einem Frühlingstag/Samotno pirovanje (Li Taipo, prev. Josip Vidmar po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 12. 9. 1922. Rev. 21. 2. 1942. Rokopis GZ NUK.

Natis: DSS, 1968.

An einem Frühlingstag/Pomladni dan (Li Taipo, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 24. 11. 1922. Rokopis GZ NUK.

Natis: DSS, 1968.

Abschied vom Freunde/Slovo od prijatelja (Li Taipo, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 26. 11. 1922. Rokopis GZ NUK.

Natis: DSS, 1968.

Scenska glasba k otroški igri Prepeluh (Ivan Lah). Klavir in godalni orkester. 4. 12. 1922. Rokopis partiture in klav. izvlečka GZ NUK.

- Melodrama
- Ples palčkov
- Orientalski ples
- Ruski ples
- Otroški balet

Primorje. Koračnica za salonski orkester. 1922. Rokopis pogrešan.

Suita iz scenske glasbe h komediji »Žlahtni meščan« (Le Bourgeois Gentilhomme). Mali orkester. 1922. Rokopis GZ NUK. *Uvertura* 1. različice iz leta 1922 GZ NUK.

- Uverture
- Danse arabe (tudi posamično kot Arabski ples)
- Air
- Marche turque
- Menuet
- Chaconne
- Galop

Rev. za: flavta, klarinet, trobenta, pozavna, godala, tolkala, godalni kvintet, fagot, 2 rogova, klavir. 20.5.1936

Rev za: flavta, piccolo, 2 klarineta, trobenta, pozavna, tolkala, godalni kvintet, fagot, 2 rogova, klavir. 8. 3. 1940.

Pomladno prebujenje (Josip Vidmar). Samospev. 1922. Rokopis pogrešan.

Božična (Jože Bekš). Samospev. 1922. Rokopis GZ NUK.

Natis: Glasbena priloga *Jutra*, 1928; Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.

Jesenski dan (Li Taipo, prev. Pavel Karlin po nem. prevodu Otta Hauserja). Samospev. 1922.

Natis: *Nova muzika* 1 (1928): 1.

Scenska glasba k heroični komediji »Cyrano de Bergerac« (Edmond Rostand). Flavta (oz. oboa, klarinet) ter 3 violine. 29. 9. 1924. Rokopis GZ NUK.

- Gavotta
- Pastorale (Grazioso)
- Largo

Gavotta in pastorale iz drame »Cyrano de Bergerac«. Rev. za godalni orkester Emil Adamič. 1924. Rokopis (E. Adamič) GZ NUK.

Izvedba: Orkestralno društvo 26. 6. 1929, dirigent L. M. Škerjanc.

Preludij, gavota, pastorale iz »Cyrano de Bergerac« za godalni orkester. 11. 7. 1933. Rokopis partiture GZ NUK (Glasbena matica).

Izvedba: Orkestralno društvo (radio), 30. 5. 1934, dirigent L. M. Škerjanc; Orkestralno društvo na Golniku, 10. 6. 1934, dirigent L. M. Škerjanc.

Mala suita iz scenične glasbe k heroični komediji »Cyrano de Bergerac«. Rev. za oboo, 2 violini in violi. 24. 5. 1944. Rokopis GZ NUK.

- Predigra
- Gavotta
- Pastorale 1
- Pastorale 2
- Poigra

Suita iz scenske glasbe k igri »Cyrano de Bergerac«. Rev. za mali komorni orkester (flavta, klarinet, rog, 2 trobenti, 2 harfi, baterija, godala). 1952. Rokopis pogrešan.

Mlada Breda. Operni fragment, *Predigra*. 4. 10. 1924. Rokopis GZ NUK.

Sonata za klavir. 24. 8.–27. 8. 1925. Rokopis GZ NUK.

- Lento e triste
- Lento affettueso
- Molto lento e maestoso

Natis: Društvo slovenskih skladateljev, 1959; Društvo slovenskih skladateljev, 1970.

Godalni kvartet št. 3 (Sonatina da camera). 1. stavek: 7. 11. 1925–19. 11. 1925. 2. stavek: 20. 11. 1925–2. 1. 1926. Rokopis (svinčnik) GZ NUK.

- Vivace
- Scherzo

Natis: SAZU, 1966.

Štiri klavirske skladbe. 1925.

- Allegro agitato
- Andante sostenuto
- Grave
- Andante molto con sentimento

Natis: Dunaj: Edition Gutmann (No. 1024), 1925.

Orientalški ples [?]. 1925. Rokopis pogrešan.

Uspavanka. Klavir. 1925. Rokopis GZ NUK.

V mraku (avtor besedila neznan). Samospev. 1925. Rokopis pogrešan.

Koncert za orkester. Simfonični orkester. 7. 6. 1926–9. 10. 1926. Rokopis GZ NUK.

- Preludio
- Scherzo

Izvedba: Češka filharmonija v Pragi, 6. 11. 1927, dirigent Niko Štritof; Orkestralno Društvo Glasbene Matice, 7. 3. 1930, dirigent L. M. Škerjanc.

Pro memoria. 13. II. Tema con 4 variazioni za klavir. 13. 2. 1927. Rokopis GZ NUK.

Natis: *Nova muzika* 2, št. 4 (1929): 1–9.

Plesni motiv za godala. Godalni orkester. 15. 5. 1927–2. 7. 1927. Rokopis GZ NUK. Prepis (Slavko Koželj) v arhivu SF.

Natis: Glasbena matica.

Izvedba: Orkestralno društvo Glasbene Matice, Radio Ljubljana, 29. 5. 1929, dirigent L. M. Škerjanc; Orkestralno društvo Glasbene Matice, Radio Ljubljana, 27. 4. 1933, dirigent L. M. Škerjanc; Orkestralno društvo Glasbene Matice, v Kamniku, 6. 5. 1933, dirigent L. M. Škerjanc.

Plesni motiv. Komorni orkester (flavta, oboa, klarinet, basklarinet, 2 saksofona, 2 fagota, 1. violina, 2. violina, viola, violončelo, kontrabas). 1927. Prepis rokopisa s parti v arhivu SF. (I.) *Koncert za violino in orkester*. 1927. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Begunka ob zibeli (Oton Župančič). Samospev. 2. 4. 1928. Orkestrirano 1930, rev. za veliki orkester 1939. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.

Tri klavirske skladbe [?]. 1928. Rokopis pogrešan.

- Largo
- Allegro
- Sostenuto
- Lento

Le chat (Charles Baudelaire). Samospev. 29. 7. 1929. Rokopis GZ NUK.

Natis: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.

Franciscae meae laudes (Charles Baudelaire). Samospev. 8. 8. 1929. Rokopis GZ NUK.

Natis: DSS, 1959.

Preludio, aria (viola solo), finale. Godalni orkester. 26. 10.–27. 12. 1929. Rokopis pogrešan.

Natis: Dunaj: Universal, 1935.

Izvedba: Orkestralno društvo Glasbene Matice, 22. 5. 1930, dirigent L. M. Škerjanc, solist (viola) Ivančič; Zagreb, 17. 4. 1931, dirigent Fran Lhotka; Bern, 1931, dirigent A. Balatka; Ljubljana, radio, 22. 5. 1930, dirigent L. M. Škerjanc; Ljubljana, na Velesejmu, 9. 9. 1934, 1. stavek, dirigent L. M. Škerjanc; Ljubljana, 30. 1. 1936, radio, 1. stavek, dirigent L. M. Škerjanc; Radio Sottens, 26. 11. 1936, 1. stavek, dirigent Hang; New York, 1936, 1. stavek.; Haag, 1936, 1. stavek; Praga, 1936, 1. stavek; Ljubljana, 11. 12. 1936, 1. in 2. stavek, dirigent D. Švara; Radio Paris, 19. 3. 1937, 1. in 2. stavek, dirigent Gasllard, solist Pascal.

Preludij v e-molu. 1929. Rokopis pogrešan.

Preludij v d-molu. 1929. Rokopis pogrešan.

Pesem o tkalcu (Robert Burns, prev. Oton Župančič). Samospev. Orkestrirano 31. 7. 1930, rev. za veliki orkester 1941. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.

Josip Pavčič: *Mehurčki* (Oton Župančič). Samospev. Škerjančeva prir. za 2 flavti (2. flavta piccolo), 2 oboi, 2 klarineta v A, 2 fagota, 4 rogovi v F, harfa, godalni orkester. Orkestrirano 4. 8. 1930. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.

Sentimentalni narodni napevi (ljudske pesmi). Samospevi. 1930. Rokopis pogrešan.

- Vsi so prihajali
- Meglica
- Soča voda je šumela
- Žalost
- Mlinar
- Moj pubeč bura
- Sva z lubco na jarmak hodila
- Kje so tiste stezice

Natis: *Žena in dom*, Ljubljana, 1930 [?]; Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.

Bujni vetri v polju (Koljčeva, prev. Cvetko Golar). Samospev. 1904. Orkestrirano 1930, rev. za veliki orkester 1963. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.

Serenada (Oton Župančič). Samospev. Orkestrirano 1930, rev. za tenor in veliki orkester 1956. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.

Pesem starca. Orkestrirano 1930, rev. za veliki orkester 1963. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.

Mesec v izbi (Li Taipo, prev. Oton Župančič). Samospev. Orkestrirano 1930, rev. za bariton in veliki orkester 1936. Rokopis partiture s parti v arhivu AG in RTVS.

Zacvela je roža. Orkestrirano 1930, rev. za tenor in veliki orkester 1941. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.

Pomladna (Pavel Karlin). Samospev. 1930. Rokopis pogrešan.

Natis: Dunaj: Edition Slave (b. l.).

Simfonični stavek. Veliki orkester. 30. 3. 1931. Rokopis partiture GZ NUK.

Lirična uvertura (*Uvertura lyrique Mlada Breda*). 1925. Simfonični orkester. 1925–20. 9. 1931. Rokopis partiture GZ NUK.

Natis: SAZU, 1971.

Izvedba: Orkestralno Društvo Glasbene Matice, dirigent L. M. Škerjanc; Orkestralno Društvo Glasbene Matice na koncertu v Narodni galeriji, dirigent L. M. Škerjanc; Orkestralno Društvo in operni orkester, 12. 10. 1931, dirigent L. M. Škerjanc; Novinarski koncert v Ljubljani, 1. 12. 1931, dirigent L. M. Škerjanc; Zagrebška filharmonija, 12. 11. 1931, dirigent Krešimir Baranović.

(I.) *Simfonija v A-duru*. Simfonični orkester. 1931. Rev. 1940. Rokopis partiture GZ NUK.

- Allegretto

Natis: SAZU, 1968.

Janko Ravnik: *V razkošni sreči* (Vojeslav Mole). Samospev za bariton ali mezzospopran v H-duru. Škerjančeva instr. (2 oboi in godala). 25. 3. 1932.

Josip Pavčič: *Uspavanka 1* (Oton Župančič). Samospev. Škerjančeva instr. (2 flavti, oboa, klarinet v A, 2 fagota, rog v F in godala). 25. 3. 1932. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.

Josip Pavčič: *Uspavanka 2* (Oton Župančič). Samospev. Škerjančeva instr. (2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta v B, 2 fagota, 4 rogovi v F in godala). 26. 3. 1932. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.

Ah, kako mi je prešla mladost [?]. Orkestrirano 9. 4. 1932. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.

Slavnostna uvertura. Za festival Glasbene Matice 1932. Na motive koroške narodne pesmi »Čej so tiste stezice«. Simfonični orkester. 1932. Rokopis partiture GZ NUK.

Natis: SAZU, 1971.

Izvedba: Festival Glasbene matice, 14. 5. 1932, dirigent Mirko Polič; Festival Glasbene matice, 10. 6. 1932, dirigent L. M. Škerjanc; Novinarski koncert v Ljubljani, 1. 12. 1932, dirigent L. M. Škerjanc.

De profundis (Alojz Gradnik). Samospev za visoki sopran. 1927–1932. Instr. za komorni orkester 3. 4. 1940. Rokopis partiture s parti v arhivu AG in RTVS.

- Mene ni požela kosa
- Usta so mi bila nema
- Vidiš še te naše križe?

Ruska narodna pesem: *Večerni zvon*. Prir. za glas in klavir. 1932.

Gojmir Krek: *Šum vira in zefira* (Dragotin Kette). Samospev. Škerjanc instr. 1932, rev. za veliki orkester 1942. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.

Josip Pavčič: *Ciciban cicifuj* (Oton Župančič). Samospev za sopran. Škerjanc instr. (flavta, oboa, klarinet v A, rog, fagot in godala) 1932. Rokopis partiture (brez partov) v arhivu AG.

Josip Pavčič: *Pastirica* (dr. Ivan Robida). Samospev za sopran. Škerjanc instr. (2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta v B, 2 fagota, 4 rogovi v F, triangel ad lib. in godala) 1932. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.

Koračnica nosanov iz scenske glasbe k igri »Čarobna palica«. Komorni orkester (3 saksofoni, timpani, oboa, klavir, godala). 1933. Rokopis v arhivu RTVS.

Intermezzo romantique (oz. *Romantični intermezzo*) za violino (violo, violončelo) in klavir. 1933. Rokopis je pogrešan.

Natis: Glasbena matica 1941 (Ed. 202); DZS 1957; ponatis DSS.

Intermezzo romantique za klavir in komorni orkester. 1934. Rokopis je pogrešan.

Intermezzo romantique za violino in orkester (prvotno klavirski kvartet: violina, viola, violončelo, klavir). 1934. Rokopis iz 1938 v arhivu RTVS.

Antonín Dvořák: *Slovanski plesi*. Priredba za violino in godalni orkester. 1933.

Saša Šantel: *Blejski zvon*. Prir. za veliki orkester. 1933. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Edvard Grieg: *Arietta*. Prir. za godalni orkester. 1933. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Edvard Grieg: *V čolnu*. Prir. za godalni orkester. 1933. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Amy Woodforde-Finden: *Less than the Dust* (*Indijske pesmi*). Prir. za godalni orkester. 1933. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Ljudska: *Gor čez jezero*. Prir. za godalni orkester. 1933. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Ljudska: *Kje so ...* Prir. za godalni orkester. 1933. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Ave Maria iz scenske glasbe k »Cyrano de Bergerac«. Štiriglasni ženski zbor a cappella zbor. 24. 5. 1934. Rokopis GZ NUK.

Natis: *Cerkveni glasbenik* 59 (1936): 5–6.

Anton Lajovic: *Iskal sem svojih mladih dnij* (Oton Župančič). Škerjančeva prir. za bas in godalni orkester. Partitura v rokopisu GZ NUK, gradivo v arhivu AG Ljubljana.

Izvedeno: Orkestralno društvo 10. 6. 1934 Golnik, solist Julij Betetto, dirigent L. M. Škerjanc; Orkestralno društvo 27. 4. 1935 Golnik, solist Julij Betetto, dirigent L. M. Škerjanc; Orkestralno društvo 28. 4. 1935 Murska Sobota, solist Julij Betetto, dirigent L. M. Škerjanc;

- Orkestralno društvo 8. 5. 1935 Ljutomer, solist Julij Betetto, dirigent L. M. Škerjanc;
Orkestralno društvo 8. 1. 1937 Ljubljana, solist Julij Betetto, dirigent Uroš Prevorsek.
- V onom črnem lese, ciaccona na narodno temo* za godalni orkester. 21. 11. 1934. Rokopis pogrešan; prepis partiture v arhivu SF (Glasbena matica).
Izvedba: Orkestralno društvo Glasbene Matice in Državnega Konservatorija v Ljubljani, 1. 12. 1934, dirigent L. M. Škerjanc; Orkestralno društvo Glasbene Matice in Državnega Konservatorija v Ljubljani, 11. 3. 1935, dirigent L. M. Škerjanc; Orkestralno društvo Glasbene Matice in Državnega Konservatorija v Murski Soboti, 27. 4. 1935, dirigent L. M. Škerjanc; Orkestralno društvo Glasbene Matice in Državnega Konservatorija v Ljutomeru, 28. 4. 1935, dirigent L. M. Škerjanc; Orkester šole glasbenega društva »Sloga«, v Ljubljani, junij 1936, dirigent Gustav Müller; Orkester šole glasbenega društva »Sloga«, v Ljubljani, julij 1936, dirigent Gustav Müller.
- Suita v starem slogu* za godalni kvartet in godalni orkester. 1934. Rokopis je pogrešan.
- Chaconne
 - Intermezzo
 - Gigue
- Natis: Pariz: Ed. Max Eschig, 1937.
- Pihalni kvintet (Quintete pour instruments a vent)* za flavto, oboo, klarinet, fagot in rog. 1934.
Rokopis partiture v DSS, parti v arhivu RTVS.
- Phantaisie
 - Sherzo
 - Meditation
 - Dance
- Natis: DSS Ed. 911.
- Večer* (Alojz Gradnik). Samospev. 1934. Rokopis v arhivu AG Ljubljana. Orkestrirano za veliki orkester 29. 11. 1966.
Natis: Glasbena Matica 1934.
- Notturmo za violino in klavir. 29. 3. 1935. Za violino in klavir priredil L. M. Škerjanc, »violinski glas predelal Karlo Rupel«. 25. 1. 1942. Rokopis GZ NUK (Glasbena Matica).
Natis: Glasbena matica, 19. 11. 1943.
- Jadransko morje – preludij*. Fantazija in fuga za godalni orkester po motivih Antona Hajdriha. 18.–30. 4. 1935. Partitura v rokopisu (svinčnik) GZ NUK.
Izvedba: Orkestralno društvo v Ljubljani, 10. 5. 1935; Orkestralno društvo na Golniku, 9. 5. 1935.
- Klavirski trio [2. verzija]*. 1. 5. 1935–16. 6. 1935. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Allegro vivace
 - Adagio
 - Scherzo (Presto)
 - Maestoso lugubre – Marcia funebre
- Natis: Glasbena matica, 1943.
- Sonata* za violončelo. 7. 7. 1935. Rokopis GZ NUK.
- Preludio
 - Kolo (Danse)

- Aria
- Rapsodija

Godalni kvartet št. 4 v dveh stavkih. 1935. Rokopis je pogrešan.

- Adagio
- Presto

Natis: SAZU, 1956, parti so v arhivu AG.

»*Žlahtni meščan*« (*Le Bourgeois Gentilhomme*). *Scenska glasba h komediji* (J. B. Molière). Veliki orkester in mešani zbor. 1922–1935.

- Uverture 1. (Gavotte)
- Uverture 2. (Air)
- Overture 3. (Menuet Chaconne)
- Marche turque
- Dance arabe

Davorin Jenko: *Vračara*. Zbor ciganov iz spevoigre. Prir. za godalni orkester. 1935.

Davorin Jenko: *Srpkinja*. Uvertura. Prir. za godalni orkester. 1935.

Jurij Mihevc: *Planeti*. Uvertura. Prir. za godalni orkester. 1935.

7 Nokturnov (Sept Nocturnes). 1935. Rokopis (svinčnik).

Natis: Beograd: Collegium musicum, 1937; DZS, 1956.

Sonata za violo. 8. 7. 1935–11. 5. 1936. Rokopis GZ NUK.

- Allamande
- Fuga
- Elegija
- Toccata
- Allegro assai

24 diatoničnih preludijev za pet prstov v vseh tonovskih načinih. 21. 5.–24. 5. 1936. Rokopis GZ NUK.

- Vesela koračnica
- Žalna koračnica
- Na vasi
- Kolo
- Zazibalka
- Otožnost
- Rej
- Podoknica
- Molitev
- Valček
- Spomladi
- Domislek
- Narodna
- Iz daljave
- Nočni spev
- Španska
- Ruska
- Pozimi

- Živahnost
- Pokrajina
- Vaja
- Kitajska
- Poziv
- Poigra

Natis: Glasbena matica Ljubljana, 1936; DZS, 1946.

Vesela koračnica. Iz zbirke 24 diatoničnih preludijev za pet prstov v vseh tonovskih načinih. 21. 5.–24. 5. 1936. Rokopis GZ NUK.

Natis: Zagreb: Muzička naklada, 1966.

Na vasi. 1936. Iz zbirke 24 diatoničnih preludijev v vseh tonovskih načinih, št. 3.

Natis: Mladinska revija »Zvonček«, Ljubljana, 1936; DZS, 1946.

Uspavanka. 1936. Iz zbirke 24 diatoničnih preludijev v vseh tonovskih načinih, št. 3.

Natis: Mladinska revija »Zvonček«, Ljubljana, 1936; DZS, 1946; Muzička naklada, Zagreb, 1966.

Prvi maj. 1936. Iz zbirke 24 diatoničnih preludijev v vseh tonovskih načinih, št. 3.

Natis: Mladinska revija »Zvonček«, Ljubljana, 1936; DZS, 1946.

Sonet za bas in orkester (dr. France Prešeren Matevžu Langusu). 30. 5. 1936. Orkestrirano 7. 5. 1946. Rokopis partiture s parti v arhivu AG. Posvetilo solistu basistu Juliju Betettu.

Natis: Glasbena matica, 1943; DSS, 1964.

Pastorale za klavir. 6. 9. 1938. Rokopis GZ NUK.

Natis: *Slovenska glasbena revija* 4 (1956/57): 21–23; DZS, 1958.

Ujedinjenje (Zedinjenje). Simfonična kantata v 2 delih za soliste, zbor in orkester (Alojz Gradnik). 10. 1936. Rokopis (svinčnik) GZ NUK, 16. 3. 1938.

Trio za violino, violo in violončelo. 26. 12. 1936. Partitura v rokopisu GZ NUK (Srečko Zalokar).

- Allegro moderato
- Lento
- Vivo (Adagio molto)

Natis: Glasbena matica, 1939.

22 diatoničnih sličic (preludijev) za mali orkester. 1936. Partitura v rokopisu s parti v arhivu RTVS.

- Vesela koračnica
- Žalna koračnica
- Na vasi
- Kolo
- Zazibalka
- Elegija
- Rej
- Serenada
- Prošnja
- Vzhičenje
- Spomladi
- Capriccio

- Narodna
- Iz dalje
- Nocturno
- Himna
- Pozimi
- Razigranost
- Pokrajina
- Etuda
- Poziv
- Epilog

Več ne šumi riž (Koljev, prev. Srečko Golar). Veliki orkester. 1936. Rokopis je pogrešan.

Fanfare »Kdy jste božji bojovníci« za 2 trobenti, 2 rogova, 2 pozavni, tuba in timpane. 1937.

Partitura v rokopisu v arhivu SF.

Slavnostna koračnica v G-Duru za orgle in godalni orkester. 1937.

Sonetni venec [1. verzija]. Kantata na besedilo dr. Franceta Prešerna za dva solista (tenor, bas), tri soliste iz zbora (tenor, bariton, bas), moški zbor in simfonični orkester (2 flavti (piccolo), 2 oboi, 2 klarineta, basklarinet, 2 fagota, 4 rogovi, 3 trobente, 4 pozavne (4. je tuba), harfa, pavke, veliki boben, mali boben, činele, triangel, tamtam, zvončki in godalni orkester). 15. 7. 1937–16. 4. 1938. Rokopis kantate je posvečen Olici.

Nesodobna bagatela za violino (violo, violončelo) in klavir. 15. 8. 1938. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Natis: Glasbena matica 28. 8. 1943; DZS, 1957; Moskva: Muzgis, 1966.

II. *Simfonija v h-molu*. Simfonični orkester. 1938. Rev. 1940. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Klavirski izvleček 6. 12. 1940, posvečen je Ljudevitu Zepiču.

- Allegro non troppo
- Andante semplice
- Allegro con brio

Natis: SAZU, 1961.

II. *simfonija*. Klavirski izvleček. 6. 12. 1940. Rokopis GZ NUK. Posvečeno Ljudevitu Zepiču.

Anton Lajovic: *Capriccio*. Klavirski izvleček. 1938.

Osem skladb za godalni orkester. 28. 2. 1939. Partitura v rokopisu GZ NUK (Glasbena Matica). Posvečeno: »Orkestralnemu društvu Glasbene Matice ob 20-letnici.«

- Larghetto
- Allegretto giociso
- Moderato
- Allegro ritmico
- Andante molto moderato
- Maestoso
- Lento lugubre
- Allegro vivo

Natis: Frankfurt a/M: Wilhelm Zimmerman, 1948.

Emil Adamič: *Darovanje neveste*. Obnova partiture kantate in klavirskega izvlečka. 1939.

Deset mladinskih skladbic. 1939.

- Zimska
- Pustna
- Pomladna
- Viharna
- Nočna
- Sončna
- Poletna
- Plesna
- Jesenska

Natis: DZS, 1952; Glasbena matica, 1944; Društvo slovenskih skladateljev, 1948.

Januar (Krokar v snegu). 1939.

Natis: *Zvonček* 40, št. 1 (1939); DZS, *Deset mladinskih skladbic*, 1952.

Februar (Pust). 1939.

Natis: *Zvonček* 40, št. 2 (1939); DZS, *Deset mladinskih skladbic*, 1952.

Marec (Zadnji sneg kopni). 1939.

Natis: *Zvonček* 40, št. 3 (1939); DZS, *Deset mladinskih skladbic*, 1952.

April (Pomladni vetrovi). 1939.

Natis: *Zvonček* 40, št. 4 (1939); DZS, *Deset mladinskih skladbic*, 1952.

Maj (Mesečina). 1939.

Natis: *Zvonček* 40, št. 5 (1939); DZS, *Deset mladinskih skladbic*, 1952.

Junij – julij – avgust (Sonce – voda – zrak). 1939.

Natis: *Zvonček* 40, št. 6 (1939); DZS, *Deset mladinskih skladbic*, 1952.

September (Otožni spomin na poletje). 1939.

Natis: *Zvonček* 40, št. 7 (1939); DZS, *Deset mladinskih skladbic*, 1952.

Oktober (Jeseni nasproti). 1939.

Natis: *Zvonček* 40, št. 8 (1939); DZS, *Deset mladinskih skladbic*, 1952.

November (Sivi dnevi). 1939.

Natis: *Zvonček* 40, št. 9/10 (1939); DZS, *Deset mladinskih skladbic*, 1952.

December (Na ledu). 1939.

Natis: *Zvonček* 40, št. 9/10 (1939); DZS, *Deset mladinskih skladbic*, 1952.

Tiho, tišje je po smrečju (Vida Jeraj). Dva glasova, mladinski zbor in klavir. 25. 9. 1938–20.

6. 1940. Partitura GZ NUK.

Slovenska maša za bariton solo in dvojni godalni kvartet. 5. 7. 1940. Rev. 28. 7. 1940.

Partitura v rokopisu GZ NUK.

- Kyrie
- Gloria
- Credo
- Sanctus
- Benedictus
- Agnus
- Ite missa est.

- *Štiri medigre za orgle (ali harmonij) k »Slovenski maši«*. 11. 9. 1940–12. 9. 1940. Rokopis GZ NUK.

Mařenka. Koreografska simfonična pesnitev (po Cankarjevi noveli: »Spomladi«) za veliki orkester. 5.–12. 11. 1940. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Izvedba: Ljubljanska filharmonija, 1. 12. 1940, dirigent D. M. Šijanec; Radio Beograd, 24. 1. 1941, dirigent L. M. Škerjanc.

Nocturne. Poème choréographique za veliki orkester. Simfonični orkester. 31. 12. 1940. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Natis: Glasbena matica Ljubljana, 1943; DZS, 1953 (klavirski izvleček).

Nocturne za klavir in godalni orkester v Es-Duru [?]. 1940. Rokopis je pogrešan. Delo je navedeno v kronološkem popisu avtorja *Opus Musicum*.

Sedem skladb za godala. 1940. Rokopis je pogrešan, kopija je v arhivu SF.

- Počitnice
- Na vasi
- V travi
- Pod večer
- Ples iz dalje
- Uspavanka
- Sanje

Natis: SAZU, 1973.

Koncert za klavir in simfonični orkester v e-molu. 1940. Partitura v rokopisu je pogrešana.

- Andante semplice
- Larghetto
- Vivace

Natis: DZS, 1949; SAZU, 1955.

Rev. za dva klavirja. Natis: DZS 1952.

Lirična bagatela za violino in klavir. 24. 5. 1941. Rokopis GZ NUK.

Natis: Glasbena matica Ljubljana, 1943; DZS, 1957; Moskva: Muzgis, 1966 (Ed. Nr. 1958).

III. simfonija v C-duru. Simfonični orkester. 1941. Partitura v rokopisu GZ NUK. Klavirski izvleček 16. 6. 1942.

- Andante marziale
- Adagio
- Allegro assai

Natis: SAZU, 1963.

Dramatična uvertura. Simfonični orkester. 1941. Partitura v rokopisu GZ NUK. Klavirski izvleček (posvečen Ludovitu Zepiču) 14. 12. 1941, rokopis GZ NUK.

Natis: SAZU, 1971.

Tri mladinske skladbe za violino ali violončelo s klavirjem. 14. 4.–18. 4. 1942. Rokopis GZ NUK.

- Ostinato
- Arietta
- Sherzino

Natis: Glasbena matica, 1942 (Ed. št. 219); DZS, 1959.

Simfonična žalna glasba. Veliki orkester. 29. 11. 1942. Klavirski izvleček 13. 8. 1943.

Partitura in klavirski izvleček v rokopisu GZ NUK in SF.

Jesenska (Vida Jeraj). Dva glasova, mladinski zbor, klavir. 12. 10. 1942. Rokopis GZ NUK.

Wolfgang Amadeus Mozart: *2 kadenci k Mozartovemu koncertu K. 459 (št. 19)*. 25. 10.–26.

10. 1942. Rokopis GZ NUK.

Emil Adamič: *Andante za violino in klavir*. Klavirska spremljava. 1942.

6 improvizacij. Klavir. 1942. Rokopis GZ NUK (4. stavek).

- Allegretto agitato assai
- Lento agitato
- Tempo di valzer lento
- Vivace
- Allegro con moto
- Tempo di marcia molto vivace

Natis: Glasbena matica Ljubljana, 1944; Društvo slovenskih skladateljev, 1958.

IV. simfonija v H-duru. Godalni orkester. 12. 8. 1943. Partitura v rokopisu pogrešana.

- Andantino
- Allegretto
- Lento affetuoso
- Allegro giusto e con brio

Natis: SAZU, 1960.

V. simfonija v F-duru. Simfonični orkester. 1942–1943. 12. 8. 1943. Partitura v rokopisu GZ NUK.

- Allegro Moderato
- Adagio
- Maestoso – Allegro con fuoco

Natis: DZS, 1949.

Frédéric Chopin: *Etuda za violino in klavir*, op. 25. Škerjančeva predelava 1943.

Aleksander Grečaninov: *V ranem jutru*. Škerjančeva priredba za čelo in klavir. 1943.

Elegija in etuda za 4 violončela. 30. 4. 1944–1. 5. 1944. Rokopis GZ NUK.

II. Koncert za violino in orkester. 28. 2.–29. 6. 1944. Partitura v rokopisu GZ NUK. Avtorjeva priredba za violino in klavir, 1957.

- Andante molto moderato
- Adagio – Allegro di molto

Natis: DZS; SAZU, 1966.

Dvanajst variacij brez teme v G za klavir. 24. 8. 1944. Rokopis GZ NUK (Glasbena matica).

Natis: Glasbena matica, 1945; Društvo slovenskih skladateljev, 1957. Prir. za orkester, 1957. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS.

Tri lahke skladbe za violino in klavir. 9. 9. 1944. Rokopis GZ NUK.

- Rondino
- Melodija
- Vaja

Natis: DZS, 1956.

Fantazija za klavir in orkester. 26. 6.–3. 9. 1944. Prir. za dva klavirja. Rokopis GZ NUK.

Partitura v rokopisu GZ NUK.

Natis: 1. DSS, 1949; 2. SAZU, 1955.

Izvedba: 16. 9. 1947, klavir: L. M. Škerjanc, dirigent: Jakov Cipci.

Epigram (dr. France Prešeren). Moški zbor a cappella. 25. 12. 1944–28. 12. 1944.

Natis: *Naši zbori*, 1954.

Zdravica (dr. France Prešeren). Moški zbor a cappella. 1944.

Natis: *Naši zbori* 4 (1949): 7–10.

Preludij in fuga v e-molu za orgle. 1944. Rokopis pogrešan.

Natis: DSS Ed. 1370.

Tokata in fuga v c-molu za orgle. 1944. Rokopis pogrešan.

Dve melodiji. Violina in klavir. 1944. Rokopis pogrešan.

- Lento lugubre
- Moderato cantabile

Natis: DZS, 1956.

Gojmir Krek: *Skladbe za violino in klavir*. 4 zvezki. Ur. L. M. Škerjanc. 1944.

Karel Jeraj: *Ob zori*. Instrumentacija za orkester. 1944.

Emil Adamič: *Potrkan ples*. Instrumentacija za orkester. 1944.

Improvizacija za klavir št. 4 (osnutek). 1940–1944. Rokopis GZ NUK.

Natis: Glasbena matica, 1944; Društvo slovenskih skladateljev, 1962.

Tri skladbe za levo roko. 22. 4.–23. 4. 1945. Rokopis GZ NUK.

- Etuda
- Canzonetta
- Scherzo

Natis: SAZU v zbirki *6 skladb za eno roko*, 1952.

V. godalni kvartet v fis-molu. 1945. Rokopis pogrešan.

Natis: SAZU, 1964.

Serenada za pihalni trio. Flavta, klarinet in fagot. 1945. Rokopis pogrešan.

- Intrada
- Notturmo
- Cancone
- Romanza
- Danza (Rondino)
- Arioso
- Finale

Šola za žene (L' Ecole des femmes). Scenska glasba h komediji. Klavirski sekstet. 1945.

Ouverture – Phantaisie

- Borre
- Menuet
- Allemande
- Marche
- Gavotte
- Sarabande
- Gigue
- Prelude
- Passepied

- Rondeau
- Sicilienne
- Rigaudon
- Pavane
- Final

Aleksander Skrjabin: *Quasi valse op. 47*. Priredba za veliki orkester. 1945.

Peter Iljič Čajkovski: *Chanson triste*. Za violončelo in klavir. 1946.

Baltazarjeva pesem (William Shakespeare, prev. Oton Župančič). Samospev. 9. 3. 1947.

Rokopis GZ NUK.

Natis: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, 2002.

Kralj Matjaž (Vida Jeraj). Dvoglasni mladinski zbor in klavir. 12. 10. 1947. Rokopis GZ NUK.

Postludium za klavirski kvintet. 26. 10. 1947. Rokopis GZ NUK.

Allegro de concert, koncert za violončelo in veliki orkester. 17. 9.–16. 11. 1947. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS. Prir. za violinčelo in klavir posvečen Cirilu Škerjancu, 1956.

Natis: SAZU, 1947.

Scenična glasba k Shakespeare, Mnogo hrupa za nič. Za godalni kvintet, godalni kvartet in klavir. 1947. Rokopis GZ NUK.

- Uvertura
- Fanfara
- Interludij
- Tarantella
- Chaconne
- Giga
- Intermezzo 1.
- Allemande
- Canzonetta
- Medigra 1.
- Marcia 1.
- Intermezzo 2.
- Medigra 2.
- Tus
- Cerkevna glasba
- Marcia 2.
- Scherzino
- Duetтино
- Finale

Hrabroslav Volarič [?]: *Slovenskim mladenkam*. Spremljava za klavir štiriročno. 1947.

Jean Sibelius: *Valse triste*. Priredba za godalni orkester. 1947.

Preludij in allegro [?]. 1947. Rokopis pogrešan.

Sonetni venec [2. verzija]. Kantata v 3 delih za 3 soliste (tenor, bariton, bas), mešani zbor in veliki orkester. 24. 2. 1948–30. 6. 1948. Rokopis partiture GZ NUK.

Natis: SAZU, 1960.

Ej! (Vida Jeraj). Dvoglasni mladinski zbor s klavirjem. 12. 10. 1948. Rokopis GZ NUK.

Frederic Chopin: *Etuda*. Priredba za violončelo in klavir. 1948.

Fanfara ob 100-letnici smrti dr. Franceta Prešerna za 5 trobent, 6 rogov, 3 trombone in tubo. 10. 1. 1949–13. 1. 1949. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Šest mladinskih samospevov. Prekomp. za enoglasni otroški zbor 1949. Glasbeni material v arhivu RTVS.

- Špela (Igo Gruden)
- Uspavanka (Igo Gruden)
- Mladinsko kolo (Urva)
- Ej, jesenska (Vida Jeraj)

Glasba k dokumentarnemu filmu France Prešeren 1849–1949. 1949.

La Critique de l'Ecole des femmes, scenska glasba k Molièrjevi komediji. Dva klavirja štiriročno. 1950. Rokopis GZ NUK.

- Intermezzo
- Intrada
- Finale

Sganarelle ou le Cocu imaginaire, scenska glasba k Molièrjevi komediji. Dva klavirja štiriročno. 1950. Rokopis GZ NUK.

- Intermezzo
- Intrada
- Finale

L'Impromptu de Versailles, scenska glasba k Molièrjevi komediji. Dva klavirja štiriročno. 1950. Rokopis GZ NUK.

- Intrada
- Finale

Godalni kvintet. 2 violini, 2 violi, violončelo. 27. 3. 1945–14. 3. 1950. Rokopis GZ NUK.

- Allegro moderato
- Adagio
- Vivace (Scherzo)
- Lento (Passacaglia)

Natis: SAZU, 1950.

Gazele. Sedem orkestrskih pesnitev. 12.2.–17.5. 1950. Partitura v rokopisu GZ NUK.

- Moderato mosso
- Andante cantabile
- Lento e pesante
- Leggiero
- Maestoso
- Lento con sentimento
- Moderato e maestoso

Natis: SAZU, prvič 1957, drugič 1962.

Tri skladbe za desno roko. 22. 3.–1. 4. 1952. Rokopis GZ NUK.

- Preludio
- Quasi valse
- Toccata

- Natis: SAZU v zbirki *6 skladb za eno roko*, 1952.
- Duettino* za dve violi. 31. 12. 1952. Partitura v rokopisu GZ NUK. Posvetilo Srečku Zalokarju.
- Canconetta* za violončelo in harfo z godalnim orkestrom. 1952. Rokopis pogrešan, parti v arhivu RTVS.
- Marjan Kozina: *Na naši zemlji*. Instrumentacija za veliki in vojaški orkester. 1952.
- Vokalize za vokalni oktet*. Rokopis GZ NUK.
- Sveže in odločno* (b-mol), 21. 3. 1953
- Počasi zbrano* (Des-dur), 24. 3. 1953
- Vedro* (B-dur), 24. 3. 1953
- Pet liričnih melodij* za violončelo in klavir. 1953. Prir. za violončelo in orkester prir. Dane Škerl, 1995. Partitura v arhivu RTVS.
- Andante
 - Lento
 - Moderato
 - Cantabile
 - Lento
- Natis: *Slovenska glasbena revija* 2 (1953/54): 37–44, 3 (1955): 53–58; DSS, 1974; Musikverlag Hans Gering, 1974.
- Sergej Rahmaninov: *Melodije*. Za violončelo in klavir. 1953.
- Capriccio* za violončelo in klavir. 1953. Rokopis pogrešan. Prir. za violončelo in godalni orkester, 1956. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS.
- Natis: *Slovenska glasbena revija* 5 (1959/60): 1–9; DSS, 1974.
- Dvanajst preludijev za klavir*. 16. 4.–6. 5. 1954. Rokopis GZ NUK.
- Natis: Društvo slovenskih skladateljev, 1955; Društvo slovenskih skladateljev, 1966.
- Koncert za harfo s komornim orkestrom* (*Concerto per arpa ed orchestra da camera*). 4. 9. 1954. Partitura v rokopisu GZ NUK. Prir. za harfo s klavirjem, 27. 10. 1960.
- Lento – Allegro piacevole
 - Andantino
 - Tempo giusto (Vivo)
- Natis: SAZU 1969.
- Concertone* za 4 violončela. 1954. Rokopis pogrešan, kopije partiture in partov v arhivu AG.
- Allegro (Détaché)
 - Allegretto (Legato)
 - Vivace (Stacato)
- Devet skladb za godala*. 1954. Rokopis pogrešan.
- Solenne
 - Pensieroso
 - Tempestoso
 - Qieto
 - Lugubre
 - Giocoso
 - Sentito

- Soreno
- Ruvido

Concertino za klavir in (godalni) orkester (*pour piano et orchestre à cords*). 4. 3. 1955. Partitura v rokopisu GZ NUK.

- Allegretto grazioso
- Adagio
- Allegro con spirito

Natis: DSS, 1955; DSS, 1963; klavirski izvleček DZS.

Mala suita za (šolski) orkester. 15. 9. 1956. Partitura v rokopisu GZ NUK.

- Introduzione
- Fughetta
- Arioso
- Rondo

Koncert za fagot z godalnim orkestrom in s harfo. 23. 11. 1956. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Priredba za fagot s klavirjem, 30. 1. 1971.

- Preludio drammatico (Allegro deciso)
- Interludio sentimentale (Sento)
- Finale giocoso (Allegro giusto)

Natis: SAZU, 1969.

Andante in Allegro za violončelo in godalni orkester. 1956. Rokopis GZ NUK.

Problemi (1. serija). Simfonični orkester. 1956. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS.

- Moderato
- Allegretto con gracia
- Maestoso

Elegija na motiv Vladimirja Rebikova. Za violončelo in klavir. 1956. DSS. Prir. za violončelo in simfonični orkester. 1959. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS. Prir. *Elegija za basklarinet na motiv V. I. Rebikova in orkester*. 1963. Rokopis pogrešan.

Mala baročna suita za dva klavirja (štiriročno). 1956. Rokopis pogrešan.

- Intrada
- Arioso
- Fugetta
- Finale

Introduzione e rondo. Simfonični orkester. 1957. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS.

Spomin. Simfonični orkester. 1957 (po osnutku z dne 11.9.1917). Partitura v rokopisu v arhivu RTVS.

Dvanajst drobnih mladinskih skladb za različne instrumentalne sestave. 28. 2. 1958. Rokopis v arhivu RTVS.

- Januar: Krokar v snegu
- Februar: Pustni vrvež
- Marec: Galantus nivalis
- April: Pomladne sapice
- Maj: V mesečini
- Junij: Počitnicam nasproti
- Julij: Počitnicam nasproti

- Avgust: S počitnic
- September: S počitnic
- Oktober: Jesenska slika
- November: Colchicum
- December: Semanji dnevi

Koncert za klarinet z godali, tolkali in harfo. 27. 4.–16. 8. 1958. Partitura v rokopisu GZ NUK. Priredba za klarinet in klavir 1962.

- Allegro marziale
- Andante – pensieroso
- Allegretto

Natis: DSS, 1964 (Ed. št. 151); SAZU 1969 (prir. za klarinet in klavir).

Sedem dvanajsttonskih fragmentov. Komorni orkester. 17. 10. 1958. Partitura v rokopisu GZ NUK (tudi rokopis prvotne variante: *Pet dvanajsttonskih fragmentov za godalni orkester*, brez: *Presto* in *Andante lugubre*)

- Lento
- Tempo di valse
- Lento
- Presto
- Allegro agitato
- Andante lugubre
- Maestoso

Izvedbe: Orkester RTV Ljubljana, Ljubljana, 8. 3. 1972, dirigent E. Schmid; Orkester RTV Ljubljana, Maribor, 9. 3. 1972, dirigent E. Schmid.

Avizo. Veliki orkester. 1958. Rokopis pogrešan.

Simfonietta (Dixtour) za deset godal (4 violine, 2 violi, 3 violončela in kontrabas). 1958. Partitura v rokopisu GZ NUK.

- Con lancio
- Allegretto amabile
- Lento e misterioso

Natis: DSS Ed. 690.

Tri skladbice. Mladinski orkester. 1942–1958. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS. Prir. za klavir, 1958. Rokopis pogrešan.

- Etuda
- Elegija
- Rondino

Tri mladinske skladbice [?]. 1958. Rokopis pogrešan.

- Otožna
- Zamišljena
- Vesela

Tri drobne skladbe za violo in klavir. 18. 12. 1958. Rokopis GZ NUK.

- Elegija
- Quasi Valse
- Vivo

Tri mladinske skladbe za flavto in klavir. 1958. Prir. za klarinet in klavir, 1958. Prir. za trobento in klavir, 1958. Rokopis pogrešan.

- Ostinato
- Arietta
- Scherzino

Natis: DZS, 1958.

Pet miniaturni. Šolski orkester. 1958. Rokopis pogrešan.

- Na vasi
- Pomladna
- Slovesnost
- Narodna
- Koračnica

Canzonetta za violončelo in klavir. 21. 2. 1958. Partitura GZ NUK.

Tri skladbe za violino in klavir. 7. 2. 1959. Rokopis GZ NUK.

- Appassionato
- Molto lento
- Moderato

Štiri ditirambične skladbe (Four dithyrambic pieces) za violino in klavir. 1958–1959. Rokopis GZ NUK.

- Appasionato
- Molto lento
- Allegretto
- Tempo di mazurka

Natis: London: J. & W. Chester, 1960.

Plesna suita v klasičnem slogu. Simfonični orkester. 1959. Rokopis pogrešan.

- Uvod
- Arija
- Bourrée
- Finale

Koncertantna rapsodija za violo in simfonični orkester. 1. 11.–10. 12. 1959. Partitura v rokopisu GZ NUK, parti v arhivu RTVS.

- Preludij
- Aria
- Finale

Natis: SAZU, 1961

Andante in allegro. Godalni kvintet. 1959. Rokopis pogrešan.

Elegična melodija za violo in klavir. 21. 6. 1960. Rokopis GZ NUK.

Glasba za film Ti loviš (oz. *Pleme hitronožcev*). Klavir, veliki orkester. 30 glasbenih točk za različne sestave 1960.

11 etud za kvartet violončelov. 1960. Rokopis pogrešan, kopije v arhivu AG.

- Himna
- Scherzino
- Zazibalka

- Elegija
- Meditacija
- Ples
- Melodija
- Balada
- Lamentacija
- Fugato
- Finale

Jakob Petelin Gallus: *Pet motetov*. Priredba za vokalni moški ansambel. 1960.

Marij Kogoj: *Črne maske*. Fragment. Škerjančeva preinstrumentacija. 1960.

Camille Saint-Saëns: *Arija iz 2. dejanja opere Samson in Dalila*. Instrument. za glas in orkester. 1960.

Svečana uvertura za veliki orkester. 12. 2. 1961. Partitura v rokopisu GZ NUK.

Natis: SAZU, 1971.

Mala suita za godalni kvartet. V zvezi z recitacijo pesmi: O. Župančič, Ciciban in čebela. 6. 12.–17. 12. 1961. Rokopis GZ NUK.

- Allegro
- Allegro
- Allegro ruvido
- Lento lugubre
- Allegretto lento a calmo
- Allegro moderato
- Vivo

Pet pesmi iz borbe. Glas in orkester. 1961. Rokopis pogrešan.

- V poldnevu (Igo Gruden)
- Maj ob Soči (Ivan Minatti)
- Pomlad (France Kosmač)
- Njene oči (Matej Bor)
- Sejalec v zimi (Miran Jarc)

Natis: DSS, 1965.

Problemi (2. serija, št. 4–6) za orkester. 27. 8. 1962. Partitura v rokopisu GZ NUK.

- Adagissimo
- Allegro ruvido
- Maestoso

Concertino za flavto in komorni orkester. 10. 1962. Partitura v rokopisu GZ NUK.

- Lento – Allegro appassionato
- Allegro drammatico – Adagio
- Contabile – Presto scherzando

Natis: SAZU, 1969

Koncert za levo roko [klavir] s spremljavo orkestra. 21. 4.–29. 11. 1963. Partitura v rokopisu GZ NUK. Posvečeno pianistu Siegfriedu Rappu.

- Lento agitato
- Calmo e sentito

- Allegretto
- Moderato rapsodico

Natis: SAZU, 1969.

Arthur Rubinstein: *Melodija op. 3*. Prir. za violončelo solo in spremljavo klarineta, kitare in violončela. 1963.

Peter Iljič Čajkovski: *April (Zvonček)*. Prir. za violončelo in klavir. 1963 in 1964.

Gozdna samota [?]. 1963. Partitura v rokopisu pogrešana. Škerjanc zabeleži, da je delo pripravljeno za tisk na SAZU.

Lahkomiselna suita za saksofon in klavir. 1964. Rokopis v arhivu RTVS.

- Valček
- Simple Melody
- English Waltz

Natis: DSS Ed. 2278.

Arietta za violončelo in godalni orkester iz zbirke Tri mladinske skladbe. 14. 2. 1965. Rokopis partiture GZ NUK.

Juri-Muri gre v Afriko. Kantata za solo in otroški zbor z orkestrom (Tone Pavček). 1965. Partitura s parti v rokopisu v arhivu RTVS.

Tri male suite. »Šolsko leto«. Mladinski orkester. 10. 12. 1966. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS.

- Zimsko polletje
- Letno polletje
- Počitnice

Polonezica [?]. 1966. Rokopis pogrešan.

Večerne zarje. Štiri orkestralne skladbe za veliki orkester. 1971. Partitura s parti v rokopisu v arhivu RTVS.

Tema con variazioni. Veliki simfonični orkester. 1972. Rokopis pogrešan.

Nerazporejeno

Pet črnskih duhovnih napevov. Moški zbor. Partitura se nahaja v arhivu NUK-a v rokopisu L. M. Škerjanca.

Natis: *Cerkveni glasbenik*

14 moških in ženskih zborov a cappella.

Natis: *Zbori in Naši zbori*.

Émile Paladilhe: *Mandolinatta*. Instrumentacija za godalni orkester. Rokopis pogrešan.

Mornarjeve gosli. Kantata na skladbe Emila Adamiča na narodno motiviko. Vokalni solisti, zbor in orkester. Rokopis pogrešan.

Josip Pavčič: *Otožnost*. Škerjančeva instrumentacija za bas in godalni orkester. Rokopis pogrešan.

Josip Pavčič: *Pa moje ženke glas*. Škerjančeva instrumentacija. Rokopis pogrešan.

Sonatina za klavir v treh stavkih. Nahaja se v arhivu AG.

Natis: 1958 [?].

Učenjak (Janez Kuhar). Zbor in orkester. Rokopis GZ NUK.

Jadro (Janez Kuhar). Zbor in orkester. Rokopis GZ NUK.

ABECEDNI SEZNAM

- Abschied vom Freunde/Slovo od prijatelja (Li Taipo, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 26. 11. 1922. Rokopis GZ NUK.
- Adamič, Emil: Andante za violino in klavir. Klavirska spremljava. 1942.
- Adamič, Emil: Darovanje neveste. Obnova partiture kantate in klavirskega izvlečka. 1939.
- Adamič, Emil: Potrkan ples. Instrumentacija za orkester. 1944.
- Ah, kako mi je prešla mladost. Orkestrirano 9. 4. 1932. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.
- Aleja Sniva (Fran Zbašnik). Samospev. 12. 1. 1916. Rokopis GZ NUK.
- Allegro de concert, koncert za violončelo in veliki orkester. 17. 9.–16. 11. 1947. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS. Prir. za violončelo in klavir posvečen Cirilu Škerjancu, 1956.
- An einem Frühlingstag/Pomladni dan (Li Taipo, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 24. 11. 1922. Rokopis GZ NUK.
- Andante in Allegro za violončelo in godalni orkester. 1956. Rokopis GZ NUK.
- Andante in allegro. Godalni kvintet. 1959. Rokopis pogrešan.
- April (Pomladni vetrovi). 1939.
- Arietta za violončelo in godalni orkester iz zbirke Tri mladinske skladbe. 14. 2. 1965. Rokopis partiture GZ NUK.
- Ave Maria iz scenske glasbe k »Cyrano de Bergerac«. Štiriglasni ženski zbor a cappella zbor. 24. 5. 1934. Rokopis GZ NUK (Državni konservatorij).
- Avizo. Veliki orkester. 1958. Rokopis pogrešan.
- Baltazarjeva pesem (William Shakespeare, prev. Oton Župančič). Samospev. 9. 3. 1947. Rokopis GZ NUK.
- Begunka ob zibeli (Oton Župančič). Samospev. 2. 4. 1928. Orkestrirano 1930, rev. za veliki orkester 1939. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.
- Beli oblaki (Li Taipo, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 17. 2. 1919. Instrumentirano za veliki orkester 17. 2. 1940–7. 11. 1940. Partitura v GZ NUK (Glasbena matica) in arhiv RTVS (s parti).
- Božična (Jože Bekš). Samospev. 1922. Rokopis GZ NUK.
- Bujni vetri v polju (Koljčeva, prev. Cvetko Golar). Samospev. 1904. Orkestrirano 1930, rev. za veliki orkester 1963. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.
- Canconetta za violončelo in harfo z godalnim orkestrom. 1952. Rokopis pogrešan, parti v arhivu RTVS.
- Canzonetta za violončelo in klavir. 21. 2. 1958. Partitura GZ NUK.
- Capriccio za violončelo in klavir. 1953. Rokopis pogrešan. Prir. za violončelo in godalni orkester, 1956. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS.
- Chopin, Frédéric: Etuda za violino in klavir, op. 25. Škerjančeva predelava 1943.
- Chopin, Frédéric: Etuda. Priredba za violončelo in klavir. 1948.
- Concertino za flavto in komorni orkester. 10. 1962. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Concertino za klavir in (godalni) orkester (pour piano et orchestre à cords). 4. 3. 1955. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Concertone za 4 violončela. 1954. Rokopis pogrešan, kopije partiture in partov v arhivu AG.
- Čajkovski, Peter Iljič: April (Zvonček). Prir. za violončelo in klavir. 1963 in 1964.

- Čajkovski, Peter Iljič: Chanson triste. Za violončelo in klavir. 1946.
- De profundis (Alojz Gradnik). Samospev za visoki sopran. 1927–1932. Instr. za komorni orkester 3. 4. 1940. Rokopis partiture s parti v arhivu AG in RTVS.
- December (Na ledu). 1939.
- Der Fächer/Pahljača (Pan-Tsie-Ju, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 8. 3. 1919. Rokopis GZ NUK.
- Der Schnee/Sneg (kitajska lirika, prev. Josip Vidmar po nemškem prev. H. Bethge). Samospev. 1918. Rokopis GZ NUK.
- Der weiße Flieder/Beli bezeg (Li Taipo, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. Börriesa von Münchausna). Samospev. 24. 10. 1919. Rokopis GZ NUK.
- Deset mladinskih skladbic. 1939.
- Devet skladb za godala. 1954. Rokopis pogrešan.
- Die Sonne sank/I minu dan (Arno Holz, srbski prev. Miloje Milojević). Samospev. 29. 2. 1920. Rokopis pogrešan.
- Dramatična uvertura. Simfonični orkester. 1941. Partitura v rokopisu GZ NUK. Klavirski izvleček (posvečen Ludovitu Zepiču) 14. 12. 1941, rokopis GZ NUK.
- Duettino za dve violi. 31. 12. 1952. Partitura v rokopisu GZ NUK. Posvetilo Srečku Zalokarju.
- Dvanajst drobnih mladinskih skladb za različne instrumentalne sestave. 28. 2. 1958. Rokopis v arhivu RTVS.
- Dvanajst preludijev za klavir. 16. 4.–6. 5. 1954. Rokopis GZ NUK.
- Dvanajst variacij brez teme v G za klavir. 24. 8. 1944. Rokopis GZ NUK (Glasbena matica).
- Dve melodiji. Violina in klavir. 1944. Rokopis pogrešan.
- Dvořák, Antonín: Slovanski plesi. Priredba za violino in godalni orkester. 1933.
- Eisames Gelage an einem Frühlingstag/Samotno pirovanje (Li Taipo, prev. Josip Vidmar po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 12. 9. 1922. Rev. 21. 2. 1942. Rokopis GZ NUK.
- Ej! (Vida Jeraj). Dvoglasni mladinski zbor s klavirjem. 12. 10. 1948. Rokopis GZ NUK.
- Elegična melodija za violo in klavir. 21. 6. 1960. Rokopis GZ NUK.
- Elegija in etuda za 4 violončela. 30. 4. 1944–1. 5. 1944. Rokopis GZ NUK.
- Elegija na motiv Vladimirja Rebikova. Za violončelo in klavir. 1956. DSS. Prir. za violončelo in simfonični orkester. 1959. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS. Prir. Elegija za basklarinet na motiv V. I. Rebikova in orkester. 1963. Rokopis pogrešan.
- Epigram (dr. France Prešeren). Moški zbor a cappella. 25. 12. 1944–28. 12. 1944.
- Fanfare »Kdy jste božji bojovníci« za 2 trobenti, 2 rogova, 2 pozavni, tuba in timpane. 1937. Partitura v rokopisu v arhivu SF.
- Fanfara ob 100-letnici smrti dr. Franceta Prešerna za 5 trobent, 6 rogov, 3 trombone in tubo. 10. 1. 1949–13. 1. 1949. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Fantazija za klavir in orkester. 26. 6.–3. 9. 1944. Prir. za dva klavirja. Rokopis GZ NUK. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Fantazija za orgle in godalni orkester na motiv Wagnerjevega »Parsifala«. 1916. Rokopis pogrešan.
- Februar (Pust). 1939.
- Fragment de la chanson violette (Albert Samain). Samospev. 27. 1. 1919. Rokopis pogrešan. Instrumentirano 17. 10. 1959.

- Franciscae meae laudes (Charles Baudelaire). Samospev. 8. 8. 1929. Rokopis GZ NUK.
- Fruhlingensächte/Pomladne noči (Sui-Tung-Po, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 1920. Rokopis GZ NUK.
- Gallus, Jakob Petelin: Pet motetov. Priredba za vokalni moški ansambel. 1960.
- Gazele. Sedem orkestrskih pesnitev. 12.2.–17.5. 1950. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Glasba k dokumentarnemu filmu France Prešeren 1849–1949. 1949.
- Glasba za film Ti loviš (oz. Pleme hitronožcev). Klavir, veliki orkester. 30 glasbenih točk za različne sestave 1960.
- Godalni kvartet št. 1 v C-duru. 1917. V dveh stavkih. Rokopis pogrešan.
- Godalni kvartet št. 2 v D-duru v treh stavkih. 1918. 2. stavek (h-mol), 3. stavek (h-mol) napiše 22. 3. 1921–3. 5. 1921. Rokopis arhiv AG.
- Godalni kvartet št. 3 (Sonatina da camera). 1. stavek: 7. 11. 1925–19. 11. 1925. 2. stavek: 20. 11. 1925–2. 1. 1926. Rokopis (svinčnik) GZ NUK.
- Godalni kvartet št. 4 v dveh stavkih. 1935. Rokopis je pogrešan.
- Godalni kvintet. 2 violini, 2 violi, violončelo. 27. 3. 1945–14. 3. 1950. Rokopis GZ NUK.
- Gozdna samota [?]. 1963. Partitura v rokopisu pogrešana.
- Grečaninov, Aleksander: V ranem jutru. Škerjančeva priredba za čelo in klavir. 1943.
- Grieg, Edvard: Arietta. Prir. za godalni orkester. 1933.
- Grieg, Edvard: V čolnu. Prir. za godalni orkester. 1933.
- Grottesca. Simfonični orkester. 1919. Rokopis pogrešan.
- Hrepenenje (Pavel Karlin, 21. 4. 1916). Samospev. 31. 5. 1916. Rokopis GZ NUK.
- (I.) Koncert za violino in orkester. 1927. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- (I.) Simfonija v A-duru. Simfonični orkester. 1931. Rev. 1940. Rokopis partiture GZ NUK.
- II. Koncert za violino in orkester. 28. 2.–29. 6. 1944. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Avtorjeva priredba za violino in klavir, 1957.
- II. Simfonija v h-molu. Simfonični orkester. 1938. Rev. 1940. Partitura v rokopisu GZ NUK. Klavirski izvleček 6.12.1940, posvečen je Ljudevitu Zepiču.
- III. simfonija v C-duru. Simfonični orkester. 1941. Partitura v rokopisu GZ NUK. Klavirski izvleček 16. 6. 1942.
- Improvisation (Li Taipo, prevajalec neznan). Samospev. 12. 3. 1916. Rokopis GZ NUK.
- Improvizacija za klavir št. 4 (osnutek). 1940–1944. Rokopis GZ NUK.
- Intermezzo romantique (oz. Romantični intermezzo) za violino (violo, violončelo) in klavir. 1933. Rokopis je pogrešan.
- Introduzione e rondo. Simfonični orkester. 1957. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS.
- Iskre (Konstantin Dimitrijevič Baljmont, prev. Anton Aškerc). Ženski zbor in solo sopran. 23. 12. 1919.
- IV. simfonija v H-duru. Godalni orkester. 12. 8. 1943. Partitura v rokopisu pogrešana.
- Jadransko morje – preludij. Fantazija in fuga za godalni orkester po motivih Antona Hajdriha. 18.–30. 4. 1935. Partitura v rokopisu (svinčnik) GZ NUK.
- Jadro (Janez Kuhar). Zbor in orkester. Rokopis GZ NUK.
- Januar (Krokar v snegu). 1939.
- Japonski motiv (Pavel Karlin, 21. 3. 1916). Samospev. 30. 5. 1916. Rokopis GZ NUK.
- Jenko, Davorin: Srpkinja. Uvertura. Prir. za godalni orkester. 1935.
- Jenko, Davorin: Vračara. Zbor ciganov iz spevoigre. Prir. za godalni orkester. 1935.

- Jeraj, Karel: Ob zori. Instrumentacija za orkester. 1944.
- Jesenska (Vida Jeraj). Dva glasova, mladinski zbor, klavir. 12. 10. 1942. Rokopis GZ NUK.
- Jesenska pesem/Herbstlied (Li Taipo, prev. Pavel Karlin po nem. prevodu Otta Hauserja). Samospev. 10. 8. 1918, rev. 22. 2. 1942. Orkestrirano 28. 11. 1966. Partitura v rokopisu v arhivu AG.
- Jesenski dan (Li Taipo, prev. Pavel Karlin po nem. prevodu Otta Hauserja). Samospev. 1922.
- Junaki. Odrsko glasbena zgodba oz. opera v dveh dejanjih. 11. 2. 1916. Partitura pogrešana, ohranjen klavirski izvleček za: sopran, alt, tenor, tenor, bariton, bas in klavir. Naslovnico je opremil Mirko Štubic. GZ NUK.
- Junij – julij – avgust (Sonce – voda – zrak). 1939.
- Juri-Muri gre v Afriko. Kantata za solo in otroški zbor z orkestrom (Tone Pavček). 1965. Partitura s parti v rokopisu v arhivu RTVS.
- Klavirski trio [1. verzija]. 17. 7. 1921–7. 10. 1921. Arhiv AG (s parti).
- Klavirski trio [2. verzija]. 1. 5. 1935–16. 6. 1935. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Kogoj, Marij: Črne maske. Fragment. Škerjančeva preinstrumentacija. 1960.
- Koncert za fagot z godalnim orkestrom in s harfo. 23. 11. 1956. Partitura v rokopisu GZ NUK. Priredba za fago s klavirjem, 30. 1. 1971.
- Koncert za harfo s komornim orkestrom (Concerto per arpa ed orchestra da camera). 4. 9. 1954. Partitura v rokopisu GZ NUK. Prir. za harfo s klavirjem, 27. 10. 1960.
- Koncert za klarinet z godali, tolkali in harfo. 27. 4.–16. 8. 1958. Partitura v rokopisu GZ NUK. Priredba za klarinet in klavir 1962.
- Koncert za klavir in simfonični orkester v e-molu. 1940. Partitura v rokopisu je pogrešana.
- Koncert za levo roko [klavir] s spremljavo orkestra. 21. 4.–29. 11. 1963. Partitura v rokopisu GZ NUK. Posvečeno pianistu Siegfriedu Rappu.
- Koncert za orkester. Simfonični orkester. 7. 6. 1926–9. 10. 1926. Rokopis GZ NUK.
- Koncertantna rapsodija za violo in simfonični orkester. 1. 11.–10. 12. 1959. Partitura v rokopisu GZ NUK, parti v arhivu RTVS.
- Koračnica nosanov iz scenske glasbe k igri »Čarobna palica«. Komorni orkester (3 saksofoni, timpani, oboa, klavir, godala). 1933. Rokopis v arhivu RTVS.
- Kozina, Marjan: Na naši zemlji. Instrumentacija za veliki in vojaški orkester. 1952.
- Kralj Matjaž (Vida Jeraj). Dvoglasni mladinski zbor in klavir. 12. 10. 1947. Rokopis GZ NUK.
- Krek, Gojmir: Skladbe za violino in klavir. 4 zvezki. Ur. L. M. Škerjanc. 1944.
- Krek, Gojmir: Šum vira in zefira (Dragotin Kette). Samospev. Škerjanc instr. 1932, rev. za veliki orkester 1942. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.
- Krizantema poje (Pavel Karlin, Japonski motiv št. 7, 22. 10. 1916). Samospev. 24. 10. 1916. Rokopis pogrešan. Prepis v albumu Tatjane Kralj.
- La Critique de l'Ecole des femmes, scenska glasba k Molièrjevi komediji. Dva klavirja štiriročno. 1950. Rokopis GZ NUK.
- Lahkomiselna suita za saksofon in klavir. 1964. Rokopis v arhivu RTVS.
- Lajovic, Anton: Capriccio. Klavirski izvleček. 1938.
- Lajovic, Anton: Iskal sem svojih mladih dni (Oton Župančič). Škerjančeva prir. za bas in godalni orkester. Partitura v rokopisu GZ NUK, gradivo v arhivu AG Ljubljana.
- Lampijončki (Pavel Karlin (22. 4. 1916). Samospev. 31. 5. 1916. Rokopis GZ NUK.

- Largo v E-duru za simfonični orkester. 16. 6. 1920. Rokopis pogrešan.
- Le chat (Charles Baudelaire). Samospev. 29. 7. 1929. Rokopis GZ NUK.
- L'Impromptu de Versailles, scenska glasba k Molièrjevi komediji. Dva klavirja štiriročno. 1950. Rokopis GZ NUK.
- Lirična bagatela za violino in klavir. 24. 5. 1941. Rokopis GZ NUK.
- Lirična melodija (št. 1) za violončelo in godalni orkester s harfo. 1919. Rev. 29. 9. 1959. Rokopis GZ NUK.
- Lirična uvertura (Uvertura lyrique Mlada Breda). 1925. Simfonični orkester. 1925–20. 9. 1931. Rokopis partiture GZ NUK.
- Lyrishes Intermezzo/Lirični intermezzo (Heinrich Heine, prev. Pavel Debevc). Samospev. 25. 10. 1920. Rokopis GZ NUK.
- Ljudska: Gor čez jezero. Prir. za godalni orkester. 1933. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Ljudska: Kje so ... Prir. za godalni orkester. 1933. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Maj (Mesečina). 1939.
- Mala baročna suita za dva klavirja (štiriročno). 1956. Rokopis pogrešan.
- Mala suita za (šolski) orkester. 15. 9. 1956. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Mala suita za godalni kvartet. V zvezi z recitacijo pesmi: O. Župančič, Ciciban in čebela. 6. 12.–17. 12. 1961. Rokopis GZ NUK.
- Marec (Zadnji sneg kopni). 1939.
- Mařenka. Koreografska simfonična pesnitev (po Cankarjevi noveli: »Spomladi«) za veliki orkester. 5.–12. 11. 1940. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Marija in mlinar (Ljudska). Mešani zbor a cappella. 23. 5. 1921. Rokopis GZ NUK (Glasbena matica).
- Mesec v izbi (Li Taipo, prev. Oton Župančič). Samospev. Orkestrirano 1930, rev. za bariton in veliki orkester 1936. Rokopis partiture s parti v arhivu AG in arhiv RTV Ljubljana.
- Mihevc, Jurij: Planeti. Uvertura. Prir. za godalni orkester. 1935.
- Mlada Breda. Operni fragment, Predigra. 4. 10. 1924. Rokopis GZ NUK.
- Modest Musorgski: Boris Godunov [?]. Priredba za godalni kvartet. 1916. Rokopis pogrešan.
- Mornarjeve gosli. Kantata na skladbe Emila Adamiča na narodno motiviko. Vokalni solisti, zbor in orkester. Rokopis pogrešan.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: 2 kadenci k Mozartovemu koncertu K. 459 (št. 19). 25. 10.–26. 10. 1942. Rokopis GZ NUK.
- Na morju (Pavel Karlin, Japonski motiv št. 1., 14. 9. 1916). Samospev. 18. 11. 1916. Rokopis pogrešan.
- Nabor (Ivan Lavrič). Glas in orkester. 1. 6. 1916. Rokopis pogrešan.
- Nesodobna bagatela za violino (violo, violončelo) in klavir. 15. 8. 1938. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Nocturne. Poème choréographique za veliki orkester. Simfonični orkester. 31. 12. 1940. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Notturmo za violino in klavir. 29. 3. 1935. Za violino in klavir priredil L. M. Škerjanc, »violinski glas predelal Karlo Rupel«. 25. 1. 1942. Rokopis GZ NUK (Glasbena Matica).
- November (Sivi dnevi). 1939.
- Oktober (Jeseni nasproti). 1939.
- Orientalški ples [?]. 1925. Rokopis pogrešan.

- Osem skladb za godalni orkester. 28. 2. 1939. Partitura v rokopisu GZ NUK (Glasbena Matica). Posvečeno: »Orkestralnemu društvu Glasbene Matice ob 20-letnici.«
- Paladilhe, Émile: Mandolinata. Instrumentacija za godalni orkester. Rokopis pogrešan.
- Pastorale za klavir. 6. 9. 1938. Rokopis GZ NUK.
- Pavčič, Josip: Ciciban cicifuj (Oton Župančič). Samospev za sopran. Škerjanc instr. (flavta, oboa, klarinet v A, rog, fagot in godala) 1932. Rokopis partiture (brez partov) v arhivu AG.
- Pavčič, Josip: Mehurčki (Oton Župančič). Samospev. Škerjančeva prir. za 2 flavti (2. flavta piccolo), 2 oboi, 2 klarineta v A, 2 fagota, 4 rogovi v F, harfa, godalni orkester. Orkestrirano 4. 8. 1930. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.
- Pavčič, Josip: Pa moje ženke glas. Škerjančeva instrumentacija. Rokopis pogrešan.
- Pavčič, Josip: Pastirica (dr. Ivan Robida). Samospev za sopran. Škerjanc instr. (2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta v B, 2 fagota, 4 rogovi v F, triangel ad lib. in godala) 1932. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.
- Pavčič, Josip: Uspavanka 1 (Oton Župančič). Samospev. Škerjančeva instr. (2 flavti, oboa, klarinet v A, 2 fagota, rog v F in godala). 25. 3. 1932. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.
- Pavčič, Josip: Uspavanka 2 (Oton Župančič). Samospev. Škerjančeva instr. (2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta v B, 2 fagota, 4 rogovi v F in godala). 26. 3. 1932. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.
- Pesem 1 (Pavel Karlin). Samospev. 10. 10. 1917. Rokopis pogrešan.
- Pesem 2 (Pavel Karlin). Samospev. 24. 10. 1917. Rokopis GZ NUK.
- Pesem 3 (Pavel Karlin). Samospev. 26. 7. 1918. Rokopis GZ NUK.
- Pesem o ločitvi (Mei Scheng, prev. Josip Vidmar po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 21. 1. 1919.
- Pesem o tkalcu (Robert Burns, prev. Oton Župančič). Samospev. Orkestrirano 31. 7. 1930, rev. za veliki orkester 1941. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.
- Pesem starca. Orkestrirano 1930, rev. za veliki orkester 1963. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.
- Pet črnskih duhovnih napevov. Moški zbor. Partitura se nahaja v arhivu NUK-a v rokopisu L. M. Škerjanca.
- Pet liričnih melodij za violončelo in klavir. 1953. Prir. za violončelo in orkester prir. Dane Škerl, 1995. Partitura v arhivu RTVS.
- Pet miniatur. Šolski orkester. 1958. Rokopis pogrešan.
- Pet pesmi iz borbe. Glas in orkester. 1961. Rokopis pogrešan.
- Phantasmus (Arno Holz, prev. Pavel Karlin). Samospev. 22. 5. 1916. Rokopis GZ NUK.
- Pihalni kvintet (Quintete pour instruments a vent) za flavto, oboo, klarinet, fagot in rog. 1934. Rokopis partiture v DSS, parti v arhivu RTVS.
- Pismo 1 (Mesec je vstal izza daljne strehe), (Alojz Gradnik). Samospev. 28. 8. 1918. Rokopis GZ NUK.
- Pismo 2 (Ko si šel od mene), (Alojz Gradnik). Samospev. 1918. Rokopis pogrešan.
- Pismo 3 (Že pozna je noč, ko ti pišem), (Alojz Gradnik). Samospev. 1918. Rokopis pogrešan.
- Pismo 5 (Nikoli morda več), (Alojz Gradnik). Samospev. 1. 7. 1918. Rokopis GZ NUK, kopija v arhivu AG.

- Plesna suita v klasičnem slogu. Simfonični orkester. 1959. Rokopis pogrešan.
- Plesni motiv za godala. Godalni orkester. 15. 5. 1927–2. 7. 1927. Rokopis (svinčnik) GZ NUK. Prepis (Slavko Koželj) v arhivu SF.
- Plesni motiv. Komorni orkester (flavta, oboa, klarinet, basklarinet, 2 saksofona, 2 fagota, 1. violina, 2. violina, viola, violončelo, kontrabas). 1927. Prepis rokopisa s parti v arhivu SF.
- Počitek pod goro/Einsame Rast angesichts des King-ting Berges (Li Taipo, prev. Ferdo Kozak po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 22. 1. 1919. Rokopis GZ NUK (s parti).
- Polonezica [?]. 1966. Rokopis pogrešan.
- Pomlad (Narihira, prev. Pavel Karlin po nemškem prev. H. Enderlinga). Samospev. 27. 1. 1921. Rokopis GZ NUK.
- Pomladi. Klavirski kvintet. 16.–26. 12. 1916. Rokopis GZ NUK.
- Pomladna (Pavel Karlin). Samospev. 1930. Rokopis pogrešan.
- Pomladno prebujenje (Josip Vidmar). Samospev. 1922. Rokopis pogrešan.
- Postludium za klavirski kvintet. 26. 10. 1947. Rokopis GZ NUK.
- Pred ogledalom/Vor dem Spiegel (Li Taipo, prev. Pavel Karlin ali Ferdo Kozak po nemškem prev. Otta Hauserja). Samospev. 25. 2. 1919. Rokopis GZ NUK.
- Preludij in allegro [?]. 1947. Rokopis pogrešan.
- Preludij in fuga v e-molu za orgle. 1944. Rokopis pogrešan.
- Preludij v d-molu. 1929. Rokopis pogrešan.
- Preludij v e-molu. 1929. Rokopis pogrešan.
- Preludio, aria (viola solo), finale. Godalni orkester. 26. 10.–27. 12. 1929. Rokopis pogrešan.
- Primorje. Koračnica za salonski orkester. 1922. Rokopis pogrešan.
- Primula veris (Nikolaus Lenau). Samospev. 17. 4. 1916. Rokopis GZ NUK.
- Pro memoria. 13. II. Tema con 4 variazioni za klavir. 13. 2. 1927.
- Problemi (1. serija). Simfonični orkester. 1956. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS.
- Problemi (2. serija, št. 4–6) za orkester. 27. 8. 1962. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Rahmaninov, Sergej: Melodije. Za violončelo in klavir. 1953.
- Ravnik, Janko: V razkošni sreči (Vojeslav Mole). Samospev za bariton ali mezzosopran v H-duru. Škerjančeva instr. (2 oboi in godala). 25. 3. 1932.
- Rubinstein, Arthur: Melodija op. 3. Prir. za violončelo solo in spremljavo klarineta, kitare in violončela. 1963.
- Ruska narodna pesem: Večerni zvon. Prir. za glas in klavir. 1932.
- Saint-Saëns, Camille: Arija iz 2. dejanja opere Samson in Dalila. Instrument. za glas in orkester. 1960.
- Scenična glasba k Shakespeare, Mnogo hrupa za nič. Za godalni kvintet, godalni kvartet in klavir. 1947. Rokopis GZ NUK.
- Scenska glasba k heroični komediji »Cyrano de Bergerac« (Edmond Rostand). Flavta (oz. oboa, klarinet) in 3 violine. 28. 9. 1924. Rokopis GZ NUK.
- Scenska glasba k otroški igri Prepeluh (Ivan Lah). Klavir in godalni orkester. 4. 12. 1922. Rokopis partiture in klav. izvlečka GZ NUK.
- Sedem dvanajststonskih fragmentov. Komorni orkester. 17. 10. 1958. Partitura v rokopisu GZ NUK (tudi rokopis prvotne variante: Pet dvanajststonskih fragmentov za godalni orkester, brez: Presto in Andante lugubre)
- Sedem skladb za godala. 1940. Rokopis je pogrešan, kopija je v arhivu SF.

- Sentimentalni narodni napevi (ljudske pesmi). 1930. Rokopis pogrešan.
- September (Otožni spomin na poletje). 1939.
- Serenada (Oton Župančič). Samospev. Orkestrirano 1930, rev. za tenor in veliki orkester 1956. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.
- Serenada 1 (Pavel Karlin, 9. 3. 1916). Samospev. 11. 6. 1916. Rokopis pogrešan. Prepis v albumu Tatjane Kralj.
- Serenada 2. (Pavel Karlin). Samospev. 10. 3. 1916 (pred. 13. 12. 1963). Rokopis pogrešan.
- Serenada za pihalni trio. Flavta, klarinet in fagot. 1945. Rokopis pogrešan.
- Serenada za tenor, violino in klavir (ali harmonij) (Pavel Karlin). 19. 2. 1918–12. 1. 1919.
- Sganarelle ou le Cocu imaginaire, scenska glasba k Molièrjevi komediji. Dva klavirja štiriročno. 1950. Rokopis GZ NUK.
- Sibelius, Jean: Valse triste. Priredba za godalni orkester. 1947.
- Simfonična žalna glasba. Veliki orkester. 29. 11. 1942. Klavirski izvleček 13. 8. 1943. Partitura in klavirski izvleček v rokopisu GZ NUK in SF.
- Simfonični stavek. Veliki orkester. 30. 3. 1931. Rokopis partiture GZ NUK.
- Simfonietta (Dixtour) za deset godal (4 violine, 2 violi, 3 violončela in kontrabas). 1958. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Simfonija v treh stavkih [?]. 1916. Rokopis pogrešan.
- Sirota Jerica – balada k scenski glasbi. Glas in klavir. 1913–1916. Rokopis pogrešan.
- Skrjabin, Aleksander: Quasi valse op. 47. Priredba za veliki orkester. 1945.
- Slavnostna koračnica v G-Duru za orgle in godalni orkester. 1937.
- Slavnostna uvertura. Za festival Glasbene Matice 1932. Na motive koroške narodne pesmi »Čej so tiste stezice«. Simfonični orkester. 1932. Rokopis partiture GZ NUK.
- Slovenska maša za bariton solo in dvojni godalni kvartet. 5. 7. 1940. Rev. 28. 7. 1940. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Snežna kraljica. 1913. Opera. V petih dejanjih. Rokopis pogrešan.
- Sonata za klavir. 24. 8.–27. 8. 1925. Rokopis GZ NUK.
- Sonata za violo. 8. 7. 1935–11. 5. 1936. Rokopis GZ NUK.
- Sonata za violončelo. 7. 7. 1935. Rokopis GZ NUK.
- Sonatina za klavir v treh stavkih. Nahaja se v arhivu AG.
- Sonet za bas in orkester (dr. France Prešeren Matevžu Langusu). 30. 5. 1936. Orkestrirano 7. 5. 1946. Rokopis partiture s parti v arhivu AG. Posvetilo solistu basistu Juliju Betettu.
- Sonetni venec [1. verzija]. Kantata na besedilo dr. Franceta Prešerna za dva solista (tenor, bas), tri soliste iz zbora (tenor, bariton, bas), moški zbor in simfonični orkester (2 flavti (piccolo), 2 oboi, 2 klarineta, basklarinet, 2 fagota, 4 rogovi, 3 trobente, 4 pozavne (4. je tuba), harfa, pavke, veliki boben, mali boben, činele, triangel, tamtam, zvončki in godalni orkester). 15. 7. 1937–16. 4. 1938. Rokopis kantate je posvečen Olici.
- Sonetni venec [2. verzija]. Kantata v 3 delih za 3 soliste (tenor, bariton, bas), mešani zbor in veliki orkester. 24. 2. 1948–30. 6. 1948. Rokopis partiture GZ NUK.
- Spomin. Simfonični orkester. 1957 (po osnutku z dne 11.9.1917). Partitura v rokopisu v arhivu RTVS.
- Suita iz scenske glasbe h komediji »Žlahtni meščan« (Le Bourgeois Gentilhomme). Mali orkester. 1922. Rokopis GZ NUK. Uvertura 1. različice iz leta 1922 GZ NUK.
- Suita v starem slogu za godalni kvartet in godalni orkester. 1934. Rokopis je pogrešan.

- Svečana uvertura za veliki orkester. 12. 2. 1961. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Šantel, Saša: Blejski zvon. Prir. za veliki orkester. 1933.
- Šest mladinskih samospevov. Prekomp. za enoglasni otroški zbor 1949. Glasbeni material v arhivu RTVS.
- Šola za žene (L' Ecole des femmes). Scenska glasba h komediji. Klavirski sekstet. 1945.
- Štiri ditirambične skladbe (Four dithyrambic pieces) za violino in klavir. 1958–1959. Rokopis GZ NUK.
- Štiri klavirske skladbe. 1925.
- Štiri medigre za orgle (ali harmonij) k »Slovenski maši«. 11. 9. 1940–12. 9. 1940. Rokopis GZ NUK.
- Tema con variazioni. Veliki simfonični orkester. 1972. Rokopis pogrešan.
- Tiho, tiše je po smrečju (Vida Jeraj). Dva glasova, mladinski zbor in klavir. 25. 9. 1938–20. 6. 1940. Partitura GZ NUK.
- Tokata in fuga v c-molu za orgle. 1944. Rokopis pogrešan.
- Trennungslied/Pesem ob ločitvi (Mai-Seng, prev. Josip Vidmar). Samospev. 1921. Rokopis GZ NUK.
- Tri klavirske skladbe [?]. 1928. Rokopis pogrešan.
- Tri drobne skladbe za violo in klavir. 18. 12. 1958. Rokopis GZ NUK.
- Tri kmetijske pesmi (Tri kmetiške pesmi) (Fran Zbašnik). Mešani a cappella zbor. 30. 7. 1919–31. 7. 1919. Rokopis GZ NUK (Glasbena matica).
- Tri lahke skladbe za violino in klavir. 9. 9. 1944. Rokopis GZ NUK.
- Tri male suite. »Šolsko leto«. Mladinski orkester. 10. 12. 1966. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS.
- Tri mladinske skladbe za flavto in klavir. 1958. Prir. za klarinet in klavir, 1958. Prir. za trobento in klavir, 1958. Rokopis pogrešan.
- Tri mladinske skladbe za violino ali violončelo s klavirjem. 14. 4.–18. 4. 1942. Rokopis GZ NUK.
- Tri mladinske skladbice [?]. 1958. Rokopis pogrešan.
- Tri skladbe za desno roko. 22. 3.–1. 4. 1952. Rokopis GZ NUK.
- Tri skladbe za levo roko. 22. 4.–23. 4. 1945. Rokopis GZ NUK.
- Tri skladbe za violino in klavir. 7. 2. 1959. Rokopis GZ NUK.
- Tri skladbice. Mladinski orkester. 1942–1958. Partitura v rokopisu v arhivu RTVS. Prir. za klavir, 1958. Rokopis pogrešan.
- Trio za flavto, violino in violo. 7. 9. 1917. Rokopis GZ NUK.
- Trio za violino, violo in violončelo. 26. 12. 1936. Partitura v rokopisu GZ NUK (Srečko Zalokar).
- Učenjak (Janez Kuhar). Zbor in orkester. Rokopis GZ NUK.
- Ujedinjenje (Zedinjenje). Simfonična kantata v 2 delih za soliste, zbor in orkester (Alojz Gradnik). 10. 1936. Rokopis (svinčnik) GZ NUK, 16. 3. 1938.
- Umrle so njene oči (Pavel Karlin, 7. 7. 1917). Samospev. 9. 8. 1917. Rokopis GZ NUK.
- Unsere Augen/Najine oči (Max Dauthendey, prev. Slavko Osterc). Duet za alt in tenor. 22. 1. 1921. Rokopis GZ NUK.
- Uspavanka. Klavir. 1925. Rokopis GZ NUK.
- V mraku (avtor besedila neznan). Samospev. 1925. Rokopis pogrešan.

- V onom črnem lese, ciaccona na narodno temo za godalni orkester. 21. 11. 1934. Rokopis pogrešan; prepis partiture v arhivu SF (Glasbena matica).
- V tujino (Pavel Karlin, 27. 10. 1917). Samospev. 24. 7. 1917. Rokopis GZ NUK.
- V. godalni kvartet v fis-molu. 1945. Rokopis pogrešan.
- V. simfonija v F-duru. Simfonični orkester. 1942–1943. 12. 8. 1943. Partitura v rokopisu GZ NUK.
- Več ne šumi riž (Koljev, prev. Srečko Golar). Veliki orkester. 1936. Rokopis je pogrešan.
- Večer (Alojz Gradnik). Samospev. 1934. Rokopis v arhivu AG Ljubljana. Orkestrirano za veliki orkester 29. 11. 1966.
- Večer soparen bo (Mihajlov, prev. Anton Aškerc). Samospev. 1919. Rokopis GZ NUK.
- Večerna impresija (Igo Gruden). Samospev. 8. 1. 1919. Rokopis pogrešan.
- Večerne zarje. Štiri orkestralne skladbe za veliki orkester. 1971. Partitura s parti v rokopisu v arhivu RTVS.
- Vizija (Pavel Karlin). Samospev. 15. 9. 1918. Rev. za bas in godalni orkester, 24. 8. 1934. Orkestrirano za tenor in orkester, 18. 4. 1930. Partitura v rokopisu GZ NUK (Glasbena matica) in arhiv AG (s parti).
- Vokalize za vokalni oktet. Rokopis GZ NUK.
- Volarič, Hrabroslav [?]: Slovenskim mladenkam. Spremljava za klavir štiroročno. 1947.
- Woodforde-Finden, Amy: Less than the Dust (Indijske pesmi). Prir. za godalni orkester. 1933.
- Zacvela je roža. Orkestrirano 1930, rev. za tenor in veliki orkester 1941. Rokopis partiture s parti v arhivu AG.
- Zazibalka v Es-duru (Lermontov, prev. Vesel). Samospev. 1914. Rokopis pogrešan.
- Zdravica (dr. France Prešeren). Moški zbor a cappella. 1944.
- »Žlahtni meščan« (Le Bourgeois Gentilhomme). Scenska glasba h komediji (J. B. Molière). Veliki orkester in mešani zbor. 1922–1935.
- 6 improvizacij. Klavir. 1942. Rokopis GZ NUK (4. stavek).
- 7 Nokturnov (Sept Nocturnes). 1935. Rokopis (svinčnik).
- 11 etud za kvartet violončelov. 1960. Rokopis pogrešan, kopije v arhivu AG.
- 22 diatoničnih sličic (preludijev) za mali orkester. 1936. Partitura v rokopisu s parti v arhivu RTVS.
- 24 diatoničnih preludijev za pet prstov v vseh tonovskih načinih. 21. 5.–24. 5. 1936. Rokopis GZ NUK.

KAZALO ZASEDB

Vokalna glasba

Samospev

Aleja Sniva
Baltazarjeva pesem
Begunka ob zibeli
Beli bezeg / Der weiße Flieder
Beli oblaki
Božična
Bujni vetri v polju
De profundis
Fragment de la chanson violette
Franciscae meae laudes
Hrepenenje
I minu dan / Die Sonne sank
Improvisation
Japonski motiv
Jesenska pesem / Herbstlied
Jesenski dan
Krizantema poje
Lampijončki
Le chat
Lirični intermezzo / Lyrisches Intermezzo
Mesec v izbi
Na morju
Najine oči / Unsere Augen
Pahljača / Der Fächer
Pesem 1
Pesem 2
Pesem 3
Pesem o ločitvi
Pesem o tkalcu
Pesem ob ločitvi / Trennungslied
Phantasmus
Pismo 1 (Mesec je vstal izza daljne strehe)
Pismo 2 (Ko si šel od mene)
Pismo 3 (Že pozna je noč, ko ti pišem)
Pismo 5 (Nikoli morda več)
Počitek pod goro / Einsame Rast angesichts des King-ting Berges
Pomlad
Pomladna
Pomladne noči / Frühlingsnächte

Pomladni dan /An einem Frühlingstag
Pomladno prebujenje
Pred ogledalom /Vor dem Spiegel
Primula veris
Samotno pirovanje /Eisames Gelage an einem Frühlingstag
Sentimentalni narodni napevi
Serenada
Serenada 1
Serenada 2
Slovo od prijatelja /Abschied vom Freunde
Sneg /Der Schnee
Šest mladinskih samospevov
Umrle so njene oči
V mraku
V tujino
Večer
Večer soparen bo
Večerna impresija
Vizija
Zacvela je roža
Zazibalka v Es-duru

Glas in instrumenti

Serenada za tenor, violino in klavir (ali harmonij)
Slovenska maša za bariton solo in dvojni godalni kvartet

Zborovsko petje

Zbor a cappella

Ave Maria iz scenske glasbe k »Cyrano de Bergerac«. Štiriglasni ženski zbor a cappella.
Epigram. Moški zbor a cappella.
Iskre. Ženski zbor in solo sopran. Prir. za mešani zbor.
Marija in mlinar (ljudska). Mešani zbor.
Pet črnskih duhovnih napevov. Moški zbor.
Tri kmetске pesmi. Mešani zbor.
Vokalize za vokalni oktet.
Zdravica. Moški zbor a cappella.

Zbor in klavir

Ej! Dvoglasni mladinski zbor in klavir.
Jesenska. Dvoglasni mladinski zbor in klavir.
Kralj Matjaž. Dvoglasni mladinski zbor in klavir.

Glas in orkester

Begunka ob zibeli

Beli oblaki
Bujni vetri v polju
De profundis
Fragment de la chanson violette
Jesenska pesem/Herbstlied
Mesec v izbi
Nabor
Pesem o tkalcu
Pet pesmi iz borbe
Pismo 5 (Nikoli morda več)
Počitek pod goro/Einsame Rast angesichts des King-ting Berges
Pred ogledalom/Vor dem Spiegel
Serenada
Sonet
Večer
Večerna impresija
Vizija
Zacvela je roža

Zbor in orkester

Jadro
Učenjak

Kantate

Juri-Muri gre v Afriko
Mornarjeve gosli
Sonetni venec [1. verzija]
Sonetni venec [2. verzija]
Ujedinjenje (Zedinjenje)

Glasba za gledališče in film

Opere

Junaki
Mlada Breda
Snežna kraljica

Scenska glasba h gledališkim igram

Koračnica nosanov iz scenske glasbe k igri Čarobna palica
Scenska glasba h komediji Mnogo hrupa za nič
Scenska glasba h komediji Žlahtni meščan
Scenska glasba k heroični komediji Cyrano de Bergerac
Scenska glasba k Molièrjevi komediji L'Impromptu de Versailles
Scenska glasba k Molièrjevi komediji La Critique de l'Ecole des femmes
Scenska glasba k Molièrjevi komediji Sganarelle ou le Cocu imaginaire

Scenska glasba k otroški igri Prepeluh
Sirota Jerica – balada k scenski glasbi
Suita iz scenske glasbe h komediji Žlahtni meščan
Suita iz scenske glasbe k heroični komediji Cyrano de Bergerac

Filmska glasba

Glasba za dokumentarni film France Prešeren 1849–1949
Glasba za film Ti loviš (Pleme hitronožcev)

Instrumentalna glasba

Solistična glasba

Klavir

24 diatoničnih preludijev
6 improvizacij
7 Nokturnov (Sept Nocturnes)
Deset mladinskih skladbic
Dvanajst preludijev za klavir
Dvanajst variacij brez teme v G
Improvizacija za klavir št. 4
Pastorale
Preludij v d-molu
Preludij v e-molu
Pro memoria. 13. II. Tema con 4 variazioni
Sonata za klavir
Sonatina za klavir v treh stavkih
Štiri klavirske skladbe
Tri klavirske skladbe
Tri skladbe za desno roko
Tri skladbe za levo roko
Uspavanka

Ostali instrumenti

Preludij in fuga v e-molu za orgle
Sonata za violo
Sonata za violončelo
Štiri medigre za orgle (ali harmonij) k »Slovenski maši«
Tokata in fuga v c-molu za orgle

Komorna glasba – duo

Violina in klavir

Dve melodiji

Intermezzo romantique (Romantični intermezzo)

Lirična bagatela

Nesodobna bagatela

Notturmo

Štiri ditirambične skladbe (Four dithyrambic pieces)

Tri lahke skladbe

Tri mladinske skladbe

Tri skladbe za violino in klavir

Viola in klavir

Elegična melodija

Tri drobne skladbe

Violončelo in klavir

Canzonetta

Capriccio

Elegija na motiv Vladimirja Rebikova

Pet liričnih melodij

Tri mladinske skladbe

Flavta in klavir

Tri mladinske skladbe

Klarinet in klavir

Tri mladinske skladbe

Trobenta in klavir

Tri mladinske skladbe

Saksofon in klavir

Lahkomiselna suita

Dva klavirja

Mala baročna suita

Dve violi

Duetтино

Komorna glasba – trio

Klavirski trio (violina, violončelo, klavir)

Klavirski trio [1. verzija]

Klavirski trio [2. verzija]

Flavta, violina in viola

Trio za flavto, violino in violo

Violina, viola in violončelo

Trio za violino, violo in violončelo

Flavta, klarinet in fagot

Serenada za pihalni trio

Komorna glasba – kvartet

Godalni kvartet

Godalni kvartet št. 1 v C-duru

Godalni kvartet št. 2 v D-duru

Godalni kvartet št. 3 (Sonatina da camera)

Godalni kvartet št. 4 v dveh stavkih

Godalni kvartet št. 5 v fis-molu

Mala suita za godalni kvartet

Kvartet violončel

11 etud za kvartet violončelo

Concertone

Elegija in etuda

Ostalo

Scenska glasba k heroični komediji »Cyrano de Bergerac« za flavto (oz. oboo, klarinet) in 3 violine

Komorna glasba – kvintet

Klavirski kvintet

Pomladi

Postludium

Klavirski kvintet

Andante in allegro za godalni kvintet

Godalni kvintet

Ostalo

Pihalni kvintet za flavto, oboo, klarinet, fagot in rog

Orkester

Godalni orkester

IV. simfonija v H-duru

Devet skladb

Jadransko morje – preludij

Osem skladb za godalni orkester

Plesni motiv za godala

Preludio, aria (viola solo), finale

Sedem skladb za godala

Simfonieta (Dixtour) za deset godal

V onom črnem lese, ciaccona na narodno temo

Godalni orkester in solistični instrument

Andante in Allegro za violončelo in godalni orkester

Arietta za violončelo in godalni orkester

Canconetta za violončelo in harfo z godalnim orkestrom

Capriccio za violončelo in godalni orkester

Concertino za klavir in godalni orkester

Fantazija za orgle in godalni orkester na motiv Wagnerjevega »Parsifala«

Koncert za fagot z godalnim orkestrom in s harfo

Lirična melodija (št. 1) za violončelo in godalni orkester s harfo

Nocturne za klavir in godalni orkester v Es-Duru

Slavnostna koračnica v G-Duru za orgle in godalni orkester

Suita v starem slogu za godalni kvartet in godalni orkester

Komorni orkester

22 diatoničnih sličic (preludijev) za mali orkester

Dvanajst drobnih mladinskih skladb

Fanfara »Kdy jste božji bojovníci« za 2 trobenti, 2 rogova, 2 pozavni, tuba in timpane

Fanfara ob 100-letnici smrti dr. Franceta Prešerna za 5 trobent, 6 rogov, 3 trombone in tubo

Mala suita za (šolski) orkester

Pet miniatur

Plesni motiv

Primorje za salonski orkester

Sedem dvanajsttonskih fragmentov

Tri male suite. »Šolsko leto«

Tri skladbice

Komorni orkester in solistični instrument

Concertino za flavto in komorni orkester

Intermezzo romantique za klavir in komorni orkester

Koncert za harfo s komornim orkestrom (Concerto per arpa ed orchestra da camera)

Koncert za klarinet z godali, tolkali in harfo

Simfonični orkester

Avizo

Dramatična uvertura

Gazele

Grottesca

II. Simfonija v h-molu

III. simfonija v C-duru

Introduzione e rondo

Koncert za orkester

Largo v E-duru

Lirična uvertura

Mařenka. Koreografska simfonična pesnitev

Nocturne. Poème choréographique

Plesna suita v klasičnem slogu

Problemi (1. serija)

Problemi (2. serija)

Simfonična žalna glasba

Simfonični stavek

Simfonija v A-duru

Simfonija v treh stavkih

Slavnostna uvertura

Spomin

Svečana uvertura

Tema con variazioni

Uvertura lyrique iz opere Mlada Breda

V. simfonija v F-duru

Večerne zarje

Violina in simfonični orkester

Intermezzo romantique

(I.) Koncert za violino in orkester

II. Koncert za violino in orkester

Viola in simfonični orkester

Koncertantna rapsodija

Violončelo in simfonični orkester

Allegro de concert

Elegija na motiv Vladimirja Rebikova

Pet liričnih melodij

Klavir in simfonični orkester

Fantazija

Koncert za klavir in simfonični orkester v e-molu

Koncert za levo roko [klavir] s spremljavo orkestra

Basklarinet in simfonični orkester

Elegija na motiv Vladimirja Rebikova

Priredbe del drugih skladateljev

Adamič, Emil: *Andante za violino in klavir*

Adamič, Emil: *Darovanje neveste*

Adamič, Emil: *Potrkan ples*

Chopin, Frédéric: *Etuda za violino in klavir*, op. 25

Čajkovski, Peter Iljič: *April (Zvonček)*

Čajkovski, Peter Iljič: *Chanson triste*

Dvořák, Antonín: *Slovanski plesi*

Gallus, Jakob Petelin: *Pet motetov*

Grečaninov, Aleksander: *V ranem jutru*

Grieg, Edvard: *Arietta*

Grieg, Edvard: *V čolnu*

Jenko, Davorin: *Srpkinja*

Jenko, Davorin: *Vračara*. Zbor ciganov

Jeraj, Karel: *Ob zori*

Kogoj, Marij: *Črne maske*. Fragment

Kozina, Marjan: *Na naši zemlji*

Krek, Gojmir: *Skladbe za violino in klavir*

Krek, Gojmir: *Šum vira in zefira*

Lajovic, Anton: *Capriccio*

Lajovic, Anton: *Iskal sem svojih mladih dni*

Ljudska: *Gor čez jezero*

Ljudska: *Kje so ...*

Mihevc, Jurij: *Planeti*

Mozart, Wolfgang Amadeus: *2 kadenci k Mozartovemu koncertu K. 459*

Musorgski, Modest: *Boris Godunov*

Paladilhe, Émile: *Mandolinatta*

Pavčič, Josip: *Ciciban cicifuj*

Pavčič, Josip: *Mehurčki*

Pavčič, Josip: *Otožnost*

Pavčič, Josip: *Pa moje ženke glas*

Pavčič, Josip: *Pastirica*

Pavčič, Josip: *Uspavanka 1*

Pavčič, Josip: *Uspavanka 2*

Rahmaninov, Sergej: *Melodije*

Ravnik, Janko: *V razkošni sreči*

Rubinstein, Arthur: *Melodija op. 3*

Ruska narodna pesem: *Večerni zvon*

Saint-Saëns, Camille: *Arija iz 2. dejanja opere Samson in Dalila*

Sibelius, Jean: *Valse triste*

Skrjabin, Aleksander: *Quasi valse op. 47*

Šantel, Saša: *Blejski zvon*

Volarič, Hrabroslav [?]: *Slovenskim mladenkam*

Woodforde-Finden, Amy: *Less than the Dust (Indijske pesmi)*

GLASBENE RAZPRAVE IN PUBLICISTIKA

- Škerjanc, Lucijan Marija in Slavko Koželj, ur. *Lajovčeva čitanka*. Glasbena matica, 1938. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-AWB8YFQ0>.
- Škerjanc, Lucijan Marija in Slavko Koželj, ur. *Emil Adamič*. Založba »Ivan Grohar«, 1937. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-X4L4EKXK>.
- Škerjanc, Lucijan Marija, ur. *Krek, Gojmir. Skladbe. Zv. 1. Samospevi*. Glasbena matica, 1944. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-OD1SCMYB>.
- Škerjanc, Lucijan Marija, ur. *Krek, Gojmir. Skladbe. Zv. 2. Skladbe za klavir*. Glasbena matica, 1944. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-MAHDW2UO>.
- Škerjanc, Lucijan Marija, ur. *Krek, Gojmir. Skladbe. Zv. 3. Skladbe za violino in klavir*. Glasbena matica, 1944. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-Z7S45JAG>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Glasbeni slovarček: V dveh delih. Imenski – stvarni*. Mladinska knjiga 1962; 2. izd.: Škerjanc, Lucijan Marija. *Glasbeni slovarček*. Mladinska knjiga, 1970. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-T5NY0S1G>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Harmonija*. Državna založba Slovenije, 1962. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-BXJQJ2M1>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Jurij Mihevec*. Državna založba Slovenije, 1957. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-1VKU0HGD>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Kompozicija*. Državna založba Slovenije, 1971. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-Z0IDCLIJ>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina - Gallusa*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1963. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-BG3NGECQ>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Kontrapunkt in fuga 1. del*. Državna založba Slovenije, 1952. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-FYMWTVOS>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Kontrapunkt in fuga 2. del*. Državna založba Slovenije, 1952. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JQJRLCGU>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Nauk o instrumentih*. Državna založba Slovenije, 1964. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-USYTWJXT>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Oblikoslovje*. Državna založba Slovenije, 1966. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-4PXMQ0EF>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Od Bacha do Šostakoviča*. Cankarjeva založba, 1959. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QMWM4NNY>.

Izbrani članki L. M. Škerjanca

- Škerjanc, Lucijan Marija. »Apologia musicae artis.« *Naša sodobnost* 1 (1953): 169–187, 316–322, 426–435, 541–554, 645–659, 804–816.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Backhausov koncert.« *Dom in svet* 31, št. 1/2 (1918): 48. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-W9CKU8X2>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Balokovićev koncert.« *Dom in svet* 31, št. 1/2 (1918): 48. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-EOMNVI7W>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Beethoven, Misa solemnis.« *Jutro*, 6. april 1933: 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-AD2XTFZQ>.

- Škerjanc, Lucijan Marija. »Beethovnova IX. Simfonija v Ljubljani.« *Jutro*, 11. marec 1927: 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-BVR65K4V>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Čajkovski, Talich in mi.« *Sodobnost* 3, št. 1 (1935): 46–47; št. 2 (1935): 93–96. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-AD91U5BH>; <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-21AP60JZ>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Delo Slovenske filharmonije v koncertnem letu 1951/52.« *Koncertni list Slovenske filharmonije* 1, št. 1 (1951/52): 1–3.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Dirigent in njegovo delo.« *Življenje in svet* 5, št. 26 (1931): 720–723. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-Y6QNNJVV>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Dirigent Rhené-Baton v Ljubljani.« *Jutro*, 31. marec 1935: 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-G2804H3X>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Dodatek h kritiki o Beethovnovi IX. Simfoniji.« *Jutro*, 12. marec 1927: 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-U4G5Z74P>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Dva koncerta Češkega kvarteta.« *Dom in svet* 31, št. 1/2 (1918): 49. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-96DQGY8D>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Dve knjigi o Bedřichu Smetani.« *Ljubljanski zvon* 44, št. 9 (1924): 574. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-R13OJOE3>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Glasba.« *Sodobnost* 1, št. 12 (1933): 582–584. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-KRQ5WZ5M>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Glasbeni pregled.« *Ljubljanski zvon* 40, št. 5 (1920): 277–282. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PTZ2B1EO>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Glasbeni pregled.« *Ljubljanski zvon* 40, št. 6 (1920): 346–351. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PTZ2B1EO>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Glasbeno pismo iz Pariza.« *Jutro*, 23. december 1936: 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QCTTC6FC>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Händlov Mesija.« *Jutro*, 5. junij 1935: 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-GG7U18L2>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Kaj se nam obeta v glasbi. L. M. Škerjanc.« *Jutro*, 24. december 1926: 12. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-IX76LZ5O>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Koncert Berlinskega simfoničnega orkestra.« *Jutro*, 26. september 1928: 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-KH5AGXAN>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Koncert češkega kvarteta.« *Dom in svet* 30, št. 11/12 (1917): 353. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-2OGI4PR8>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Koncert ge. Pavle Lovšetove v Ljubljani.« *Jutro*, 10. maj 1929: 5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-UKI7KJWM>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Koncert Križaj-Ličar.« *Dom in svet* 31, št. 1/2 (1918): 48–49. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HBRMQ001>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Koncert ljubljanske 'Glasbene Matice'.« *Jutro*, 6. januar 1932: 6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-189H2D2N>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Koncert pevskega zbora učiteljstva UJU v Ljubljani.« *Jutro*, 9. januar 1929: 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-8VAZ2NXV>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Koncert pianistke Karmele Kosovelove v Ljubljani.« *Jutro*, 11. januar 1927: 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-U8N6UATH>.

- Škerjanc, Lucijan Marija. »Koncert Ševčikovega kvarteta v Ljubljani.« *Jutro*, 16. februar 1927: 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4D1R4XFW>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Lik Emila Adamiča v slovenski glasbi.« *Koncertni list Slovenske filharmonije* 1, št. 4 (1951/52): 37–39.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Moji umetnostni nazori.« *Sodobnost* 8, št. 5 (1940): 203–211. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QV8EIBQL>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Music has charms, that nothing else has.« *Sodobnost* 1, št. 8 (1933): 355–358. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-D22OMLV7>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Nezanimivost slovenske glasbe.« *Sodobnost* 8, št. 9 (1940): 395–403. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-7XEHLIEH>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Nova muzika št. 3.« *Jutro*, 22. julij 1928: 10. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-KI2ADXYF>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »O narodni glasbi.« *Sodobnost* 3, št. 7/8 (1935): 394–396. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RH8C8JNL>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »O nekaterih problemih v glasbi.« *Naši razgledi* 12, št. 9 (1963): 182.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »O slovenski glasbi.« *Sodobnost* 2, št. 9 (1934): 408–416. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-BJIGYI33>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Ob 250 letnici G. F. Haendla.« *Jutro*, 23. februar 1935: 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-EI1EDNGJ>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Ob stoletnici P. I. Čajkovskega.« *Sodobnost* 8, št. 6 (1940): 241–244. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-3VNN77KV>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Obstoj in poslanstvo Orkestralnega društva.« *Jubilejni simfonični koncert*, 4. 3. 1940. Ljubljana: Orkestralno društvo Glasbene matice v Ljubljani. Koncertni list: 9–11.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Obstoj in poslanstvo orkestralnega društva.« V *Orkestralno društvo Glasbene Matice ob 20 letnici*. Glasbena matica, 1940: 10.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Opera.« *Ljubljanski zvon* 45, št. 1 (1925): 67. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-VF4XP5ID>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Osterčev komorni večer v Ljubljani.« *Jutro* 12. februar 1930: 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QYD9MKTT>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Parsifal.« *Cerkveni glasbenik* 40, št. 7/9 (1917): 80–84.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Pomen Prešernove nagrade.« *Koncertni list Slovenske filharmonije* 1, št. 8 (1951/52): 85–87.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Razstava jugoslovanske knjige v Pragi.« *Sodobnost* 3, št. 7/8 (1935): 396–398. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TL79RLEZ>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Razvojni pogoji slovenske glasbe.« *Sodobnost* 8, št. 3 (1940): 97–107. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-C83BU1NV>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Slovenska moderna glasba.« *Jutro*, 14. november 1935: 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-NVZ2IFF6>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Sredi koncertne sezije 1951/52.« *Koncertni list Slovenske filharmonije* 1, št. 7 (1951/52): 73–76.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Tretje pariško pismo.« *Jutro*, 19. januar 1937: 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-0FJLTNEW>.

- Škerjanc, Lucijan Marija. »Trostov koncert.« *Dom in svet* 31, št. 1/2 (1918): 49. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-BXLGKZDB>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Verdijev 'Requiem'«. *Jutro*, 6. februar 1941: 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-CARWGGFS>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Vrednotenja.« *Sodobnost* 9, št. 1 (1941): 6–12. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-5UH7FBUE>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Vrednotenja.« *Sodobnost* 9, št. 2 (1941): 55–59. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-IFLQSZVK>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Vrednotenja.« *Sodobnost* 9, št. 3 (1941): 108–113. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-9CI7H1W0>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Giuseppe Verdi: Requiem za soliste, zbor in orkester*. Koncert Slovenske filharmonije. Ljubljana, 21. in 22. maja 1951. Koncertni list.



L. M. Škerjanc.
Vir: Arhiv Fundacije Lucijana
Marije Škerjanca

6.

POVZETEK
/
SUMMARY

POVZETEK

Lucijan Marija Škerjanc je eden največjih slovenskih glasbenikov 20. stoletja. To potrjuje velika količina njegovih del, katerih kakovost so potrdili njegovi sodobniki v kritičnih ocenah in muzikoloških zapisih, posebno mesto pa zavzema danes tudi že v historiografskih pregledih, ki ocenjujejo in vrednotijo obdobje, v katerem je deloval. Škerjanc je zlasti v zgodnejših ustvarjalnih letih veljal tudi za enega najbolj občudovanih reproduktivnih glasbenikov. Sprva se je uveljavljal kot obojetni pianist – še posebej kot spremljevalec pevcev –, pozneje pa kot eden najbolj cenjenih dirigentov z dobro izobrazbo, širokim razgledom nad glasbenimi deli in karizmatično avtoriteto. Njegov pomen in vpliv je zrasel zlasti po vojni, ko so njegova dela redno prejemala najvišje nagrade in zvenela na koncertih najvidnejših glasbenikov, skladatelj pa je postal tudi eden osrednjih piscev zaokroženih glasbenozgodovinopisnih del, skladateljskih monografij, različnih glasbenih razprav in publicističnih zapisov in se obenem uveljavljal tudi v širšem kulturnopolitičnem življenju kot prvi rektor glasbene akademije, upravnik Slovenske filharmonije, član Slovenske akademije znanosti in umetnosti idr.

Pričujoča monografija je rezultat večletnega raziskovalnega ukvarjanja s Škerjancem in njegovim opusom. Čeprav se Škerjanc nesporno umešča med največje velikane slovenske glasbe 20. stoletja, ostaja vendarle še vedno del njegove zapuščine manj znan, del pa kljub nekdanjemu sijaju blede in izginja iz spomina in zavesti ne le običajnih poslušalcev ter spremljevalcev glasbenega življenja, temveč morda tudi glasbenikov. Razlog za to je na eni strani mogoče iskati v dejstvu, da pretekla glasba praviloma redno izginja iz slovenskega glasbenega življenja, s tem pa se izgublja tudi spomin nanjo. Kljub razmeroma dokaj enostavni dostopnosti precejšnjega dela Škerjančevega opusa v primerjavi z večino njegovih sodobnikov zato pogosto tone v pozabo tako količina kot raznolikost ter predvsem kakovost njegovih del. K temu nekaj prispeva tudi estetski prelom, ki mu je bil priča skladatelj že za časa svojega življenja in ki ga je, resnici na ljubo, v veliki meri tudi sam z ostrino svojih stališč poudarjal in s tem poglobljal ločnico, ki je potekala med njim in številnimi zagovorniki novega v glasbi. Med slednjimi so bili tudi nekateri njegovi študenti, ki so v zavzetem branjenju svojih stališč morda še toliko bolj silovito zavračali Škerjančeve ideje, z njimi pa seveda tudi njegovo glasbo. Nedvomno je to dokaj močno zaznamovalo del recepcije Škerjanca praktično vse do danes. Hkrati pa lahko na drugi strani rečemo, da Škerjančev opus pravzaprav v resnici ni bil nikoli zares pozabljen, da njegove skladbe zvenijo vse od koncertnih odrov poklicnih glasbenikov do produkcij glasbenih šol, da je predmet različnih muzikoloških razprav in srečevanj, da se redno umešča v radijske sporede, da še vedno doživlja natise, glasbeniki pa njegove skladbe še

vedno redno snemajo. To potrjuje ne nazadnje analiza Škerjančeve prisotnosti po njegovi smrti. Pričujoča knjiga skuša tako kritično pretresti različne miselne tokove, v katere je bil Škerjanc idejno in svetovnonazorsko vpet, premisliti različne poetološke okvire, ki so določali njegovo delo, estetsko in širše kulturno ovrednotiti njegov prispevek ter presoditi pomen njegovega opusa ter sled, ki ga zapušča v recepciji in glasbeni zavesti vse do danes. Vse to pa želi osvetliti prek podrobne analize njegovega življenja in delovanja v kronološkem pregledu njegovega življenja.

SUMMARY

Lucijan Marija Škerjanc is one of the greatest Slovenian musicians of the 20th century, which can be confirmed by the large number of his works, the quality of which was confirmed by his contemporaries in critical reviews and musicological records, and today he occupies a special place in historiographical reviews that evaluate and assess the period in which he worked. Especially in his earlier creative years, Škerjanc was also considered one of the most admired reproducing musicians. He first established himself as a promising pianist – especially as an accompanist for singers – and later as one of the most respected conductors with a good education, a broad view of musical works and charismatic authority. His importance and influence grew especially after the war, when his works were regularly awarded the highest honors and performed in concerts by the most prominent musicians. The composer also became one of the central authors of comprehensive music-historical works, composer monographs, various musical treatises and journalistic writings. At the same time, he also established himself in wider cultural and political life as the first rector of the Academy of Music, director of the Slovenian Philharmonic Orchestra, member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, etc.

This monograph is the result of many years of research into Škerjanc and his work. Although Škerjanc is one of the greatest giants of Slovenian music of the 20th century, part of his legacy is still less known, and part is fading and disappearing from the memory and consciousness not only of ordinary listeners and followers of musical life, but perhaps also of musicians, despite his former brilliance. One reason for this is that the music of the past in general regularly disappears from Slovenian musical life, and with it the memory of it is also lost. Despite the relatively easy accessibility of many of Škerjanc's works compared to most of his contemporaries, both the quantity and variety and, above all, the quality of his works are often forgotten. This is partly due to the esthetic caesura the composer experienced during his lifetime, which, to be honest, he largely underpinned himself with the severity of his views, deepening the rift between him and numerous advocates of the new in music. The latter included some of his students who, in their passionate defense of their views, were perhaps even more vehement in their rejection of Škerjanc's ideas and thus, of course, his music. This has undoubtedly had quite a strong influence on part of Škerjanc's reception, practically up to the present day. At the same time, however, we can also say that Škerjanc's work has never really been forgotten, that his compositions can be heard from the concert stages of professional musicians to music school productions, that he is the subject of various musicological discussions and conferences, that he regularly appears on radio programs, that he is still

reprinted and that musicians still regularly record his compositions. This is confirmed not least by the analysis of Škerjanc's presence after his death. This book therefore attempts to critically examine the various schools of thought in which Škerjanc was ideologically and ideologically anchored, to reconsider the various poetological frameworks that defined his work, to evaluate his contribution esthetically and, more broadly, culturally, and to assess the significance of his work and the mark it has left on reception and musical consciousness to this day. All this is illuminated by a detailed analysis of his life and work in a chronological overview of his life.

SEZNAM SLIKOVNEGA GRADIVA

SEZNAM SLIKOVNEGA GRADIVA

Krstni list Lucijana Marije Škerjanca	13
Izpisek iz rojstnega in krstnega lista Ivane Viktorije Škerjanc, skladateljve matere, rojene v Ljubljani, v »sv. Petra predmestji« leta 1872	14
Skladateljva mati Ivana Viktorija Škerjanc	15
Lucijan kot otrok po prihodu v Ljubljano	16
L. M. Škerjanc z materjo v »letih sreče«	17
L. M. Škerjanc ob prvem javnem koncertu s Cirilo Medved leta 1918	24
Škerjančevo maturitetno spričevalo	25
Navedba Škerjanca v vpisni knjigi Akademije za glasbo in upodabljačo umetnost na Dunaju iz leta 1920/21	29
Škerjančevo <i>Izpričevalo učne usposobljenosti za glasbeni pouk na meščanskih in srednjih šolah ter učiteljskih</i> s podpisi nekaj odličnih slovenskih glasbenikov.	35
L. M. Škerjanc leta 1924	36
Diploma o končanem študiju na znameniti pariški šoli <i>Schola cantorum</i> leta 1939	38
Karlinov članek o Škerjancu, objavljen v pariški reviji <i>Comoedia</i> leta 1924	41
Odlikovanje svetega Save 5. reda, hranjeno v arhivu Noela Škerjanca	46
Portret Škerjanca iz leta 1925	47
Škerjanc v dvajsetih letih https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:IMG-CN9Y3PZQ/8f9054ac-068b-4343-b0cc-478d661a6f9e/IMAGE	50
Večer sodobne jugoslovanske glasbe na Državnem konservatoriju v Pragi leta 1927	51
Mrliški list ob smrti skladateljve matere Ivane Škerjanc, 13. februarja 1928	53
Spričevalo o odlično opravljenem državnem strokovnem izpitu 14. novembra 1930	60
Škerjanc s hčerko Beatrice	66
Škerjanc kot dirigent Orkestralnega društva Glasbene matice v Unionski dvorani leta 1935	69
L. M. Škerjanc pri delu; na zadnji strani fotografije iz leta 1936 je pripis: »Olici za strašilo, kadar bi hotela biti poredna.«	72
Škerjančev portret iz zapuščine portretov slovenskih glasbenikov slikarja in glasbenika Saše Šantla https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:IMG-RCU0QJUD/6fff1af3-2ea3-4b39-8b2f-e6c390fcfb04/IMAGE	76
Komorni orkester Orkestralnega društva Glasbene matice z dirigentom Škerjancem ob 20-letnici delovanja. V ozadju je videti znamenit portret slovenskih skladateljev Saše Šantla, na katerem je upodobljen tudi Škerjanc https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-QV7T73LG/c866411a-4a72-41c5-ba65-28474067dfe7/PDF	82
Oli Škerjanc kot čelistka	86
Škerjanc skupaj z bolgarskim skladateljem Pančem Vladigerovim in soprogo avgusta leta 1960 v Dubrovniku	89

Rojstni in krstni list Karole Julije Jeraj	93
Oli Škerjanc, roj. Jeraj	93
Sestre Jeraj, z leve Vida, Mara in Oli	
Oli Škerjanc	94
L. M. Škerjanc s svojima prvima študentoma kompozicije, Urošem Krekom (levo) in Zvonimirjem Cigličem leta 1948	99
L. M. Škerjanc s svojimi študenti kompozicije; od leve: Alojz Srebotnjak, Ivo Petrić, L. M. Škerjanc, Darijan Božič, Ladislav Vörös, Bogdan Habbe na začetku 60. let	99
Pri vaji za krstno izvedbo druge verzije <i>Sonetnega</i> venca leta 1949; z leve:	100
Rudolf Francl, Tomislav Neralić, L. M. Škerjanc, Samo Hubad in Samo Smerkolj	
Škerjanc v petdesetih letih https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:IMG-SUEXVMX5/e4880218-817e-488b-bd87-5428d5b6333a/IMAGE PP11250	103
Violinist Igor Ozim, dirigent Samo Hubad in L. M. Škerjanc	108
L. M. Škerjanc s pianistko Jelko Suhadolnik Zalokar	108
Portretna fotografija L. M. Škerjanca v poznih letih	113
Svečana listina Herderjeve nagrade	116
Škerjanc s soprogo Oli ob prejemu Herderjeve nagrade na Dunaju maja 1964	118
Pianist Siegfried Rapp, portret iz Škerjančeve zapuščine	119
L. M. Škerjanc v poznih letih	120
Pismo Rappa vdovi Oli Škerjanc, maja 1977	121
Ukaz o podelitvi Reda zaslug za narod z zlato zvezdo	122
Prešernova nagrada za življenjsko del	123
Škerjanc v poznejših letih	123
Izpisek iz mrliške matične knjige ob Škerjančevi smrti	125
Dvorana Lucijana Marije Škerjanca na Konservatoriju za glasbo in balet, Ljubljana	138
Podelitev Škerjančevih nagrad leta 1995; prvi prejemnik Škerjančeve nagrade violinist Žiga Brank in ravnatelj Tomaž Buh	143
Škerjanc v družbi slovenskih skladateljev; z leve: skladatelj in pianist Marijan Lipovšek, pianistka Hilda Horak Čas, L. M. Škerjanc, dirigent in skladatelj Ciril Cvetko, dirigent in skladatelj Danilo Švara ter violinist Leon Pfeifer	167
Prva stran rokopisa Škerjančeve <i>Četrte simfonije</i> https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-C3K0JRTL/b03581bd-2e78-41d6-936f-0568839ee638/PDF id-286553344	181
Notni primer: osnovni motiv začetka 1. stavka Škerjančeve <i>Pete simfonije</i> in Franckove <i>Simfonije v d-molu</i>	182
Naslovnica rokopisa Škerjančevih Gazel s skladateljevim rokopisom https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-JO1GVZZE/be9bf9a3-6f5f-4976-9bf8-14ff972431ae/PDF id-283446016_scn-0003	184
Začetek rokopisa prvega iz ciklusa <i>Sedmih dvanajsttonskih fragmentov</i> iz leta 1958 https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-DQ48G04M/e2166596-5125-45fe-998e-f9aeabf17895/PDF id-210848259_scn-0003	186
Začetek Škerjančevega rokopisa prvega stavka <i>Drugega violinskega koncerta</i> iz leta 1944 https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-55XLBQWS/4745f913-ad50-4ded-ae7a-5b1dea879041/PDF id-287193344_scn-0005	189

Naslovnica Škerjančevega rokopisa <i>Koncerta za klavir in orkester</i> iz leta 1940 https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-EWSUMQGX/491b488f-8760-4c87-9038-66a616494603/PDF id-286544384_scn-0005	191
Naslovnica objave Škerjančeve klavirske skladbe <i>Pro memoria 13. II. Tema con 198 variazioni</i> v reviji <i>Nova muzika</i> leta 1928 id-109072128_date-1929_vol-02_no-04_scn-0006	
Začetek rokopisa druge verzije <i>Sonetnega venca</i> iz leta 1948	213
Naslovnica rvezanega okopisa Škerjančeve <i>Slovenske maše</i> iz leta 1940 https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-WG15J40R/ca0ecf22-8ca3-49f6-9f1b-9da35d133b21/PDF id-211268355_scn-0005	216
Zgodnejši primerek skladateljevega rokopisa z začetka Predigre k operi <i>Mlada Breda</i> iz leta 1924 https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-6IEH2LID/a90d44c9-28ea-4d35-92c0-e277149a1d7d/PDF id-210852611_scn-0003	219
Začetek rokopisa Uverture k <i>Scenski glasbi k Shakespearejevi komediji Mnogo hrupa za nič</i> iz leta 1947 https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-L6YFTJ16/c26272e1-9fc0-4491-b508-f63ccc3b4d94/PDF id-211368195_scn-0005	219
Škerjančevi kritiški začetki: kritika, objavljena v reviji <i>Dom in svet</i> leta 1917 https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-2OGI4PR8/82929c67-fc70-4938-a429-3a4faf00d5fd/PDF 31722241_1917_30_11-12_53	227
Potrdilo o sprejemu v Francosko muzikološko društvo, 1937	232
Naslovnica monografije o Emilu Adamiču iz leta 1937 https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-X4L4EKXK/0619190d-bbd4-4da0-b09f-3122c7896e10/PDF id-607489_scn-0001	236
Naslovnica Škerjančevega <i>Oblikoslovja</i> , izdanega leta 1966 https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-4PXMQ0EF/7902016b-6e3d-485a-8a07-4a104e802206/PDF id-6867713_scn-0001	241
Naslovna stran knjige <i>Od Bacha do Šostakoviča</i> , izdane leta 1959 https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-QMWM4NNY/9cf67c61-7856-4cbb-b791-d5fde134ea0f/PDF id-197146880_scn-0007	242
Začetek samospeva Počitek pod goro	204
Sonet, začetek in sklep samospeva	206
Sonet, začetek in sklep samospeva	207
Franciscae meae laudes, sklep samospeva	208

VIRI IN LITERATURA

VIRI IN LITERATURA

- Ajlec, Rafael. »Ravnik, Anton (1895–1989).« *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi489744/#slovenski-biografski-leksikon>. Izvirna objava v: *Slovenski biografski leksikon: 9. zv. Raab - Schmid*. Alfonz Gspan et al. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1960.
- Andreis, Josip, Dragotin Cvetko in Stana Đurić-Klajn. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Školska knjiga, 1962.
- Baar, Irena. *Lucijan Marija Škerjanc*. Predstavitev skladatelja ob izdaji jubilejne znamke 21. 9. 2001. Škerjančev arhiv, Glasbena zbirka NUK.
- Barbo, Matjaž. »Prvi koncert za violino in orkester (1927) L. M. Škerjanca.« V *Glasba, poezija – ton, beseda: koncerti, simpozij, spremljevalne prireditve* [Slovenski glasbeni dnevi 2000], ur. Primož Kuret. Festival, 2001: 37–47.
- Barbo, Matjaž. *Pro musica viva : Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.
- Barbo, Matjaž. *Slavko Osterc: klasik modernizma*. Kulturno društvo »Slavko Osterc«, 2018.
- Barbo, Matjaž. *Slovenska muzikologija: Kratek prelet po zgodovini*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019.
- Bedina, Katarina. *Sonata*, Slovenska matica, 1989.
- Bergamo, Marija. »'Življenja zmožni' zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca.« V *Glasba in poezija* [Slovenski glasbeni dnevi 1990], ur. Primož Kuret. Festival, 1990: 193–201.
- Bergamo, Marija. »Koncertantnost kot gibalno strukturo Škerjančevih klavirskih koncertov,« V *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti* [Slovenski glasbeni dnevi 1988], ur. Primož Kuret. Festival, 1992: 244–252.
- Bergamo, Marija. »Škerjanc, Lucijan Marija.« V *Enciklopedija Slovenije* 13 [Š–T], ur. Marjan Javornik. Mladinska knjiga, 1999: 41–42.
- Blažek, Vlastimil. *Sborník na paměť 125 let Konzervatoře hudby v Praze*. Vyšehrad, 1936.
- Bogunović Hočevar, Katarina. »Ravnikovi glasbenoestetski nazori v kontekstu dveh kompozicijskih šol.« *De musica disserenda* 6, št. 2 (2010): 85–99. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-FL1ECCQF>
- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem. Od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946*. Zv. 2. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995.
- Busoni, Ferruccio. *Osnutek nove estetike glasbe*. V *Varia musicologica* I, ur. Marija Bergamo. Slovensko muzikološko društvo in Oddelek za muzikologijo, 1994: 7–32.
- Cankar, Izidor. *Obiski. S poti*. Mladinska knjiga, 1960.
- Carpenter, Patricia. »The musical object.« *Current musicology* 5 (1967): 56–87.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Ljubljanska Glasbena matica.« V *Zgodovina glasbe na Slovenskem III. Glasba na Slovenskem med letoma 1800 in 1918*, ur. Aleš Nagode in Nataša Cigoj Krstulović. Znanstvena založba Filozofske fakultete in Založba ZRC, 2021: 25–43.

- Cigoj Krstulović, Nataša. »Prevajalsko delo Primoža Kureta.« V *Evropski muzikolog prof. dr. Primož Kuret – ob 80-letnici*, ur. Edo Škulj. Celjska Mohorjeva družba, 2015: 195–206.
- Cigoj Krstulović, Nataša. *Zgodovina, spomin, dediščina: Ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015.
- Cvetko, Dragotin. »Škerjanc, Lucijan Marija.« V *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zv. 12. Bärenreiter, 1965: 748.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Slovenska matica, 1991.
- Cvetko, Dragotin. *Stoletja slovenske glasbe*. Cankarjeva založba, 1964.
- D'Indy, Vincent. *Cours de composition musicale*. 1. knjiga. Durand, 1902.
- Dahlhaus, Carl. »Was heisst Improvisation?« V *Improvisation und neue Musik*, ur. Reinhold Brinkmann. Schott, 1979: 9–23.
- Danuser, Hermann. *Musikalische Interpretation. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, zv. 11. Laaber Verlag, 1992.
- Dekleva, Igor. »Pianistka Dana Kobler.« *Bilten* 4 (2002): 48–50.
- Deleja, Gregor. »Pedagoški spisi Lucijana Marije Škerjanca.« Dipl. delo. Univerza v Mariboru, 2006, tkp.
- Douche, Sylvie in Cédric Segond-Genovesi, ur. *Étudier, enseigner & composer à la Schola Cantorum (1896–1962)*. Éditions Aedam Musicae, 2022.
- Faganel, Tomaž. »Škerjanc, zborovski skladatelj?« V *Glasba, poezija – ton, beseda: koncerti, simpozij, spremljevalne prireditve* [Slovenski glasbeni dnevi 2000], ur. Primož Kuret. Festival, 2001: 56–65.
- Feil, Arnold. *Musikmachen und Musikwerk. Die Musikforschung* 21 (1968): 7–17.
- Feisst, Sabine. *Der Begriff 'Improvisation' in der neuen Musik*. Studio Punkt Verlag, 1997.
- Florjanc, Ivan. »Harmonija – od traktatov do učbenikov v slovenščini.« *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani* 12, št. 25 (2016): 149–178.
- Flotzinger, Rudolf, ur. *Oesterreichisches Musiklexikon, vol. 4*. (Austrian Academy of Sciences edition, 2005).
- Grazio, Jelena. »Terminologija v slovenskih glasbenih učbenikih od leta 1867 do danes.« Doktorska disertacija. Univerza v Ljubljani, 2017, tkp.
- Grdina, Igor. »Prešeren in svet glasbe.« V *Glasba, poezija – ton, beseda: koncerti, simpozij, spremljevalne prireditve* [Slovenski glasbeni dnevi 2000], ur. Primož Kuret. Festival, 2001: 66–73.
- Gregorc, Marija. »L. M. Škerjanc: Sedem dodekafonskih fragmentov.« Dipl. naloga. Akademija za glasbo, 1985, tkp.
- Harten, Uwe in Andrea Harrandt. »Gutmann, Albert J.« V *Oesterreichisches Musiklexikon online*, ur. Barbara Boisits. <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d000>.
- Hilscher, Elisabeth Th. »Horak, Musikschule (ab 1941 Konservatorium).« V *Oesterreichisches Musiklexikon online*, ur. Barbara Boisits. <https://dx.doi.org/10.1553/0x00025525>.
- Höfler, Janez. »Lucijan Marija Škerjanc.« *Koncertni list Slovenske filharmonije 1968–69*, št. 7: 18–20.
- Ivec, Anja. »Heribert Svetel kot ljubiteljski in profesionalni glasbenik.« Doktorska disertacija. Akademija za glasbo, 2024, tkp.
- Jeraj-Hribar, Vida. *Večerna sonata: spomini z Dunaja, Pariza in Ljubljane 1902–1933*. Mladinska knjiga, 1992.

- Karlin, Pavel. »Pariz.« *Ljubljanski zvon* 45, št. 1 (1925): 65. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-D0YSAO9X>.
- Kartin-Duh, Monika. »Peta simfonija Lucijana Marije Škerjanca.« *Muzikološki zbornik* 19 (1983): 51–70.
- Kartin, Monika. »Simfonije Lucijana Marije Škerjanca.« Mag. delo. Filozofska fakulteta, 1982, tkp.
- Klemenčič, Ivan. *Musica noster amor: Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes. Antologija na 16 zgoščenkah s spremno knjižno publikacijo*. Založba Obzorja in Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2000.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski glasbeni ekspresionizem*. Cankarjeva založba, 1988.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski skladatelji akademiki*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2003.
- Klopčič, Rok. *Štiri strune, lok in pero*. Celjska Mohorjeva družba, 2011.
- Koblar, France: Škerlj, Cirila (1893–1968). *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi654275/#slovenski-biografski-leksikon> (5. julij 2024). Izvirna objava v: *Slovenski biografski leksikon*: 11. zv. Stelè - Švikaršič. Alfonz Gspan et al. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1971.
- Korenč, Sindija. »Lucijan Marija Škerjanc: 'Sonetni venec' dr. Franceta Prešerna: Kantata v treh delih za soliste, zbor in orkester.« Dipl. naloga, Akademija za glasbo, 1985, tkp.
- Koter, Darja. »Lucijan Marija Škerjanc: Critic of the *Jutro* newspaper from 1927 to 1942.« V *Glasbena kritika – nekoč in danes. (Studia musicologica Labacensia, 7)*, ur. Jernej Weiss. Založba Univerze na Primorskem, 2024: 209–225.
- Koter, Darja. »Proces ustanavljanja in prva leta delovanja Glasbene akademije v Ljubljani (1939–1945).« V *Konservatoriji: profesionalizacija in specializacija glasbenega dela. (Studia musicologica Labacensia, 4)*, ur. Jernej Weiss. Založba Univerze na Primorskem in Festival, 2020: 331–352.
- Koter, Darja. »Samospevi L. M. Škerjanca skozi njegov čustveni in miselni svet.« V *Glasba, poezija – ton, beseda: koncerti, simpozij, spremljevalne prireditve* [Slovenski glasbeni dnevi 2000], ur. Primož Kuret. Festival, 2001: 48–55.
- Koter, Darja. *Slovenska glasba. 1918–1991*. Študentska založba, 2012.
- Kralj, Sonja. »Samospevi Lucijana Marije Škerjanca.« Dipl. naloga. Akademija za glasbo, 1991, tkp.
- Kralj, Tatjana, ur. *Stoletnica rojstva L. M. Škerjanca*. Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, Ustanova za ohranjanje kulturne dediščine, 2000.
- Kralj, Tatjana. »Soneti dr. Franceta Prešerna v glasbeni govorici Lucijana Marije Škerjanca,« *Rodna gruda* 48, št. 1 (2000): 18.
- Krones, Hartmut. »Slavko Osterc, Lucijan Marija Škerjanc und der Wiener Verlag 'Universal Edition'.« *Stoletja glasbe na Slovenskem. Centuries of Music in Slovenia* [Slovenski glasbeni dnevi 2005], ur. Primož Kuret. Festival, 2006: 92–101.
- Kuret, Primož. »Ob šestdesetletnici L. M. Škerjanca,« *Naši razgledi* 9, št. 24 (1960): 578.
- Kuret, Primož: Trost, Anton (1889–1973). *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi725161/#slovenski-biografski-leksikon> (24. julij 2024). Izvirna

- objava v: *Slovenski biografski leksikon: 12. zv. Táborská - Trtnik*. Alfonz Gspan, Fran Petř et al. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1980.
- Kuret, Primož. »Der Briefwechsel von Lucijan Marija Škerjanc und Joseph Marx.« V *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, zv. 10, ur. Helmut Loos. Internationale Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig, 2005: 169–177. <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A15968/attachment/ATT-0/>.
- Kuret, Primož. »Lucijan Marija Škerjanc in Joseph Marx – skladatelja, ki sta zaznamovala svoj čas.« V *Glasba, poezija – ton, beseda: koncerti, simpozij, spremljevalne prireditve* [Slovenski glasbeni dnevi 2000], ur. Primož Kuret. Festival, 2001: 30–36.
- Kuret, Primož. »Slovenska glasba v tridesetih letih.« V *Slovenska trideseta leta*, ur. Peter Vodopivec in Joža Mahnič. Slovenska matica, 1997: 220–228.
- Kuret, Primož. *Lucijan Marija Škerjanc*, prepis oddaje ob obletnici smrti L. M. Škerjanca, 27. 2. 1983 na 3. programu RTV Ljubljana. Prepis ohranjen v arhivu L. M. Škerjanca, GZ NUK.
- Kuret, Primož. *Umetnik in družba*. Državna založba Slovenije, 1988.
- Kuret, Primož. *Zanesenjaki in mojstri. Častni člani, umetniški vodje in znameniti umetniki v filharmonijah v Ljubljani*. Slovenska filharmonija, 2011.
- Lajovic, Albin. »Koncertna kritika prof. L. M. Škerjanca.« *Zbori* V, št. 3–4 (1929): 20–21.
- Lipovšek, Marijan. »Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu.« *Ljubljanski zvon* 55/10–11 (1935): 573–577.
- Lipovšek, Marijan. »Sodobni slovenski samospev.« *Slovenska glasbena revija* 4 (1956/57): 10–12.
- Loparnik, Borut. *Biti skladatelj*. Slovenska matica, 1984.
- »Lucijan Marija Škerjanc – ob 65-letnici rojstva, pogovor v ciklu oddaj Naši skladatelji pred mikrofonom.« Prepis magnetofonskega zapisa pripravil Henrik Neubauer. 2001. Škerjančev arhiv, Glasbena zbirka NUK. Tkp.
- Mancini, Maja. *Lucijan Marija Škerjanc: Peta simfonija*. Dipl. naloga. Akademija za glasbo, 1985.
- Mihevc, Marija. »Preplet glasbe in lirike v Škerjančevi kantati.« *Didactica Slovenica – Pedagoška obzorja* 3–4 (2013): 85–96. https://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_DOC-Q6FQVJ3S/index.html.
- Misson, Andrej. »Prešeren, Cankar – Škerjanc.« V *Glasba, poezija – ton, beseda: koncerti, simpozij, spremljevalne prireditve* [Slovenski glasbeni dnevi 2000], ur. Primož Kuret. Festival, 2001: 85–96.
- »Naši skladatelji. L. M. Škerjanc.« *Zbori* 6, št. 6 (1930): 55–56. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RRV3IQ4Y>.
- Nejedlý, Zdeněk. *Smetanova čítanka: Články a skladby*. Státní nakladatelství, 1924.
- Nettl, Bruno. »Thoughts on Improvisation: A comparative Approach.« *The Musical Quarterly* 60, št. 1 (1974): 1–19.
- Novak, Boris A. »Prešernova vloga pri formiranju sonetnega venca kot umetniške oblike.« *Primerjalna književnost* 24 (2001): 41–60. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ESGXDCUI>.
- O'Loughlin, Niall. »Slovenian Music in its Central European Context: The 20th-century experience.« *Muzikološki zbornik* 40, št. 1–2 (2004): 267–276.

- O'Loughlin, Niall. *Novejša glasba v Sloveniji*. Slovenska matica, 2000.
- Okoliš, Martina. »Škerjančeve mladinske skladbe.« Dipl. naloga. Akademija za glasbo, 2003, tkp.
- Ožvald, Dora. *Bach, Wieniawski, Škerjanc. Izbor treh del za violino*. Dipl. delo. Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru, 2010.
- Pokorn, Danilo. »Lucijan Marija Škerjanc.« *Slovenska glasbena revija* 1, št. 1 (1951/52): 18–20.
- Pokorn, Danilo. *Lucijan Marija Škerjanc in France Prešeren, Sonetni venec*. Spremljena beseda k zvočnemu posnetku iz leta 1963. Fundacija Lucijana Marije Škerjanca Ljubljana, 2000.
- Pompe, Gregor. »Glasba slovenske povojne moderne (1918–1927).« *De Musica Disserenda* 12 št. 2 (2017): 23–46. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-IPBKXKUK>.
- Pompe, Gregor. »On the Brink of Modernism: Lucijan Marija Škerjanc's (First) Violin Concerto.« *De Musica Disserenda* 14, št. 1 (2018): 7–18.
- Pompe, Gregor. »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc: estetski razkol in poetsko bratstvo.« *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnima vojnama*, ur. Jernej Weiss. Založba Univerze na Primorskem, 2018: 187–199.
- Pompe, Gregor. »Slovenian Twelve-Tone Music.« *De musica disserenda* 14, št. 2 (2018), 89–112.
- Pompe, Gregor. *Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019.
- Pompe, Gregor. *Zgodovina glasbe na Slovenskem. 4: Glasba na Slovenskem med letoma 1918 in 2018*. Znanstvena založba Filozofske fakultete in Založba ZRC, 2019.
- Prešeren, France. *Sonetni venez*. Kleinmayr, 1934. https://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_DOC-WBKMWKIT.
- Rijavec, Andrej in Ivan Klemenčič. »Škerjanc, Lucijan Marija.« *Grove Music Online*. 2001, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025928>.
- Rijavec, Andrej. »Škerjanc, Lucijan Marija.« V *Enciklopedija Slovenije* zv. 13, ur. Dušan Voglar. Mladinska knjiga, 1999: 41–2.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Državna založba Slovenije, 1979.
- Sivec, Jože. »Škerjanc, Lucijan Marija (1900–1973).« V *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi652648/#slovenski-biografski-leksikon>.
- Soustružník, Leoš. »Slovinská hudba v Praze. Recepce slovinských skladatelů, dirigentů a interpretů mezi lety 1900–1939.« Dipl. naloga. Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, 2015.
- Stefanija, Leon in Suzana Zorko, ur. *Med ljubeznijo in poklicem: Sto let Konservatorija za glasbo in balet Ljubljana*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2020.
- Stefanija, Leon. *Pričevanja glasbenikov tihe generacije o socialistični Sloveniji*. Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2024, <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL>.
- Šebesta, Josef. »Marjan Kozina in njegove stopinje v češkem glasbenem okolju.« V *Marjan Kozina. 2. mednarodni simpozij o Marjanu Kozini ob 100-letnici rojstva*, ur. Primož Kuret. Glasbena šola Marjana Kozine Novo mesto, 2007: 173–187.

- Šebesta, Josef. »Slovenische Studenten am Prager Konservatorium in der Zeit der ersten Tschechoslowakischen Republik 1918–1938.« V *Stoletja glasbe na Slovenskem*, ur. Primož Kuret. Festival Ljubljana, 2006: 168–179.
- Šivic, Pavel. »Lucijan Marija Škerjanc u svom klavirskom opusu.« *Zvuk* št. 106–107 (1970): 251–256.
- Škerjanec, Ciril. »L. M. Škerjanc. Mladinske skladbe za violončelo.« Komentar h gramofonski plošči. Mladinska knjiga, 1966.
- Škerl, Danijel. »Moj spomin na Lucijana Marijo Škerjanca.« V *Glasba, poezija – ton, beseda: koncerti, simpozij, spremljevalne prireditve* [Slovenski glasbeni dnevi 2000], ur. Primož Kuret. Festival, 2001: 25–29.
- Škrjanc, Radovan. »Relativnost in funkcija zgodovinopisnega interpretiranja glasbe - predstavitev problema na primeru zgodovinske analize novomeških Fundamenta.« *Muzikološki zbornik* 47, št. 1 (2011): 75–91.
- Škulj, Edo, ur. *Evropski muzikolog prof. dr. Primož Kuret – ob 80-letnici*. Celjska Mohorjeva družba, 2015.
- Šlebinger, Janko. »Lajovic, Albin (1890–1964).« *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi315689/#slovenski-biografski-leksikon> (14. junij 2024). Izvirna objava v: Slovenski biografski leksikon: 4. zv. Kocen - Lužar. Franc Ksaver Lukman et al. Ljubljana, Zadržna gospodarska banka, 1932.
- Šon-Belej, Alenka. »Izbor skladb L. M. Škerjanca za didaktično interpretacijo v šoli.« Dipl. delo, Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 1994.
- Šorn, Mojca. *Življenje Ljubljancev med drugo svetovno vojno*. Inštitut za novejšo zgodovino, 2007.
- Špendal, Manica. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Založba Obzorja, 1981.
- Šramel Vučina, Urška. »Ljubljanska filharmonija.« *Muzikološki zbornik* 44, št. 2 (2008): 53–68. <https://doi.org/10.4312/mz.44.2.53-68>.
- Vidmar, Josip. *Obrazi*. DZS, 1979.
- Weiss, Jernej. *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*. Litera in Pedagoška fakulteta, 2012.
- Weiss, Jernej. *Emerik Beran. (1868–1940). Samotni svetovljan*. Litera, 2008.
- X. Y. »Poglavje o naši glasbeni kritiki.« *Zbori* 5, št. 4 (1929): 20.
- Zadnik, Katarina. »Harmonija, kontrapunkt in oblikoslovje od ustanovitve Glasbene matice do Akademije za glasbo.« *Glasbena društva v dolgem 19. stoletju: med ljubiteljsko in profesionalno kulturo*, ur. Jernej Weiss. Založba Univerze na Primorskem, 2020: 431–456.
- Zadnik, Katarina. »Učbeniki za glasbenoteoretične predmete od ustanovitve Konservatorija do danes.« V *Med ljubeznijo in poklicem: Sto let Konservatorija za glasbo in balet Ljubljana*, ur. Leon Stefanija in Suzana Zorko. Znanstvena založba filozofske fakultete, 2019: 203–303.
- Zorko, Suzana. *60 let. Srednja glasbena šola Ljubljana (1953–2013)*. Konservatorij za glasbo in balet, 2013.

KRITIKE, OCENE IN PORTRETI V DNEVNEM ČASOPISJU, KONCERTNI LISTI

- C. C. [Ciril Cvetko?]. »Iz glasbenega življenja v Ljubljani.« *Ljudska pravica*, 24. februar 1949: 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-IGW0PLC2x>.
- č [Emil Adamič]. »Vaclav Talich dirigira.« *Slovenski narod*, 15. november 1933: 1.
- Dobovišek, Jure. »Škerjancu v spomin.« *Delo*, 17. maj 2000: 9.
- Dobovišek, Jure. »Škerjančeva pesem je naša reprezentančna glasba.« *Delo*, 9. februar 2010: 14.
- dr. B. »Škerjančeva kantata 'Sonetni venec'«. *Jutro*, 24. februar 1940: 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-D9KWBV11>.
- Dr. B. »Škerjančeva simfonična kantata 'Zedinjenje'«. *Jutro*, 9. november 1938: 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-2RQLMWNNU>.
- Dr. B. »Škerjančeva Sonetna kantata.« *Jutro*, 29. februar 1940: 3–4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-2INRZ2GI>.
- »Drugi simfonični koncert.« *Jutro*, 19. oktober 1944: 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-3BYQO7LJ>.
- dr. VaVo [Valens Vodušek]. »L. M. Škerjanc: Prešernov Sonetni venec.« *Slovenec*, 1. marec 1940: 8. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-VL2DKC0Q>.
- Gg [Adolf Groebming?]. »Sonetni venec.« *Slovenski poročevalec*, 27. februar 1949: 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-KP4Q0O4X>.
- »Glasbeni krst 'Sonetnega venca': Krstna izvedba ene največjih slovenskih orkestralnih skladb je prinesla nekatere pomanjkljivosti, ki se bodo pa dale odstraniti.« *Slovenski narod*, 28. februar 1940: 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-U46YJCJ3>.
- Grabnar, Boris. »Lucijan Marija Škerjanc o svoji glasbi.« *Tedenska tribuna*, 14. december 1960: 6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-MLYRYJLE>.
- Jakšič, Dominik. »Vsestranski glasbenik širokega obzorja: Lucijan Marija Škerjanc, avtor izjemnega tehtnega kompozicijskega opusa se je rodil pred sto dvajsetimi leti.« *Delo* 6. januar 2021: 16.
- »Kaj pravite?« *Slovenec*, 8. november 1938: 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-MGEJ86N4>.
- Karlin, Paul. »La jeune musique slovene. M. Lucien Marija Škerjanc.« *Comoedia*, 17. marec 1924: 4. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7652419b/f4.item>.
- Kidrič, France. »Glosa: Situacija ob prvem natisu Sonetnega venca.« *Ljubljanski zvon* 54, št. 2 (1934): 119–122. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-66BZPGJZ>.
- »Komorni koncert. Godalni kvartet iz Dresdena.« *Koncertni glasnik* št. 4, 1936/37. Koncertni list. Glasbena matica v Ljubljani.
- »Koncert Glasbene Matice ljubljanske.« *Slovenski narod*, 13. junija 1941: 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JTD7JCDD>.
- »Koncert Škerjančevih skladb je dosegel sijajen uspeh.« *Slovenski dom*, 13. januarja 1942: 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CNUVJZ1G>.
- Korez-Korenčan, Darja. »Ob stoletnici rojstva Lucijana Marije Škerjanca.« *Glasilo Mestne občine Ljubljana* 5 (2000): 30.
- Kralj, Tatjana. »Lucijan Marija Škerjanc in njegov odnos do otrok.« Škerjančev arhiv, Glasbena zbirka NUK. Tkp.

- Kralj, Tatjana. [Intervju na na RAI, 12. 2. 2012.] Škerjančev arhiv, Glasbena zbirka NUK. Tkp. Kuret, Primož. »L. M. Škerjanc: Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina – Gallusa.« *Delo*, 23. oktober 1963: 5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-DDR6YVAI>.
- Lajovic, Anton. »Sonetni venec in glasba.« *Jutro*, 7. marec 1940: 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JG3B8U9Q>.
- Leskovic, Roman. »Glasba iz pozabe. 5. koncert v ciklu Glasbene matice Ljubljana.« Ljubljana, Slovenska filharmonija, 2. december 2007. Koncertni list.
- Leskovic, Roman. »Godalni kvartet Tartini.« *V počastitev 100. obletnice rojstva Lucijana Marije Škerjanca*. Ljubljana, Cekinov grad, 7. november 2000. Koncertni list.
- Lipovšek, Marijan. »Skladatelj L. M. Škerjanc.« *Jutro*, 14. januar 1942: 4–5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PNLG4SPZ>.
- »L. M. Škerjanc: Prešernov 'Sonetni venec'.« *Slovenski dom*, 27. februar 1940: 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-6ALMOZ1C>.
- »Lucijan Marija Škerjanc 50-letnik.« *Ljudska pravica* 17. december 1950: 4.
- »Lucijan Marija Škerjanc: velikan med slovenskimi skladatelji. Koncert v okviru Petkovega kulturnega večera.« Velenje, Kulturni center in kulturna skupnost Velenje, 9. april 1976. Koncertni list.
- »Lucijan Marija Škerjanc: 'Zedinjenje'.« *Slovenski dom*, 8. november 1938: 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JG0JFSX6>.
- Mihelčič, Pavel. »Lipovškova na vrhuncu.« *Delo*, 26. junij 1996: 6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-LPLS52G8>.
- Mihelčič, Pavel. »Pred orkestrom kontrabas.« *Delo*, 4. marec 2000: 8.
- Mihelčič, Pavel. »Prihodnost iz spominov.« *Delo*, 24. 6. 1997: 15. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-R3762EXF>.
- Mihelčič, Pavel. »Zgledno s Škerjancem.« *Delo*, 24. avgust 2002: 5.
- »Mogočni koncert v proslavo uedinjenja. Unionska dvorana polna odličnega občinstva.« *Jutro*, 9. november 1938: 3.
- N. K. »Deveti simfonični koncert.« *Jutro*, 17. maj 1944: 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RO0VV9HH>.
- O. A. »Kulturni pregled. Francosko-jugoslovanski glasbeni stiki.« *Jutro*, 17. junij 1939: 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-C3GCF1MR>.
- Osterc, Slavko. »Javna produkcija konservatorija.« *Jugoslovan*, 18. 3. 1931, 7.
- Petronio, Paolo. »Ob stoletnici rojstva Lucijana Marije Škerjanca.« *Primorske novice*, 17. december 2000: 19.
- S. K. »Talichov triumfalni koncert.« *Jutro*, 16. november 1933: 3.
- »Skladatelj L. M. Škerjanc.« *Primorski dnevnik*, 23. oktober 1952: 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NHKDWZS8>.
- cd [Dragotin Cvetko?]. »Slavnostni koncert.« *Slovenski narod*, 8. november 1938: 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-POOZO5LE>.
- Sonetni venec. F. Prešeren – L. M. Škerjanc*. Koncert Glasbene matice ljubljanske. Glasbena matica, 26. februar 1940. Koncertni list. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-UW0CHANH>.
- Šavli, Peter. »Koncert za harfo in klavir.« Koncert Koncertnega ateljeja Društva slovenskih skladateljev, 16. 5. 2013. Koncertni list, str. 12.

- Šetinc, Janko. »Otvoritveni koncert cikla Mariborske filharmonije. Kantata Sonetni venec za soliste, zbor in orkester.« *Večer*, 17. oktober 2000: 22.
- Švara, Dr. Danilo. »Koncert Slovenske filharmonije.« *Slovenski poročevalec*, 12. junij 1952: 6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HYKDNDMJ>.
- »Triumf naše glasbe v Beogradu.« *Jutro*, 8. december 1939: 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ITWTINCD>.
- Urbančič, Ljenko. »Pri Srečku Koporcu.« *Jutro*, 25. maj 1944: 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-33IPYAQ9>.
- V. R. »100 let skladatelja Lucijana Škerjanca.« *Primorske novice*, 10. januar 2001: 8.
- V. U. [Vilko Ukmar]. »Koncert Glasbene Matice L. M. Škerjanc: 'Zedinjenje'.« *Slovenec*, 12. novembra 1938: 5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-UXSJ93Z4>.
- V. U. [Vilko Ukmar]. »Simfonični koncert pod vodstvom mojstra Talicha.« *Slovenec*, 16. november 1933: 7.
- »Z 'Glasbeno matico' v Beogradu in Pančevu.« *Jutro*, 7. december 1939: 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-1OGQHCHNH>
- Zlobec, Marijan. »Podrobna predstavitev opusa. Škerjančevo stoletje.« *Delo*, 28. november 2000: 8.
- Žuraj, Tone. »Spontan sprejem glasbe domačih avtorjev.« *Večer*, 16. februar 2000: 19.
- 50 letnica skladatelja L. M. Škerjanca.« *Slovenski poročevalec*, 16. december 1950: 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-9DZ6GAME>.

IMENSKO KAZALO

A

Adamič, Emil 33, 35, 40, 41, 46–47, 49, 51, 54, 56, 58–60, 62, 65, 67, 68, 70–72, 104, 106, 111, 169, 186, 187, 198, 231, 235, 236
Ajlec, Rafael 20, 140
Albéniz, Isaac 89
Aleksander 1. Karadžordžević 36, 41, 45, 65
Aljaž, Jakob 68, 187
Andersen, Hans Christian 41, 217
Andrejčič, Igor 105, 110
Arany, F. 36
Arany, Dragutin 36
Arhar (Škerjanec), Karolina 14, 17
Arlič, Urška 129
Arnež Volčanšek, Mateja 132
Arnič, Blaž 101, 104, 128, 130, 137, 184
Aškerc, Anton 93, 206, 215
Aubert, Jacques 70
Avsenek, Franc 137

B

Baar (Vremšak), Irena 8, 94, 123, 128, 129, 132–134, 139, 142, 149, 150, 156
Bach, Johann Sebastian 59, 102, 113, 127, 231, 238, 242
Bagarič, Alenka 8
Bajc Lapajne, Ambrož 139
Bajde, Oto 103
Bajgarová, Jitka 8, 27
Ballata, Zequirja 223
Balžalorsky, Volodja 133
Baranović, Krešimir 61
Barbo, Matjaž 51, 73, 78, 160, 168, 171, 173, 188, 225, 237
Bartók, Béla 190
Baudlaire, Charles 200, 207

Bedina, Katarina 199
Beethoven, Ludwig van 45, 71, 95, 96, 98, 103, 127, 183, 231, 234
Belamarić, Neven 131
Berg, Alban 239
Bergamo, Marija 45, 155, 161, 182, 194, 195, 197, 199, 200, 211
Berkopec, Gregor 128
Berlioz, Hector 96
Bernard, Robert 44
Betetto, Julij 206, 214
Biskup, Heinz 120
Bizet, Georges 24, 226
Blažek, Vlastimil 27
Bogunović Hočevan, Katarina 171, 174, 225
Boisits, Barbara 53
Bor, Matej 209
Borecký, Jaromír 51
Borko, Božidar 73, 236, 237
Borodin, Aleksander Porfirjevič 18, 96
Boulanger, Nadia 224
Božič, Darijan 99, 115, 223
Brahms, Johannes 67
Brank, Žiga 143
Bravničar, Matija 70, 71, 89, 101
Brodnik, Pia 134
Brunold, Paul 42
Budkovič, Cvetko 34, 78, 145
Buh, Tomaž 7, 129, 143

C

Cankar, Ivan 10, 19, 84, 93, 101, 183
Cankar, Izidor 10, 27, 156, 217
Casella, Alfredo 91
Casolini, L. 88
Chausson, Ernest 70
Chlumecka Erzin, Jaroslava 19, 20

Chopin, Frédéric 70, 102, 166, 228, 229
 Ciglič, Zvonimir 99, 130, 131, 223
 Cigoj Krstulović, Nataša 25, 34, 35, 40,
 45, 49, 65, 71, 73, 84, 92, 97, 236, 242
 Cipci, Jakov 98, 108, 111, 119
 Couperin, François 70
 Curie, Marie 85
 Cvetko, Ciril 101, 167
 Cvetko, Dragotin 9, 70, 74, 87, 120, 144,
 145, 210

Č

Čajkovski, Peter Iljič 36, 60, 62, 84, 95,
 98, 164, 165, 175, 182, 183, 233, 234
 Čerin, Josip 92

D

Dall'Abaco, Evaristo Felice 88
 Dauthendey, Max 169
 De Falla, Manuel 67
 De Lioncourt, Guy 43
 Debussy, Claude 45, 46, 70, 220, 229,
 235
 Dekleva, Igor 19, 122, 197
 Deleja, Gregor 58, 129, 223
 Demšar, Gojmir 132
 Dermelj, Albert 89, 108
 D'Indy, Vincent 28, 37, 39, 42–45, 70,
 160, 172, 239, 241
 Dobovišek, Jure 133, 137, 196, 197
 Dolinar, Danica 134
 Douche, Sylvie 42, 44
 Dukas, Paul 70
 Duruflé, Maurice 42
 Dussek, Jan Ladislav 70
 Dvořák, Antonin 59
 Dvoršak, Simon 138

F

Fabri, Umberto 36
 Faganel, Tomaž 215, 216
 Fauré, Gabriel 70, 72, 82
 Fink, Bernarda 134, 139
 Fink, Marcos 134, 141

Flesch, Carl 107
 Florjanc, Ivan 239
 Flotzinger, Rudolf 29
 Foerster, Anton 241
 Fojkar Zupančič, Helena 132
 Franck, César 58, 70, 182
 Francl, Jean 214
 Francl, Rudolf 100, 121, 123
 Frelih, Saša Mišo 135
 Frieser, Erika 83, 112, 191
 Fürst, Maja 143

G

Gabrijelčič, Marjan 99, 223
 Gallus, Jacobus Handl 83, 92, 150, 166,
 237
 Gazeau, Sylvie 134
 Gerbič, Fran 103, 128
 Glinka, Mihail Ivanovič 98, 234
 Gobec, Radovan 103, 223
 Golabovski, Sotir 223
 Goldmark, Karl 176
 Golia, Pavel 19
 Grabnar, Boris 20–22, 27, 150, 172–174,
 217
 Gradnik, Alojz 10, 74–78, 133, 207, 209,
 210, 213
 Graf, Milan 36
 Grazio, Jelena 241
 Grazioli, Emilio 86, 88, 180
 Grebenšek, Jerneja 140
 Greblo, Patrik 128
 Gretčaninov, Aleksander Tihonovič 44
 Grieg, Edvard 62
 Groebming, Adolf 101
 Gruden, Igo 202, 206, 209, 215
 Grum, Peter 8
 Gutmann, Albert J. 20, 53
 Gwin, Georgine 66
 Gwin, William 66

H

Habbe, Bogdan 99, 223
 Habe, Tomaž 99, 143, 223

- Hajdrih, Anton 187
 Hamidulin, Damir 133
 Händl, Georg Friedrich 45, 59, 119, 127, 231
 Harrandt, Andrea 53
 Harten, Uwe 53
 Hauptman, Andraž 132, 143
 Hauser, Otto 203, 205
 Haydn, Josef 59, 231
 Heine, Heinrich 206
 Herzog, Ferdo 95
 Heybal, Valerija 95
 Hilscher, Elisabeth Th. 30
 Hindemith, Paul 187
 Hladky, Karel 223
 Hoffmeister, Karl 19
 Höfler, Janez 21, 77, 78, 157, 180, 214, 215
 Honegger, Arthur 70
 Horak (Čas), Hilda 107, 167
 Horák, Eduard 30
 Horak, Marina 134, 142
 Hren, Tomaž 76
 Hribar, Mirko 94, 95
 Hribernik, Marko 143
 Hristić, Stevan 67
 Hubad, Matej 10, 33, 61, 156, 185
 Hubad, Samo 87, 91, 100, 108, 168, 214
 Hudnik, Hermina 134
 Hudnik, Milan 133, 134
 Hummel, Johann Nepomuk 70
- I**
 Ipavec, Benjamin 33, 105, 128
 Ivec, Anja 223
- J**
 Jakac, Božidar 10, 28, 79, 150, 151
 Jakac, Tatjana 129
 Jakšič, Dominik 20, 44, 219
 Janáčka, Leoš 98, 234
 Jarc, Miran 209
 Javornik, Marjan 45, 155
 Jelinčič, Franc 223
 Jeraj Hribar, Vida 89, 94, 215, 220, 224
 Jeraj Vida / Vovk, Franica 93, 94
 Jeraj, Karel (Drago) 26, 33, 36, 41, 46, 49, 58, 85, 89, 93, 94, 184, 185, 220, 230
 Jevdjenijevič Brandl, Nada 103
 Jež, Jakob 115
 Jolivet, André 44
 Jovanović, Milan 229
 Jurgec, Jaki 131
 Jurgec, Stane 99, 131, 223
- K**
 Kamenšek, Karen 141
 Karlin, Ivan 55, 58, 84, 216
 Karlin, Pavel 10, 20, 21, 40–42, 195, 200, 202, 203, 205, 206, 218
 Kartin, Monika 23, 179, 182, 197
 Karuza, Bojana 134
 Kavčnik (Thierry de Châteavieux), Vilma 26
 Kette, Dragotin 93
 Kidrič, France 101
 Kimovec, Franc 201
 Klasinc, Roman 103
 Klemenčič, Ivan 9, 52, 101, 159, 160, 188, 197, 202
 Klopčič, Rok 98, 149, 150, 152, 157
 Koblar, France 24
 Kobler Golia, Dana 19, 20, 52, 197
 Kocen, Blaž 18
 Koch, Herbert 117, 192
 Koechlin, Charles 42
 Kogoj, Marij 70, 91, 128, 156, 157, 201, 229
 Kolar, Anton 99, 223
 Kolbl, Miran 140
 Komar, Janez 223
 Konjović, Petar 70
 Kopecky, Ivo 223
 Koporc, Srečko 79
 Korenč, Sindija 212
 Kosmač, Andreja 132
 Kosmač, France 209
 Koštrin Čemažar, Maja 21, 41

- Koter, Darja 9, 21, 30, 79, 200, 225, 231
 Kovačič, Ilonka 136
 Kozak, Ferdo 97, 103, 203
 Kozmus, Eva Nina 143
 Koželj, Slavko 73, 237
 Kralj (Jeraj), Mara 68, 85, 86, 94
 Kralj, Bogdan 132
 Kralj, Tatjana 8, 15–17, 25, 28, 33, 36, 37, 45, 51, 52, 85, 86, 94, 111, 112, 117, 120, 122, 123, 128–130, 132, 139, 142, 144–146, 149, 150, 152, 156, 202, 219, 245
 Kralj, Tone 10, 68, 85, 94, 146
 Kramer, Max 13, 14, 22
 Wohinz Kranjc, Mihaela 41
 Krek, Gojmir 53, 70, 73, 92, 237
 Krek, Miha 78
 Krek, Uroš 99, 115, 130, 223
 Kren, Ciril 18, 103, 165, 166, 172, 217, 218
 Kretzschmar, Hermann 175, 242
 Krička, Jaroslav 27, 28
 Kronos, Hartmut 71
 Kulenović, Slaven 143
 Kunec, Božidar 70
 Kuret, Primož 28–30, 31, 32, 45, 50, 71, 111, 112, 117, 120, 144, 145, 150, 152, 158, 160, 172, 183, 200, 215, 242
 Kurz, Wilhelm 19
 Kusevicki, Sergej 48
 Kvapilová, Valérie 71
- L**
- Labey, Marcel 43
 Lah, Ivan 33, 218
 Lah, Špela 8
 Lajovic, Albin 57, 232
 Lajovic, Aleksander 99, 223
 Lajovic, Anton 10, 20, 22, 25–27, 33, 44, 51, 65, 70, 72, 73, 78, 88, 105, 108, 111, 131, 150, 156, 157, 165, 166, 217, 221, 236
 Lajovic, Uroš 129, 131, 132, 136–138, 223
- Langus, Matevž 200
 Lebič, Lojze 115
 Lefebvre, Jules 28, 37, 39, 42, 43
 Lejeune, Nestor 37, 42
 Lenz, Niklaus 13
 Leskovic, Bogo 100, 104, 106, 108, 109, 121, 123, 152, 181, 184
 Leskovic, Roman 136, 140, 196
 Lesky, Albin 117
 Letonja, Marko 133
 Levar, Ivan 40
 Lhotka, Fran 61, 71
 Li Taipo / Li Bai 203, 205, 206
 Lipovšek, Marijan 55, 90, 104, 111, 139, 160, 161, 167, 170, 184, 194, 195, 198, 200, 224
 Liszt, Franz 58, 62, 89, 229
 Lorenz, Primož 129
 Lorkovič, Melita 104
 Loti, Pierre 21
 Lotrič, Janez 131
 Lovše, Pavla 26
 Ludvig Pečar, Nada 223
 Lunetta, Barbara 140
- M**
- Mächtigt, Tomo 128
 Maček, ? 77
 Magdić, Josip 99
 Magnard, Albéric 70
 Mahkota, Karel 61
 Mahler, Gustav 55, 140
 Mancini, Maja 182
 Mantuani, Josip 33, 34, 68, 167, 176, 231, 233, 237
 Marković, Adalbert 223
 Marx (Štiglic), Irena 31
 Marx, Joseph (st.) 31
 Marx, Joseph 28–32, 44, 50, 53, 55, 56, 61, 65–67, 71, 73, 88, 90, 91, 96, 112–114, 145, 172, 195
 Massenet, Jules 98, 234
 Mašek, Kamilo 237, 242
 Matiasovits, Severin 8, 29

Matičič, Janez 223, 224
 Matthews, Denis 83, 112, 191
 Mauri, Štefan 99, 223
 Medved, Cirila 24
 Medved, Anton 93
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 67
 Menoni Sikur, Mojca 140
 Merlak, Danilo 121
 Messiaen, Olivier 42
 Michl, Josip 58
 Mignozzi, Ivan 99, 223
 Mihajlov, Mihajlo 206
 Mihelčič, Pavel 132, 139, 141, 161, 180, 183
 Mihevc, Jurij 39, 40, 59, 237
 Mihevc, Marija 212
 Milhaud, Darius 44, 70
 Milojević, Miloje 70
 Minatti, Ivo 209
 Misson, Andrej 183, 184
 Močnik, Marta 132
 Molière, Jean Baptiste 36, 137, 218
 Monteverdi, Claudio 205
 Mozart, Wolfgang Amadeus 10, 71, 105, 112
 Münchhausen, Börries von 206
 Munih, Marko 134, 135
 Murn, Josip 93

Musorgski, Modest Petrovič 23, 48

N

Nanut, Anton 133
 Natek, Anton 99, 223
 Nedvěd, Anton 84, 216
 Nejedlý, Zdeněk 73
 Neralić, Tomislav 100, 214
 Neubauer, Henrik 17, 18, 119
 Neuberger, Mavricij 83
 Noč, Ivan 58, 62, 67, 82
 Noll, Diether 117, 120
 Novak, Boris A. 212

O

O'Loughlin, Niall 9
 Odak, Krsto 61
 Oettingen, Arthur Joachim von 44
 Ognjanović, Dragiša 123
 Ognjanović, Tatjana 133, 134, 141, 142, 197
 Okoliš, Martina 199
 Orloff, Tatjana 83, 112, 191
 Ormezowski, Franco Maggio 140
 Osterc, Slavko 44, 45, 49–51, 55, 59, 62, 63, 65, 71, 73, 78, 91, 114, 128, 168, 169, 170, 171, 185–188, 196, 223, 224
 Ozim, Igor 107, 108

P

Pahor, Karol 73, 170
 Papandopulo, Boris 61, 70, 73, 170
 Parma, Viktor 156
 Paulin-Schmidt, Paula 183
 Pavček, Tone 128, 133
 Pavčić, Josip 150
 Paz, Juan Carlos 73, 170
 Percan Kodarin, Ivana 143
 Perne, Andrej (Hrabroslav) 84, 216
 Pertot, Avgust 83
 Peter, Zoltan 133
 Peternel, Marjan 138
 Petrač, Andrej 134, 140
 Petrač, Tomaž 140
 Petrić, Ivo 99, 115, 124, 171, 209, 223, 224, 225
 Petronio, Paolo 132, 135, 136, 142, 156, 162, 183, 185, 187, 196
 Petrovčič, Roman 214
 Petrovčič, Tone 214
 Pfeifer, Leon 89, 108, 124, 167
 Pintarić, Fortunat 70
 Ploj Peršuh, Živa 137
 Pokorn, Danilo 42, 43, 129, 159, 160, 188, 190, 199
 Polič, Mirko 65, 77, 79, 81, 88, 214, 231
 Poljanec, Maša 143
 Poltronieri, Alberto 98

- Pompe, Gregor 9, 31, 44, 114, 171, 185, 187, 188, 190, 196
 Poulenc, Francis 70
 Prah, Matjaž 132
 Praprotnik, Otilija (Klotilda) 65
 Preglau, Jure 8
 Prek, Slavko 223
 Prelovec, Zorko 52, 55, 60, 62
 Premič, Marko 84
 Premrl, Stanko 20, 25, 33, 34, 41, 84, 103, 216
 Prešern, France 10, 76, 80, 81, 93, 100, 101, 103, 104, 119, 131, 133, 134, 142, 156, 183, 184, 200, 206, 211–214, 231
 Prijatelj, Ivan 81, 93
 Procházka, Josip 19
 Prokofjev, Sergej Sergejevič 117
 Prošev, Toma 99, 223
 Prunk, Ljudmila – Urva 215
 Puccini, Giacomo 23, 60
- R**
 Rahmaninov, Sergej Vasiljevič 82, 182
 Rameau, Jean-Philippe 70
 Ramovš, Fran 101
 Ramovš, Primož 115
 Rant, Gvido 66
 Rapp, Siegfried 117, 119–121, 192, 199
 Ravel, Maurice 48, 70, 194, 220
 Ravnihar, Vladimir 47–50, 65, 78, 97
 Ravnik, Anton 20, 73
 Ravnik, Janko 25, 26, 34, 70, 73, 89, 171, 174, 228
 Rebay, Ferdinand 29
 Rebikov, Vladimir Ivanovič 194
 Rešid, Džemal 83, 112
 Richards, Abigail 139
 Riemann, Hugo 44
 Rihar, Gregor 89, 93
 Rijavec, Andrej 9, 160, 184, 188, 190, 193, 195
 Rostand, Edmond 68
 Rott, Hans 140
 Roussel, Albert 44, 70
- Ruhmann, François 43
 Rupel, Karlo 103
 Rupel, Mirko 54
 Rus, Ljubo 107
 Rus, Marjan 56
- S**
 Saint-Saëns, Camille 82
 Saksida, Teja 132
 Saleški Finžgar, Fran 93, 103
 Sasse, Karl-Ernst 119
 Satie, Éric 70
 Schollum, Robert 112, 192
 Schönberg, Arnold 81, 159, 171, 172, 188, 239
 Schopenhauer, Arthur 24, 226
 Schubert, Franz 235
 Schumann, Robert 18, 102
 Schünemann, Georg 91
 Sedmach, Claudia 142
 Segond-Genovesi, Cédric 42, 44
 Séverac, Déodat de 70
 Shakespear, William 218
 Siegel, Louis 222
 Sikur, Martin 140
 Silič, Zlatko 129
 Simoniti, Rado 79
 Singer, Suzanne 83, 112, 191
 Sivec, Jože 201, 202
 Skrbabin, Aleksander Nikolajevič 59, 70, 107
 Sladoljev Jolič, Anton 214
 Slodnjak, Anton 103
 Smajlovič, Avdo 223
 Smerkolj, Samo 100, 121, 123, 214
 Smetana, Bedřich 71
 Smrekar, Hinko 85
 Soetens, Robert 44
 Soklič Kozič, Emilija 129
 Soustružnik, Leoš 8, 27, 51, 61, 62, 71
 Spiri, Anthony 139
 Srebotnjak, Alojz 99, 115, 223, 224
 Stančič, Svetislav 229
 Stanič Krek, Jelka 98, 108, 109, 190

Stefanija, Leon 142, 168, 237
 Stibilj, Milan 115
 Strauss, Richard 182
 Stravinski, Igor 44, 171, 190, 224
 Stritar-Vidmajer, Nada 91
 Sturman, Vera 142
 Suhadolnik Zalokar, Jelka 100, 104, 106,
 108, 112, 129, 139, 192
 Suk, Josef 71, 96
 Svetel, Heribert 223
 Szymanowski, Karol Maciej 159, 188

Š

Šantl, Saša 10, 76, 82, 150
 Šavli, Peter 138
 Šček Lorenz, Alenka 133, 139
 Šček, Ivan 99, 223
 Šebesta, Josef 8, 27
 Šedlbauer, Čenda 89, 108
 Šegula Cvahte, Vida 130, 131
 Šenk, Francka 143
 Šetinc, Janko 131
 Šijanec, Drago Marija 90, 95, 96, 181,
 190
 Šilhan, Antonín 51
 Širola, Božidar 36
 Šivic, Pavel 55, 107, 173
 Škerjanc (Jeraj), Karla/Karola/Oli/
 Olica 26, 52, 68, 85, 86, 92–95, 118,
 119, 121, 123, 140, 145, 152, 192, 220
 Škerjanc (Josin), Verena 52, 65
 Škerjanc, Beatrice 52, 66, 146, 152
 Škerjanc, Marija 14–17, 19
 Škerjanc, Noel 8, 16, 24, 47, 52, 66, 72,
 86, 89, 92–95, 99, 112, 120, 123, 128,
 130, 146, 151, 243
 Škerjanc/Škerjanec, Johana (Ivana) Marija
 Viktorija 13–16, 52, 53
 Škerjanec (Japelj), Marjeta 14
 Škerjanec, Ciril 129, 133, 134, 141, 194,
 196, 220
 Škerjanec, Fani 14, 15
 Škerjanec, Franci/Francl 14
 Škerjanec, Igor 133, 134, 141

Škerjanec, Josip 14
 Škerjanec, Josip/Pepe 14
 Škerjanec, Marjana 16, 33
 Škerjanec, Meta 15, 17
 Škerl, Danijel 99, 130, 131, 133, 158,
 161, 162, 172, 196, 220, 223, 224
 Škerlj (Medved), Cirila 24
 Škrjanc, Radovan 237
 Škulj, Edo 242
 Šlais, Jan 65, 223
 Šlebinger, Janko 57
 Šorn, Mojca 88
 Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič 113, 242
 Šoštarič, Ivan 133, 134
 Štolcer-Slavenski, Josip 70, 73
 Štritof, Niko 51, 62, 228
 Šturm, Franc 79
 Šubic, Mirko 20
 Šurbek, Milivoj 128
 Šušterič, Vinko 89, 108, 223
 Švara, Danilo 71, 109, 167, 190

T

Tajčević, Marko 70
 Talich, Václav 63, 67, 68, 165, 175, 187,
 221, 233, 234
 Tartini, Guiseppe 128
 Taylor, Kendall 83, 112, 191
 Thaler, Rezika 230
 Tiran, Jože 103
 Tomasi, Henri 44
 Tomc, Matija 89
 Trček, Marjan 134
 Trost, Anton 30, 78, 83, 88, 90, 98, 112,
 190, 191, 228
 Turnšek, Franc 223
 Tušek, Marin 223

U

Ukmar, Vilko 68, 69, 76, 90
 Urbančič, Ljenko 78, 79

V

Valant, Nataša 134, 141, 142
 Valeri, Rachele 142
 Vebr, France 53
 Verdi, Guiseppe 105
 Vidmar, Josip 10, 79, 102, 156, 219
 Vidmar, Vojko 129
 Vipotnik, Miha 135
 Vladigerov, Pančo 89
 Vodopivec, ? 103
 Vodopivec, Aleksander 132
 Vodušek, Božo 103
 Vodušek, Valens 81, 213
 Volčanšek, Janko 132
 Vomačka, Boleslav 51
 Vörös, Ladislav 99, 223
 Vremšak Richter, Vanda 8, 85, 94, 117
 Vremšak, Samo 94

W

Wagner, Richar 19, 23, 24, 127, 166, 226,
 231, 235
 Webern, Anton 239
 Weingartner, Felix 28, 40, 58, 59, 60,
 170, 220
 Weiss, Jernej 21, 27, 79, 238
 Witz, Norbert 29
 Wolf, Hugo 127

Z

Zadnik, Katarina 237, 238
 Zajc, Ivan 81
 Zajec, Drago 92
 Zarlino, Gioseffo 44
 Zbašnik, France 20, 209
 Zeitler, M. Terezija 14
 Zepič, Ludvik 84
 Zgonc, Rok 134
 Ziherl, Boris 105
 Zlobec, Marijan 132
 Zlobko Vajgl, Mojca 138, 141
 Zorko, Suzana 138, 142, 237
 Zupan, Matej 133

Ž

Žebre, Demetrij 73, 104, 170
 Župančič, Oton 81, 84, 93, 137, 196, 201
 Županović, Lovro 99, 223
 Žuraj, Tone 131

LUCIJAN MARIJA ŠKERJANC

Avtor: *Matjaž Barbo*

Recenzenta: *Ljubomir Spurny, Tone Smolej*

Lektorica: *Špelca Mrvar*

Fotografije na naslovnici:

Škerjanc v petdesetih letih,

Naslovnica Škerjančevega rokopisa Koncerta za klavir in orkester iz leta 1940.

Zgodnejši primerek skladateljevega rokopisa z začetka Predigre k operi Mlada Breda iz leta 1924,

Oblikovanje in prelom: *Klemen Kunaver*

Založili: *Založba Univerze v Ljubljani in Fundacija Lucijana Marije Škerjanca*

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani;

Tomaž Buh, predsednik Fundacije Lucijana Marije Škerjanca

Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za izdajatelja: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Ljubljana, 2025

Prva izdaja.

Tisk: *Birografika Bori, d. o. o.*

Naklada: 200 izvodov

Cena: 35 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije v okviru Javnega razpisa za sofinanciranje izdajanja znanstvenih monografij.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na

<https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL>

DOI: 10.4312/9789612975913

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID= 235780099

ISBN 978-961-297-590-6

E-knjiga

COBISS.SI-ID 235806211

ISBN 978-961-297-591-3 (Založba Univerze, PDF)

Lucijan Marija ŠKERJANC

Lucijan Marija Škerjanc je eden največjih slovenskih glasbenikov 20. stoletja. To potrjuje velika količina njegovih del, katerih kakovost so zaznali že skladateljevi sodobniki, izpostavljeno mesto pa zavzema danes v vseh preglednih študijah, ki vrednotijo obdobje, v katerem je deloval. Za časa življenja so njegova dela prejemala najvišje nagrade in zvenela na koncertih najpomembnejših glasbenikov, bil pa je tudi eden osrednjih piscev zaokroženih glasbenih razprav in publicističnih zapisov. Uveljavil se je kot prvi rektor Glasbene akademije, upravnik Slovenske filharmonije, član Slovenske akademije znanosti in umetnosti idr. Pričujoča knjiga prek podrobne predstavitve Škerjančevega delovanja kritično pretresa miselne tokove, v katere je bil idejno in svetovnonazorsko vpet, analizira poetološke okvire, ki so določali njegovo delo, prek tega pa ocenjuje njegov prispevek ter sled, ki ga zapušča v glasbeni zavesti vse do danes.

35,00 €

