...arodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani
159315

OD BACHA
DO
ŠOSTAKOVIČA

BIOS

L. M. ŠKERJANC

OD BACHA DO ŠOSTAKOVIČA

Razgledi po simfonični tvornosti zadnjih treh stoletij

CANKARJEVA ZALOŽBA
LJUBLJANA 1959

159 315

159315

Narodna in univerzitetna knjižnica - Ljubljana

N 1390/1960

196001390

K A Z A L O

Namesto predgovora 7

SVETOVNA SIMFONIČNA GLASBA

Predklasika 15
Predhodniki 15
Dunajska klasika 33
Predhodniki 33
Romantika 98
Vrstniki in nadaljevalci 142
Ruski romantiki do Čajkovskega 151
Francoska pozna romantika 211
Angleška pozna romantika 213
Novoromantika 217

Impresionizem 244
Prehodne struje 269
Ekspresionizem 341

JUGOSLOVANSKA SIMFONIČNA GLASBA

Slovenska simfonična glasba 355
Hrvatska simfonična glasba *(A. Marković)* . 381
Srbska simfonična glasba *(A. Marković)* . . . 396
Makedonska simfonična glasba *(A. Marković)* 404

Dodatek (slovar strokovnih izrazov in tujk) 407

Viri 419

Imenik skladateljev 421

NAMESTO PREDGOVORA

Komaj dobrih dve sto let je tega, kar se je v Evropi pojavila nova vrsta glasbenega ustvarjanja, ki mu je bilo namenjeno, da zasenči vse dotedanje napore po bogastvu kakor tudi po izraznosti del. Novi način muzikalne tvornosti, ki jo danes imenujemo »simfonično«, ni imel v prejšnji glasbi zgledov in vzorov, zato se je počasi, skoraj kradoma, razvijal iz drobnih in epizodičnih vrivkov in vložkov v takrat prevladujoče vokalne in instrumentalne ter vokalno-instrumentalne sestave. Ob zaključku največjega razcveta zborovskega petja v dobi vokalne polifonije h kraju 17. stoletja se skromno pojavljajo prvi plahi in včasih še prav zelo okorni poskusi presajevanja pevske izraznosti na instrumentalna tla. Veliki glasbeniki na prehodu iz vokalnega v instrumentalni slog so prehajali iz prvega, ki so ga mojstrsko obvladovali, v dru-

gega, katerega značilnosti so jim bile še prikrite in so se šele oprezno pritipavali do njih. Instrumentalna glasba se je sprva omejevala na solistične instrumente ter le-tem prilagojene oblike iz vokalnega stava, pri čemer so le poredkoma prodrle nove instrumentalne značilnosti. Tudi mali orkestralni sestavi, ki so ponajveč spremljali péto besedo, so bili v bistvu samo prenos zborovskega stavka na instrumentalno področje. Šele prav počasi so se skladatelji zavedeli novih zvokovnih svojskosti, ki jih nudijo glasbila, ter so jih začeli uporabljati, kasneje pa tudi graditi svojo domiselnost na njih. V prvi polovici 18. stoletja pa tudi v delih največjih ustvarjalcev še prevladuje pevski slog in z njim neka brezbrižnost do orkestralne barvnosti; ta brezbrižnost nam je danes skoraj nerazumljiva in prav ona povzroča, da zvenijo skladbe iz te dobe — za naše uho — nekam zvokovno nevtralno, če ne celó brezbarvno. Ta značilnost, ki druži sicer popolnoma različno snujoče skladatelje tega obdobja, ima dva vzroka: prvi je še vedno močna odvisnost od sloga vokalnega mnogoglasja polpretekle dobe, drugi pa je nepoznanje zvokovnih možnosti glasbil, ki so dotlej nastopala zgolj spremljevalno, v oporo petju. Te poteze so za instrumentalno glasbo v početku 18. stoletja značilne in obenem krive, da nam zvenijo dela tega obdobja odmaknjeno; treba je dokaj dobre volje in hotenja, da se jim približamo tako, kakor zaslužijo s svojo dognanostjo v pogledu kompozicijske tehnike in izraznosti.

Nekako proti sredini 18. stoletja se začenja položaj polagoma izčiščevati. Oba velika mojstra G. F. Händel in J. S. Bach sta pripravila ugodna tla novemu gibanju, četudi sama nista začetnika nove dobe, temveč dopolnjevalca prejšnje. Že poprej se je često pokazalo — in kasneje vedno iznova potrdilo —, da največji geniji v glasbi niso iskali novih poti, temveč so — podobno kot zbiralne leče — strnili v svoje delo vse silnice prednikov. Tako sta tudi Händel in Bach prevzela, obogatila in zaključila vso bogato vrsto zakladov, ki so jih pred njima nabrali drugi, ter dala vsak s svojo mogočno osebnostjo najpopolnejši in hkrati končni pečat celotnemu obdobju. Prav zato nista prava začetnika novega, simfoničnega ustvarjanja, čeprav najdemo ravno v Bachovem delu prvič uporabljeno besedo »simfonija« v današnjem pomenu. Šele za njima se prebije na površje

pravo simfonično snovanje in si v razmeroma kratkem času osvoji svet.

Danes so »simfonija«, »simfonična tvornost«, »simfonični orkester« in »simfonični slog« že popolnoma ustaljeni pojmi s širokim, čeprav jasno odmerjenim pomenom. Zahvala za to gre legiji glasbenih talentov, ki so ustvarjali na tem področju ter s svojim delom pripomogli k razčiščenju pojmov. Sedaj ni sporno, da je »simfonija« daljša skladba, ki obsega enega do štiri dele in je napisana za instrumentalni sestav, ki mu tako po številu kakor po značilni grupaciji instrumentov gre naslov »simfonični orkester«. Prav tako se skoraj razume samo po sebi, da je simfonija vsebinsko tehtna, pretežno resnega značaja in da se izogiblje vsakdanjosti v tehniki in v izrazu. Nekateri zgledi iz pozne romantike so privedli celo do tega, da je postala simfonična tvornost za nekatere poslušalce preveč zahtevna ter se je bilo bati, da se bo odtujila širšim množicam, ki jim je bila pravzaprav od vsega začetka namenjena. Kajti potrebno je strogo ločiti »komorni« slog od »simfoničnega«: prvemu pritiče intimno obeležje, v katerem se skladatelj najože odkriva poslušalcu-posamezniku, medtem ko drugi podaja skladateljevo izpoved tako rekoč javno, v prisotnosti čim večjega števila poslušalcev. Od tod tudi razlika v instrumentalni zasedbi: številčno ozko odmerjeni komorni sestavi so usposobljeni za osebna izražanja, veliki orkestrski ansambli pa za splošna. Seveda se je to razlikovanje razvilo šele tedaj, ko so se skladatelji zavedli svojskosti obeh izraznih aparatov ter so ju začeli zavestno ločevati; sprva takšne opredelitve ni bilo in komponisti so zaupali svoje muzikalne misli sestavu, ki jim je bil trenutno najbližji.

Velika večina simfoničnih skladb je nekako od srede 18. stoletja dalje namenjena koncertni, torej javni izvedbi, in uporablja pri tem orkestrski sestav, ki se imenuje »simfonični«. Izbira in razporeditev instrumentov orkestra v prvi polovici 18. stoletja še ni bila stalna. Šele kasneje se je izluščil orkestrski ansambel, ki je postal za simfonično tvornost značilen. Za velike mojstre dunajske klasike, F. J. Haydna, W. A. Mozarta in L. v. Beethovna, je pomenil simfonični orkester stalen in le izjemno spremenljiv skup instrumentov. Sestavljen je bil iz godal, pihal, trobil in tolkal.

Godala so bila zastopana z violinami, ki so tvorile skupini prvih in drugih gosli, z violami, violončeli in kontrabasi; vsak instrument je bil zaseden zborovsko, to je najmanj po nekaj pultov, pri čemer druži izraz »pult« dva soigralca, ki imata skupne note. Pihala so predstavljale flavte, oboe, kasneje tudi klarineti in fagoti, navadno po dva od vsake zvrsti. Trobila so bili rogovi in trobente, in sicer po dvoje, kasneje tudi po več; Beethoven jim je pridružil še pozavne. Od tolkal pozna klasični orkester samo pavke, ki jim je pripadla naloga, podpreti harmonična težišča skladbe, predvsem obe glavni harmonični funkciji, toniko (I. stopnjo lestvice, ki je dala skladbi večino tonov) in dominanto (V. stopnjo). Brenkal, od katerih danes najbolj pogosto srečujemo harfo, klasični simfonični orkester ni poznal. Tak ansambel, ki je štel 5 do 8 pihal, 4 do 10 trobil, 10 do 20 pultov godal in pavke, povprek torej 30 do 60 godbenikov, je zadostoval klasičnemu simfoničnemu orkestru in z njim se zadovoljuje še danes večina simfoničnih orkestrov sveta, zlasti seveda v manjših kulturnih centrih. Zanj je bila napisana vsa ogromna, nepregledna in neizčrpna simfonična literatura zadnjih 200 let in na njem sloni ponosna gradnja naše glasbene kulture, ki je v simfonični tvornosti dosegla svoj vrh. Ta zasedba je ostala slej ko prej jedro simfoničnega orkestra; romantična in novoromantična doba sta v želji po zvokovnem stopnjevanju povečali njeno sestavo. Vzporedno s tem prizadevanjem se je razvijala tudi oblikovna rast skladb. Oboje je doseglo vrhunec v začetku 20. stoletja. Zdaj se že več desetletij uveljavlja težnja, da bi dosegli poglobitev izraza obenem z zmanjšanjem sredstev. Seveda preostajajo skladateljem danes še večje in nove možnosti, saj smo v obdobju, ko razpolaga tvorec z mnogo obsežnejšim razponom v izbiri izvajalskega aparata, kakor so ga imeli klasiki. Stvarnost zahteva, da naj bodo sredstva prilagojena vsebini ter naj med obema vlada ravnovesje, kot ga je poznal že klasični lepotni ideal. Približevanje temu idealu je danes kot nekoč vrhovni smoter umetnostnega prizadevanja in sredstva ga ne smejo prekoračiti, temveč se morajo ravnati po njem.

Namen pričujoče knjige je prikazati bogastvo simfonične glasbe od njenih začetkov do danes in ga približati poslu-

šalcem. Spričo vedno naraščajočega glasbenega življenja pri nas se kaže potreba po razlagi glasbenih umetnin, ki tvorijo jedro simfoničnih sporedov. Današnji poslušalec se ne predaja več površnemu poslušanju ritmičnih, melodičnih in harmoničnih potez skladbe; njegova pričakovanja in zahteve so višje in raznovrstnejše. Spoznati želi značilnosti skladbe v zunanji, zvočni sliki in v notranji, vsebinski povezanosti z avtorjem in s svetom, ki ga je obdajal pri ustvarjanju. Mnogo skladb ima literarno pobudo ali pa zunanji povod, ki ga po svoje odsvita. Sem sodi vsa glasbena literatura z vzdevkom »programska«. Takšen program se lahko nanaša na konkretne dogodke ali pa je njegova vsebina abstraktna, vendar z besedami izrazljiva. V vseh takšnih primerih je komentar sestavni del glasbe in brez njega je njen potek nerazumljiv. Toda razlaga ni zaželena samo pri skladbah programske vrste; tudi kadar delo ne izraža konkretnih pojavov ali predstav, ima vendarle vse polno lastnosti, ki jim pojasnilo odpira pot do poslušalčeve zavesti in mu jih s tem približuje.

Tu obravnavani tvarini so dali osnovo sporedi koncertov Slovenske filharmonije v desetletju od 1949 do 1959. A tudi manjkajoče osebnosti in skladbe so bile sprejete v ta okvir, ker sodijo med tiste, ki so pomembno prispevale k sedanjemu stanju svetovne simfonične literature. Za porazdelitev v poglavja je bilo odločilno prepričanje, da vrednost dela ni odvisna toliko od njegovega sloga, kolikor od tehtnosti izražene vsebine; četudi splošni umetnostni tokovi družijo različne tvorce v laže opredeljive skupine, je vendar skladateljeva ustvarjalna osebnost najmočneje izražena v njegovem delu in so poleg nje slogovne karakteristike le postranski dodatek, odkupnina dobi, v kateri tvorec živi in ki se — hoté ali nehoté — odsvita v njegovih delih. Glasba razvojno zaostaja za drugimi umetnostmi in pogosto prinaša kot novost sloge, ki so se drugod že izživeli. Ker je njena pojava konkretno prijemljiva samó na zunaj, to je na njenem najmanj značilnem in pomembnem področju, imajo zvoki pravzaprav pomen simbolov, ki nenehno spreminjajo pomen. Zato je manj navezana na svojo dobo in njena tehtna dela so trajnejša ter ne zastarajo z modo vred. Prav v tem pa je bogastvo, ki se ga splača dlje hraniti; temu namenu služi tudi ta knjiga.

SVETOVNA SIMFONIČNA GLASBA

P R E D K L A S I K A

P R E D H O D N I K I

Umetna glasba srednjega veka, ki traja za to umetnost do kraja 16. stoletja, je poznala samó petje in njemu namenjene kompozicije. Sicer so že takrat imeli vrsto glasbil, toda uporabljali so jih zgolj za spremljavo petja. Ker je bil znaten del umetne glasbe cerkven, so spadale med spremljevalne instrumente tudi orgle. Le prav poredko in za kratek prcsledek so dobila tudi glasbila svoj samostojni delež, bodisi solistično ali v skupinah. Še najmočneje so prišla do veljave godala, pihala, trobila in tolkala pri ljudskih plesih, sprevodih, slavnostih in drugih dvorskih in meščanskih prireditvah. Nekateri bogatejši in uglednejši posamezniki so vzdrževali manjše instrumentalne ansamble za svojo kulturno zabavo; kompozicije zanje so oskrbovali kapelniki, ki so tudi vodili izvedbe. Toda šele prav proti koncu 16. stoletja, še

bolj pa v 17. stoletju, so se iz teh malih instrumentalnih ansamblov razvili orkestri, hkrati z njimi pa instrumentalna glasba, iz katere je kasneje — nekako sredi 18. stoletja — zrastla simfonična glasba.

Prve sledove samostojnega instrumentalnega ustvarjanja najdemo ob koncu 16. stoletja, ko je bila vokalna polifonija (pevsko mnogoglasje) na višku. Nastalo je v Italiji, kjer so tudi slovele prve izdelovalnice glasbil, zlasti godal. Andrea Gabrielli je napisal nekaj peteroglasnih instrumentalnih »sonat«, ki so prvi dokumenti samostojne muzikalne tvornosti za instrumente. Slog teh skladb se še močno naslanja na petje in oblike so kratke, preproste. Njegov nečak, Giovanni Gabrielli je leta 1597 izdal zbirko »Sinfoniae sacrae«, v kateri nadaljuje od strica prevzeti pevski slog in ga presaja na instrumentalna tla. V njegovih skladbah se pojavljajo značilni zborovski odmevni efekti, ki so bili takrat zelo priljubljeni; simfonične gradnje v teh kratkih skladbah ne najdemo in izraz »sinfonia« pomeni le dosłovno »sozvočje« in nima oblikovnega smisla. Nekoliko kasneje je Girolamo Frescobaldi presenečal svetovno glasbeno javnost z učinkovitimi »capricci« in »ricercari«. Prvi naziv se nanaša na vsebino, drugi pa na obliko, ki je predhodnik kasnejše »fuge«. Skladbe Gabriellijev in Frescobaldija ter njihovih vrstnikov so danes že zelo odmaknjene in težko razumljive. Temu so v prvi vrsti krivi stari tonovski načini, ki so takrat prevladovali v cerkveni glasbi in prešli od tod v instrumentalno področje. Ritem je bil še nekoliko okoren in malo živahen; harmonija ni poznala kasnejše barvnosti, kontrapunkt je bil tog. Največ razvojnih možnosti kaže melodija, ki pa še ne najde prave opore v spremljavi, temveč je od nje nekam ločena zaradi težko dojemljivih in presenetljivih akordičnih zvez, ki so ji podložene.

Navedeni skladatelji, njihovi vrstniki in njih neposredni nadaljevalci na tem področju so skladali na način, ki so ga cenili kot novega: »stile nuovo«. Novost ni bila toliko v invenciji kot v izvajalskem sredstvu, v uporabi instrumentov. »Novi slog« je postal moden in je brž prodiral iz Italije v evropska glasbena središča. Iz te dobe izvira tudi sloves italijanskih glasbenikov, ki je dolga stoletja zasenčil druge napore. Italijanske kompozicije in italijanski godbeniki so pre-

vladovali v evropski glasbi polnih 200 let in v nekaterih bolj nesamostojnih deželah so jih šele v našem stoletju nadomestili z domačimi.

Iz velike vrste italijanskih komponistov, ki so prispevali svoj delež k razvoju instrumentalne glasbe, slovijo še danes: Claudio Mérulo, Benedetto Marcello, Alessandro Scarlatti, Leonardo Vinci. Njihova dela se le poredkoma izvajajo v originalu; pač pa imamo vrsto predelav in priredb, ki oživljajo te kompozicije in jih skušajo približati naši dobi. Za vse je značilno, da izhajajo v bistvu iz pevskega sloga, ki ga prilagojujejo instrumentom. Šele polagoma se začenjajo prikazovati obrisi samostojne orkestralne glasbe, ki je napisana za instrumente in ustreza zvočnemu značaju godal ter drugih, takrat znanih instrumentalnih skupin. Prvi sad teh naporov je bil »koncert«, nova, samostojna instrumentalna kompozicijska oblika in predhodnik današnje forme tega imena.

»Koncert« je pomenil prvotno »tekmovanje«. V glasbi se je takšno tekmovanje kazalo v zaporednem nastopanju male solistične skupine in ostalega ansambla. Posamezniki — solisti — podajajo svoje misli zboru — »tutti«, le-ta pa jim vrača svoje. Tehnika takšnega odpevanja je bila seveda že dobro znana in bogato izkoriščena pri petju; s prenosom na glasbila je postala še prožnejša in bogatejša v izrazu. S časovnim in oblikovnim kontrastiranjem med skupinama solistov in drugih je nastopilo tudi njuno dinamično nasprotje: »piano« in »forte«, ki je nastalo že samo po sebi in so ga tudi namenoma gojili. Prvenstveno sta se ustalili dve obliki: »Concerto grosso« (tudi »Concerto da camera« imenovan) in »Concerto da chiesa« (komorni in cerkveni koncert). Bistvene razlike med njima ni; prvi je bil namenjen izvedbi na javnem, posvetnem odru, drugi pa v cerkvi. Vsak koncert ima po več kratkih stavkov; nekateri od teh so slovesni, drugi igrivi; včasih se pojavijo v obliki ljudskih ali pa družabnih plesov tiste dobe, včasih pa so briljantnega, virtuoznega značaja. Koncert se v glavnem zadovoljuje z gladkim potekom muzikalnih misli in sloni na običajnih melodičnih okretih in harmoničnih kadencah. Redkeje nastopajo v koncertu izvenmuzikalni problemi in namen teh skladb je vselej plemenito razvedrilo. V njih se torej bolj izkaže skladateljeva spretnost

v oblikovanju in v izražanju kot pa posebna globina, ki bi zahtevala poslušalčevo sodelovanje. Zato je teh skladb zelo veliko in razlike med deli posameznih komponistov so majhne.

Višek je dosegla kompozicija koncerta z obema vrhovoma instrumentalne glasbe Srednje Evrope ob prehodu iz XVII. stoletja v XVIII. stoletje, torej s Händlom in z Bachom. Z njima se pričenja samostojna instrumentalna glasba in se pojavljajo prve dovršene kompozicijske oblike instrumentalnega sloga, ki je polagoma zrastel iz vokalnega stavka. Čeprav so italijanski in deloma tudi francoski predklasiki že pisali dela za (godalni) orkester, vendar upravičeno štejemo nastanek pristnih instrumentalnih (orkestralnih) kompozicij v dobo obeh imenovanih velikih mojstrov, s katerima prevzema instrumentalna glasba enakovredno mesto poleg vokalne, polagoma pa jo celo preseže.

Velika večina koncertov te dobe je napisana za godalni orkester, ki sestoji iz dveh ali tudi več skupin violin, dalje iz skupin viol in violončelov. Slednjim se je skoraj neločljivo priključil kontrabas, oktavo nižji po zvoku, po pisavi pa v isti legi z violončelom. Obvezno je bilo pri tem še spremljevanje z orglami (continuo), ki so ojačevale bas (basso continuo, Generalbas) in nad njim zgrajene akorde; ti so se seveda ujemali s sozvočji ostalih instrumentov. Ta praksa spremljave na orgle se je kasneje prenesla na klavir in še v drugi polovici XVIII. stoletja je praviloma veljalo izvajanje »basso continuo« pri vseh skladbah; celó Haydn in Mozart sta precejšen del svojih simfonij dirigirala izza klavirja, na katerem sta udarjala akorde za oporo.

Način komponiranja za godalni orkester, s tekmovanjem skupin »soli« in »tutti«, se je iz Italije razširil po vsej kulturni Evropi in povsod je nastala vrsta pomembnih skladateljev, ki so ga radi gojili. Med Italijani velja omeniti imena: Pietro Locatelli, Francesco Veracini, Francesco Geminiani, Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Tommaso Antonio Vitali, Pietro Nardini ter za nas posebno zanimivo Giuseppe Tartini, ime rojaka iz Pirana, okrog katerega se je že bila črkovna pravda o poreklu in prvotnem priimku (Tartić?). Tudi drugi kulturni narodi niso zaostajali; Francozi navajajo imena François Couperin, Louis-Claude Daquin in Jean-Philippe

Rameau; Angleži Orlando Gibbons, Thomas Tallis in Henry Purcell; Nemci Georg Philipp Telemann in Georg Muffat. Vsi ti komponisti, ki so bili nekoč zelo slavni, so stopili kasneje v senco Händla in Bacha, pomembni pa so kljub temu zaradi bogastva in pestrosti del, s katerimi so utirali pot novim izkustvom in dognanjem.

Kronološki pregled predhodnikov simfonične glasbe, glavnih skladateljev XVI. in XVII. stoletja, ki so začeli komponirati za instrumente in instrumentalne skupine (godalni orkester).

Gabrielli, Andrea	1510—1586
Merulo, Claudio	1533—1604
Gabrielli, Giovanni	1557—1612
Frescobaldi, Girolamo	1583—1643
Gibbons, Orlando	1583—1625
Muffat, Georg	1645—1704
Corelli, Arcangelo	1653—1713
Scarlatti, Alessandro	1659—1725
Purcell, Henry	1659—1695
Vitali, Tommaso Antonio	1665—1711
Couperin, François (»le Grand«)	1668—1733
dall'Abaco, Evarista Felice	1675—1742
Vivaldi, Antonio	1675—1741
Telemann, Georg Philipp	1681—1767
Rameau, Jean-Philippe	1683—1764
Geminiani, Francesco	1687—1762
Vinci, Leonardo	1690—1730
Veracini, Francesco	1690—1750
Tartini. Giuseppe	1692—1770
Daquin, Louis-Claude	1694—1772
Locatelli, Pietro	1695—1764

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685—1759)

je bil rojen v nemškem mestu Halle an der Saale. Od tod se je zgodaj preselil v Hamburg kot kmalu daleč znani operni kapelnik. Pozneje (leta 1712) se je nastanil v Londonu, kjer je do smrti zavzemal ključne položaje v angleškem glasbenem življenju. Zato ga Britanci štejejo za svojega skladatelja in početnika angleške umetne instrumentalne glasbe.

Prvenstveno je komponiral opere in oratorije, pa tudi druge njegove kompozicije zrcalijo značilnosti takratnega opernega in oratorijskega sloga. Splošna karakteristika njegove glasbe je osnovna širokosapna svečanost, vzvišena togost in nagnjenje k zunanjemu blesku. Tehnična izdelava skladb je zgledna in sredstva, ki jih uporablja, so polna, močna in bogata. Manj važnosti je polagal na vsebinsko globino in se je prav zato često zadovoljeval z zunanjo zaokroženostjo in neoporečno oblikovno dognanostjo. Ta lastnost je v polni meri ustrezala zahtevam učinkovite historične opere ter biblijskim oratorijem, ki so v bistvu opere na koncertnem odru. V drugih instrumentalnih skladbah je sicer skromnejši v sredstvih in učinkih, a kljub temu dovolj močan in samonikel, da še danes lahko vztraja na koncertnem odru. Tu so pogosto na sporedu njegovi

Concerti grossi,

12 po številu, ki so izšli v tisku leta 1740. Nekatere sedanje izdaje navajajo različne »opusne« številke, ki pa vse pomenijo isto zbirko.

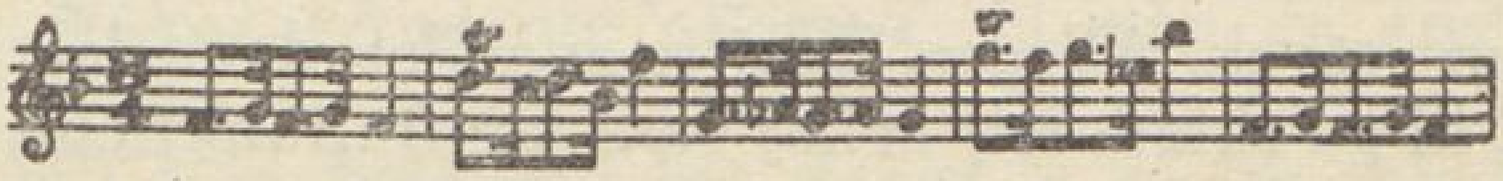
Concerti grossi so v glavnem grajeni po zgledu italijanskih mojstrov in napisani za godala. V postavitvi »soli« in »tutti«, dinamično »p« in »f«, se kaže osnovna volja po kontrastiranju, tekmovanju, koncertiranju. V splošnem je Concerto grosso (»veliki koncert«) suita štirih, petih ali več samostojnih stavkov, ki so bodisi plesi ali pa neopredeljive samostojne skladbe drobnejše pesemske oblike z značilnimi naslovi ali pa brez njih. Nekateri, zlasti sklepni stavki so troglasni — melodija, bas in vmesni glas —, drugi pretežno četveroglasni v smislu štiriglasnega harmoničnega stavka, toda seveda ne togo akordično, temveč razgibano z vezanim, harmonično pogojenim kontrapunktom. Händlov slog le redko

uporablja stroge kontrapunktične gradnje, kakor so kánoni in fuge. Po navadi se zadovolji z nedoslednimi imitacijami, še pogosteje pa se tudi tem izogne in ustvarja dela z živahno, tipično instrumentalno melodiko in z gibkim, pestro se prelivajočim basom. Tako zapuščajo njegove skladbe živ, neobtežen vtis in njegova glasbena govorica se odlikuje po klenosti in jasnosti.

Concerti grossi so razvrščeni takole:

1. koncert (G-dur) ima pet stavkov. Prvi je svečan uvod, ki preide kmalu v krepki, odločni drugi stavek (Allegro). Sledi počasni tretji stavek, Adagio, in po njem četrti, Allegro, ki nekoliko kontrapunktično plete živahno melodiko. Pêti, zaključui stavek je kratek, poskočen ples brez določenega naziva.

2. koncert (F-dur) šteje štiri stavke. Lagodni uvod uvaja razgibani drugi stavek, Allegro. V tretjem, počasnem stavku srečujemo motiv, ki je bil Händlu in njegovim sodobnikom zelo drag (notni primer 1). Sklepni stavek je živahen allegro kontrapunktično-imitatorične gradnje.

1 

3. koncert (e-mol) obsega pet stavkov. Prvi je tragično navdahnjeni slovesni uvod, ki mu sledi živahni drugi stavek, podoben staremu plesu »gigue«, dasi ni tako označen. V tretjem stavku se razvija nekoliko toga, oglata téma Bachovega kova, medtem ko prinaša četrti stavek pod naslovom »Polonaise« spevno melodijo. (Poloneza je bil svečan družabni ples poljskega izvora in viteškega značaja.) Finale je živ in kratek ples brez posebnega naziva.

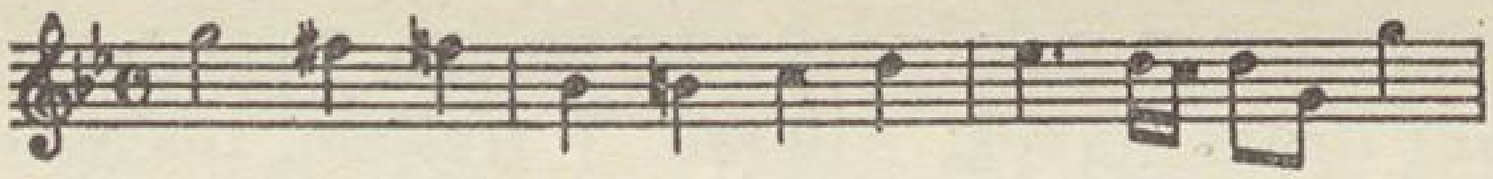
4. koncert (a-mol) ima štiri stavke: Larghetto affettuoso, Allegro, Largo e piano in Allegro. Ti stavki le prav malo kontrastirajo med seboj in ne prinašajo nič novega v primeri s prejšnjimi koncerti.

5. koncert (D-dur) je šesterostavčen; v tem pogledu je enak osmemu, devetemu in desetemu. Razpored stavkov je: Maestoso, Allegro — z živahnim fugatom (nepopolno fugo) —,

Presto — tu so solistični instrumenti prav virtuozno obravnavani —, Largo, ki preide v Allegro, ter zaključni Menuet — takratni dvorni ples.

6. koncert (g-mol) je najbolj znano in danes največ izvajano delo cele zbirke. Ima pet stavkov. Prvi je kratek, svečan uvod; nanj je neposredno priključen drugi stavek, fughetta (mala fuga) z zelo značilno hromatično témo (n. pr. 2). Tretji stavek je prijazna, domača »Musette«, ples, ki so ga radi plesali na prostem ob spremljavi dude (ali meha). Njene ritmične značilnosti se kažejo v sinkopiranem, poskočnem gibanju osmink, njene harmonične lastnosti pa v karakterističnih postopih basa. Sinkopiranost ritma spominja na škotske plese. Četrti stavek je ostro ritmičen, vrtinčasti pêti stavek pa je kratek in zajeten zaključek celega koncerta.

2



7. koncert (B-dur) ima pet stavkov in je napisan za sam orkester brez solistov, ki so sicer sestavljali »mali orkester« ali »concertino«. Uvodni largo je zelo kratek in preide kmalu v drugi stavek, Allegro. Zanj je značilen domislek petelinjega petja, ki ga skladatelj nekaj časa kontrapunktično obravnava. Tretji stavek, Largo e piano (piano pomeni tu »rahlo«), je globlje občuten. Četrti stavek je idilični Andante, pêti pa je posnetek angleškega ljudskega plesa »hornpipe« z živahnim, sinkopiranim ritmom.

8. koncert (c-mol) šteje šest stavkov. Prvi je bolj razsežen kot običajno in predstavlja plesno formo »Allemande«. V klasični suiti je to počasni ples nemškega izvora, ki dovoljuje kontrapunktično oblikovanje in ima miren, dostojanstven značaj. Drugi stavek je zelo kratki Grave, ki je napisan v starem dorskem tonovskem načinu (dorska tonaliteta ustreza današnjemu molu z veliko seksto, torej d-molu brez predznaka). Dva kontrastna značaja vsebuje tretji stavek, Andante-Allegro, kateremu sledi kratek Adagio kot uvod k pêtemu stavku, »Siciliano«. To ime pritiče počasnemu, poskočnemu plesu italijanskega, točneje sicilijanskega porekla, v katerem se bijeta hotena zadržanost in neukrotljiva živahnost. Za zaključek je hiter Allegro.

9. koncert (F-dur) je šesterostavčen. Prvi stavek je Largo, kratek uvod v drugi stavek, dokaj razsežen Allegro. Sledi mu pastoralni Larghetto, ki se končuje z dominanto in se tako neposredno prenese v naslednji Allegro. Pêti stavek je Menuet v arhaičnem dorskem načinu (gl. prejšnji koncert!). Šesti stavek je živahen ples »gigue«, ki so ga navadno obravnavali imitatorično-kontrapunktično.

10. koncert (d-mol) šteje prav tako šest stavkov kot prejšnji. Počasni uvod pripravlja pot Allegru, ki je fugiran (vsebuje postopek imitiranja, ki je značilen za fugo) in se zaključi s pettaktnim počasnim koncem — Lentement. Sledi spev — Air —, ena najbolj na široko razpredenih Händlovih instrumentalnih arij. Naslednji Allegro je v bistvu le kratka medigra, ki brž preide v osrednji Allegro. Slednjič nastopi tretji, okvirni Allegro; za njim imamo še sklepni stavek, Allegro moderato, ki je napisan v istoimenskem (D) duru.

11. koncert (A-dur) ima pet stavkov. Prvi, Andante larghetto e staccato (ta izraz se ne nanaša na način izvedbe posameznih not, temveč označuje celotni značaj skladbe) je primeroma zelo razsežen ter vsebuje dokaj zahtevni violinski solo. Izraz »Andante larghetto« je za naše pojme nekoliko protisloven, kakor »Andante allegro«, ki smo ga srečali v 8. koncertu. Treba je vedeti, da takrat izrazi za hitrost skladbe še niso bili tako ustaljeni kot danes in so jih skladatelji sproti kovali po prostem preudarku. Drugi stavek, Allegro, je kontrapunktično opremljen, vendar se Händel izogne prestrogi doslednosti. Samo nekaj taktov šteje tretji stavek Largo e staccato, ki velja kot prehod v četrti stavek, Andante; ta je miren in speven. Tu je mesto za solistično kadenco, ki jo je violinist po želji in okusu improviziral. Tudi sklepni Allegro je napisan dokaj virtuozno.

12. koncert (h-mol) šteje pet stavkov. Težišče celotne skladbe je v dveh allegrih, ki vključujeta vmesni larghetto; vsak od obeh allegro-stavkov je uveden s krajšim largom, tako da je koncert po gradnji pravzaprav trostavčen z dvema uvodoma. Uvodni Largo je ritmično oster ter uvaja prvi Allegro, živahen in zanosit stavek. Njegova končna dva takta privedeta do osrednjega počasnega stavka, Larghetto e piano. Ta stavek je napisan v E-duru, kar je presenetljivo, saj kaže samovoljno razlago osnovnega h-mola kot dominante E-dura.

V tem stavku tudi naletimo na ritmično varianto pri oznaki »Variatio«. Opomba se nanaša na spremembo dotedanjega toka enakomernih četrtink v metrično podvojitev četrtink v osminke, torej dvojno pospešenje. Naslednji odstavek (Largo) šteje šest taktov ter vodi v drugi Allegro, v katerem nastopi téma, fugirana v dveh značilnih oblikah.

Poleg serije »velikih koncertov« je napisal Händel le malo orkestralnih del, in še ta po večini samo priložnostno. Na takšen način je nastala sloveča *Water-Music* (glasba na vodi), ki je leta 1717 z orkestrom 50 članov spremljala kraljevsko vožnjo po Temzi. Delo šteje dvajset kratkih stavkov različnega značaja. Poleg godal so bili v orkestru tudi drugi instrumenti, in sicer skupinsko zasedene oboe, flavte, rogovi, trobente in tolkala. Stavki so napisani v različnih tonalitetah, ki pa so med seboj v bližnjem sorodstvu: C-dur, d-mol, D-dur, G-dur in g-mol. Značaj zaporednih skladb je bil izbran bolj z vidika pestrosti kot enotnosti. Celo delo je neprisiljena vrsta (suita) arij, plesov, počasnih in hitrih, neopredeljivih in oblikovno neznačilnih stavkov, med katerimi tudi ne manjka karakteristični škotski »hornpipe«. Danes slišimo to skladbo le še prav poredko, čeprav je nekoč veljala kot nepresegljiva mojstrovina; v Angliji je pogosteje na sporedu pri zgodovinskih in spominskih priložnostih.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685—1750)

je bil kapelnik in organist v različnih nemških mestih, nazadnje kantor na šoli sv. Tomaža v Leipzigu. Življenje mu je poteklo mirno in ustaljeno, brez pomembnejših pretresljajev. Izživljal se je v glasbi, ki jo je obogatil z deli najvišje umetniške vrednosti.

Njegova glasba se od istodobne Händlove ne loči toliko po tehniki kot po vsebinski poglobljenosti. V kompozicijskem pogledu je doslednejši v kontrapunktiranju; toda njegov kontrapunkt je še ože kot pri Händlu povezan s harmonijo. Tako je Bach dosegel popolno soglasje med vertikalno (akordično) podlago in linearno (melodično) razgibanostjo in s tem ustvaril slog, ki je stoletja dolgo uravnaval vrednote umetne glasbe. V oblikovnem pogledu je prevzel takrat obsto-

ječe forme in jih navdal z novo vsebino. V bistvu ni uvajal novih načel in metod dela, temveč je dopolnjeval prevzeto. Vendar bi bilo napak soditi ga kot okorelega in togega mojstra, nenaklonjenega novemu in skrbno vase zaprtega. Prav nasprotno — dostopen je bil za vse novo, toda s pogojem, da je imelo resnično in trajno vrednost. Prav ta kritični odnos do vsega obstoječega in nastajajočega pa se zrcali v njegovih delih.

Za orkester je Bach napisal vrsto del različne zasedbe. Njegov vzornik je bil na tem področju Antonio Vivaldi; od njega so ohranjene številne Bachove priredbe, med katere sodijo tudi razni klavirski koncerti. Lahkotni italijanski koncertantni slog je Bach poglobil in zresnil, ne da bi povsem zatajil njegovo igrivo značilnost. Med Bachove orkestralne skladbe, ki jih še danes prav pogosto srečujemo na koncertih, spada predvsem šest

brandenburških koncertov.
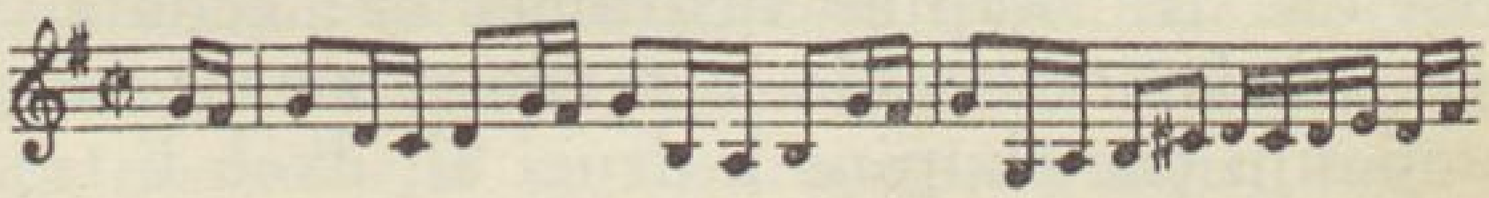
Skladatelj jih je napisal leta 1721 za posvetilo brandenburškemu mejnemu grofu Kristijanu Ludviku; od tod ime. Koncerti so komponirani za različno zasedbo, ustrezno zmogljivostim in posebnostim grofovega orkestra. Osnova so godala, kakor pri Händlovih »velikih koncertih« in pri delih italijanskih mojstrov tiste dobe.

1. koncert (F-dur) je napisan za dva rogova, tri oboe in fagot ter koncertantno kvartno violino (kvartna violina, tudi violino piccolo imenovana, je mala violina, uglašena za malo terco više od normalne violine; pridevnik »kvartna« se nanaša na format, po naše bi torej rekli četrtinska violina) s spremljavo godalnega orkestra in obligatnega kontinuo-klavirja (clavicembalo, predhodnik našega klavirja s kladveci, je zavzemal pri teh skladbah mesto orgel). V tem koncertu so poudarjene tri skupine instrumentov: godala, pihala in trobila in mik koncertiranja je ravno v izmenjavanju skupin ter pristopanju ene skupine k drugi ali dveh k tretji. Vsaka skupina ima lastno motiviko in iz medsebojnega vplivanja skupin nastajajo zanimive zvočne kombinacije. Solistična mesta so zračna, prosojna, zborovska (tutti) pa mogočna, polna. Posebne skladateljeve pozornosti sta deležna oba rogova, pri čemer je Bach pokazal izredno mero domiselnosti.

Delo obsega tri stavke. Prvi ne nosi označbe tempa; navadno ga igrajo zmerno hitro. Drugi stavek, Adagio, ima glavno melodijo v obeh solističnih oboah in v mali violini. Tretji stavek, Allegro, navaja spet celotno zasedbo in sveže nadaljuje koncert. Četrti stavek, Menuetto, je preprost ples v običajni trodelni pesemski obliki A—B—A, koder je odstavek B trio, namenjen tercetu dveh oboj in fagota. Pêti stavek je poloneza, »Polacca«, ki obsega dva odstavka. Prvega igrajo sama godala, drugega pa rogovi in oboe, nato pa se menuet ponovi. Obe plesni formi menueta in poloneze je skladatelj povzel iz ciklične suite ter ju je uporabil samo v tem koncertu.

2. *koncert* (F-dur) obsega koncertantne soliste trobento, flavto, oboo in violino; spremljava je običajna godalna. Iz kombinacij med solisti, pa tudi med njimi in spremljavo, nastajajo sproti zelo mikavni zvoki in Bach se kar ne more odreči, da jih ne bi nanizaval čim več. Celó najokornejši instrument, kontrabas, povzame mestoma veseli fanfarni motiv, ki pa v njegovi izvedbi seveda izzveni groteskno poskakujoče. Temeljni značaj je dan v prvem, urnem stavku (posebne oznake za tempo nima). V drugem stavku, Andante. trobenta molči in melodija se plete skozi flavto, oboo in violino. Tudi spremljava je omejena na dva violončela in klavir. Tretji stavek, Allegro assai, vsebuje spočetka sámo trobento kot solista; polagoma se vključijo drugi instrumenti in vedro, zanosito in zmagovito zaključijo koncert.

3. *koncert* (G-dur) je danes od vseh največkrat na sporedu. Napisan je za sama godala, ki so razmeščena v skupine treh violin, viol in violončelov s spremljavo basa in klavirja. Motivika je enotno ubrana, močno motorična, dopušča pa vsaki skupini dokaj mesta za individualni razvoj. Zelo tipičen je začetni motiv (n. pr. 3), ki je poln neugnane sile in

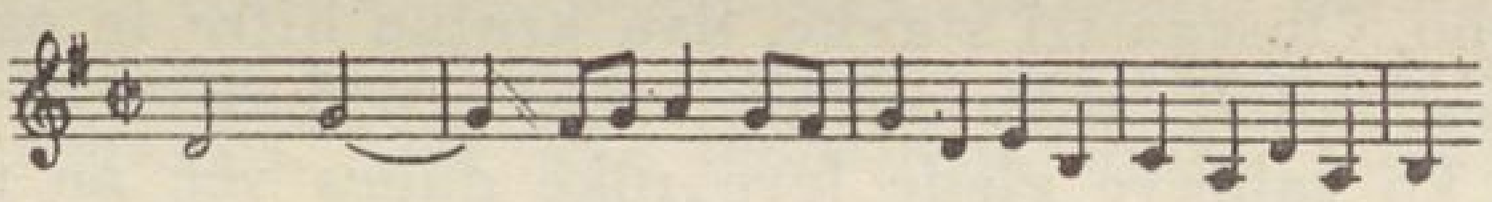
3 

zanosa. Prvi stavek je grajen na njem in njegovih dopolnilnih variantah; hitrostne označbe sicer nima, vendar je značaj uren, gladko tekoč. Ta koncert nima osrednjega počasnega stavka; nadomeščata ga dva zdržana akorda, ki vežeta prvi

stavek na tretjega. Sledeči Allegro je podobno grajen kot prvi stavek, le da je v bistvu preprostejši. V celoti delo ne dopušča ustavljanja in teče od začetka do kraja gibko, brhko in veselo.

4. koncert (G-dur) ima kot koncertantne soliste violino in dve flavti. To pa nista flavti današnje gradnje, temveč tako imenovani »kljunasti« flavti; tako jim pravimo zaradi kljunu podobnega ustnika. Za Bacha so bili ti instrumenti zelo priljubljeni, danes pa jih spet uvajajo v šolske orkestre kot žveglje. Značaj tega koncerta je svetel, optimističen. Prvi stavek, Allegro, je zaradi enoličnosti zvoka flavt nekoliko dolgovezen; prav tako drugi stavek, Andante. Najbolj živahna je sklepna fuga, Presto (n. pr. 4), v kateri ravna skladatelj zelo svobodno in za običajno kontrapunktično tehniko gradnje fuge presenetljivo. Tako vsebuje stavek dosti obsežen vrivek s koncertantno violino, da se tudi ta lahko izkaže. Sklep je vesel, razigran.

4



5. koncert (D-dur) šteje tri soliste: klavir, flavto in violino. Levji delež gre klavirju in njegov part je precèj zahteven. Prvi stavek, Allegro, teče zavzetno in prešerno in je deloma namenjen virtuoznemu razpletu tematike, ponekod tudi v pravi kadenčni obliki, kakor je bila kasneje značilna za koncerte solističnih glasbil. Drugi stavek je duet med flavto in violino, ki ju klavir spremlja. V tretjem stavku, Allegro, preide teža spet nanj; sklep je živahen, kakor je bil začetek in v bistvu celotno delo.

6. koncert (B-dur) je danes redko na sporedu zaradi svojstvene zasedbe solistov: štiri viole, od teh dve »da braccio« in dve »da gamba«. Viola da braccio je bila predhodnik naše današnje viole, medtem ko se je iz viole da gamba razvil sedanji violončelo. Celotna lega tega solističnega kvarteta, ki ga spremljajo violončeli, kontrabasi (violoni) in klavir (cembalo), je globoka, motna in zamolkla. Zvok je prav zaradi tega mračnejši kot pri prejšnjih koncertih, in Bach je delo sam označeval kot »resen razgovor

družbe, kjer vsak posameznik pové svojo misel ali pa se udeleži pogovora. zdaj pritrjujoč sosedu, zdaj nasprotujoč njegovemu mnenju; kdaj pa kdaj zna pa tudi molčati, kadar drugi govorijo«. Prav ta vtis posreduje gradnja prvega stavka, Allegro. Drugi stavek, Adagio, ma non troppo, zveni resnobno in je po obliki nedovršena fuga, ki neposredno preide v tretji stavek, zaključni Allegro. Le-ta je vesel, živahen, seveda pa zaradi globoke lege nekam pritajen.

Razen brandenburških koncertov je Bach napisal tudi koncerte za solistične instrumente s spremljavo orkestra. Sem sodijo: dva violinska koncerta, koncert za dve violini, trojni koncert za flavto, violino in klavir ter trinajst koncertov za klavir.

1. koncert za violino in orkester (a-mol)

je isti kot sedmi klavirski koncert, samo transponiran za celton (veliko sekundo) navzgor v lege, ki so ugodnejše za violino. Njegovo osnovno molovsko razpoloženje je svečano, preudarno. Obsega tri stavke, dva krajna hitra in osrednjega počasnega. Solist lahko pokaže svojo izvežbanost desne roke, medtem ko zahteve glede leve roke danes več ne pomenijo problemov za virtuoze. Ker Bach v tem in v naslednjem violinskem koncertu ni uporabil sicer kompliciranе akordike, kakor jo je znal izrabiti v nekaterih drugih violinskih skladbah, veljata danes oba koncerta kot šolska primera gladkega, neobteženega koncertantnega stavka.

2. koncert za violino in orkester (E-dur)
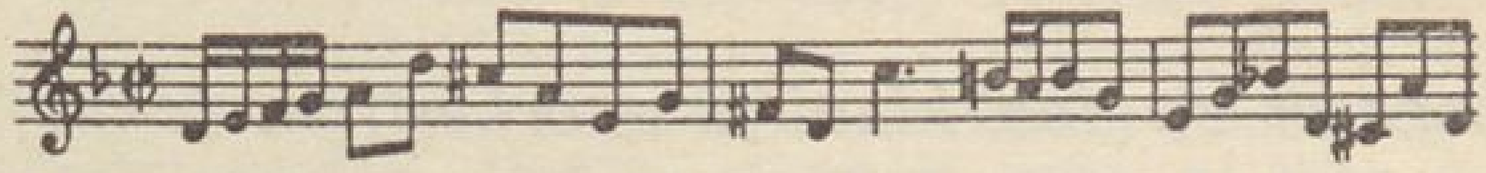
navaja isti kompozicijski slog, isto solistično tehniko in enako število stavkov kot prvi. Po izraznosti je ta koncert vedrejši od prejšnjega in v finalu tudi zmagovitejši. Oba koncerta sodita danes v študijsko literaturo in prodreta le še poredkoma na zahtevnejše programe virtuozov.

Koncert za dve violini in orkester (d-mol)

velja po pravici kot eno Bachovih najbolj dozorelih del. V njem se popolnoma enakovredno izživljata tehnika in izraznost ter dosezata višine, ki jih do tedaj glasba ni poznala. Koncert ima običajne tri stavke: osrednji počasni stavek, Largo, je uokvirjen od dveh živahnih obrobnih stav-

kov. Dialog med obema solistoma je zgleden in domala dosledno izveden; fraza se oglaša za frazo v obeh instrumentih, vsakikrat primerno tonalno prestavljena. Uvodi in zaključki odstavkov pripadajo orkestru (godala in kontinuo), ki se mu pridružita tudi solista. Tematika prvega stavka je klena, odločna in krepka (n. pr. 5). Drugi stavek je speven, liričen, tretji pa zanosit, skoraj viharen.

5



Koncert za flavto, violino in klavir (a-mol)

je trojni koncert, pri katerem so solisti enakovredno obravnavani. Po zvočnosti prevladuje klavir, vendar imata oba ostala solista vseskozi dovolj priložnosti, da se izkažeta tako z lepoto tona, izraznostjo in poglobljenjem kakor z dognanostjo tehnike. Koncert ima običajne tri stavke v navadni razporeditvi: osrednjega, počasnega, oklepata zunanja hitra stavka. Bachova vzvišenost invencije se izkaže zlasti v počasnem odstavku, kjer teče melodična linija, podkrepljena z nekaj starinske ornamentike, neskaljeno mirno in vedro.

Od trinajstih klavirskih koncertov jih je sedem za en klavir, trije so za dva klavirja, dva sta za tri klavirje in eden je za štiri klavirje; vsi imajo za spremljavo godalni orkester. Od teh sta priredbi obeh violinskih koncertov (1. violinski v a-molu je prestavljen za klavir v g-mol, 2., v E-duru, pa je prestopil v D-dur — v obeh primerih sta torej iz violine prešla v klavir za celton niže), tretji za dva klavirja je priredba koncerta za dve violini in prav tako kot prejšnja dva transponiran za sekundo navzdol v c-mol; o dveh koncertih (v d-molu in v f-molu) velja danes kot dognano, da sta priredbi dveh Vivaldijevih violinskih koncertov, pa tudi koncert za štiri klavirje, v a-molu, kaže, da je presaditev Vivaldijevega koncerta za štiri violine. Tako jih preostane le še šest, glede katerih Bachovo avtorstvo doslej ni bilo sporno, vendar pa se slog vseh klavirskih koncertov zelo nagiblje k Vivaldijevemu.

1. koncert za klavir in orkester (d-mol)

šteje tri stavke in je — kakor navedeno — priredba Vivaldijevega violinskega koncerta. Gladko tekoče linije s pretežno akordično spremljavo kažejo v smer italijanske predklasike, četudi je Bach sam sicer pogosto dajal prednost takšnemu

neobteženemu toku pred kontrapunktičnimi zapletljaji. Podobno slišimo pogosto prav tako Vivaldiju pripisani

5. koncert za klavir in orkester (f-mol),

ki je enako trostavčen kot prejšnji, vendar močneje obložen z ornamentiko.

Bolj kot solistični klavirski koncerti so priljubljeni tisti za dva, tri in štiri klavirje.

1. koncert za dva klavirja z orkestrom (c-mol)

odlično razporeja obe vlogi solistov v svojih treh stavkih, ki po gradnji in izrazu kažejo iste značilnosti kot vse sem spadajoče skladbe. Podobno

2. koncert za dva klavirja z orkestrom (C-dur),

čigar tretji stavek je briljantna fuga pristne bachovske zanosnosti in zvočne polnosti. Razpored stavkov je sicer tradicionalen.

3. koncert za dva klavirja z orkestrom (c-mol)

je priredba koncerta za dve violini.

1. koncert za tri klavirje z orkestrom (d-mol)

ima nekaj podobnosti s prejšnjim in kaže mnoge bachovske poteze. Obsega tri stavke; osrednji ima pristavek »Alla Siciliana« in je napisan v šesterodelnem punktiranem ritmu, kakor se je gibal značilni sicilijanski ples, ki je bil takrat v modi. Oba krajna stavka sta živa, odločna in ostro profilirana.

2. koncert za tri klavirje z orkestrom (C-dur)

ima samo en, zanosit in svež stavek. Edinstveni

koncert za štiri klavirje z orkestrom (a-mol),

ki ga ima Vivaldi kot »Concerto grosso op. 3 Nr. 10« in je pri njem v h-molu, ima pri Bachu dva stavka. Spremembe v solističnem partu so zelo poučne in kažejo Bachov izredni kombinacijski dar, ki marsikje pripomore Vivaldijevemu konceptu do večje zvočnosti. Postopek izkazuje takrat sploš-

no navado, da so skladatelji brez pomisleka prevzemali drug od drugega tematiko in tudi cele skladbe ter jih preurejali po svoje, kakor so ravnali tudi z lastnimi deli.
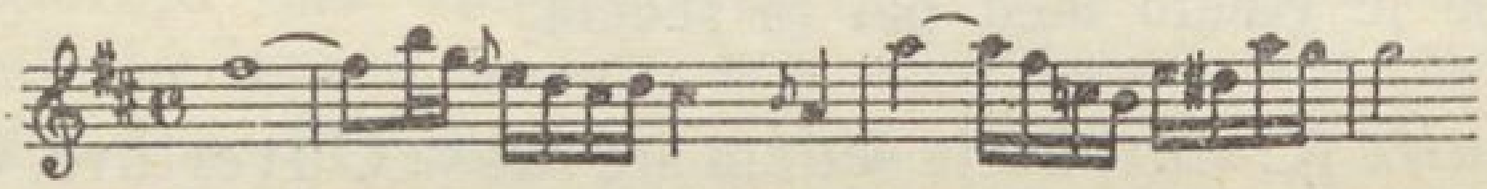
Čiste orkestrske Bachove skladbe so *štiri suite.* Orkestralna zasedba pri njih ni enaka, ker še ni bilo stalne orkestrske sestave, kakor jo imamo sedaj. Število različnih instrumentov je manjše od današnje rabe, ogrodje tvorijo slej ko prej godala s kontinuom. Formalno družijo v svobodno zaporedje različne plesne ali neopredeljive oblike, ki jih redoma uvaja »uvertura«. Bach je po tem začetnem stavku cele suite imenoval »uverture«; danes označujemo s tem le uvodni stavek. Število stavkov suite ni bilo določeno, vendar se je gibalo med pet in sedem.

1. suita (C-dur) šteje sedem stavkov: Ouverture, Courante, Gavotte, Forlane, Menuet, Bourrée in Passepied. Razen prvega so vsi plesi, ki se med seboj razlikujejo v ritmu, tempu in značaju, podobni pa so si v oblikovnem pogledu, ker prevladujejo male pesemske oblike (dvodelne in trodelne). Uvertura je slovesen uvod z dvema karakterističnima témama. Kuranta je bežen, lahen ples v trodelnem metru (3/2-takt), gavota bolj svečan, tog ples dvodelnega metra (2/2-takt). Forlana je ples v dvodelnem metru, a s trodelnim ritmom, često s punktiranimi, ostro odbijajočimi se notami (6/4-takt), menuet pa miren dvorni ples v trodelni meri (3/4-takt). Buré pomenja zelo živ, vihrav ples dvodelnega metra (2/2-takt), paspjé pa je drobnejšega, lahkotnejšega koraka v trodelni meri (3/4-takt). Vsi stavki so v C-duru, kar jih v bistvu povezuje v suito v pravem pomenu besede.

2. suita (h-mol) ima prav tako sedem stavkov: Ouverture, Rondeau, Sarabande, Bourrée, Polonaise, Menuet in Badinerie. Razen prvega in zadnjega so vsi spet plesi. Rondo do neke mere ustreza našemu »kolu«, je v dvodelnem taktu (alla breve) in precèj živ ples. Pravo nasprotje mu je sarabanda, tog, svečan in ponosen ples trodelne mere (3/4-takt). Poloneza je poljski viteški ples z ostrim ritmom v trodelni meri (3/4-takt), menuet pa dvorni mirni ples v 3/4-taktu. To suito zaključuje svobodna skladbica z naslovom »Badinerie«; Bach je tako krstil lahkotno, graciozno delce, ki sveže zaključuje suito. — V tej suiti je flavta solist, orkester pa je godalni.

3. suita (D-dur) je slavna zaradi svojega drugega stavka, arije, ki je doživela mnogo različnih priredb in predelav ter velja po pravici za enega najlepših Bachovih melodičnih domislekov (n. pr. 6). Suita ima pet stavkov: Ouverture, Air, Gavotte, Bourrée in Gigue. Žiga je živahen, pogosto kontrapunktično obravnavan ples dvodelne mere in $^6/_8$ takta. Arija je svobodna dvodelna pesemska oblika spevnega značaja. V tej suiti je skladatelj nekoliko razširil orkestrski aparat z dvema oboama, tremi trobentami in pavkami, kar močno poveča sicer enakomerno zvočnost godal.

6



4. suita (D-dur) ima šest stavkov: Ouverture, Bourrée, Gavotte, Menuet, Réjouissance. Gavota nastopi v dveh inačicah, za zaključek pa stoji »Réjouissance« — razvedrilo. Tudi v tej suiti je Bach uporabil povečan orkester, ki šteje po tri oboe in trobente ter fagot in pavke in se v tej zasedbi že precej približuje kasnejšemu stalnemu simfoničnemu orkestru.

V spisku Bachovih skladb stoji tudi izraz »simfonija«, ki se tedaj najbrž prvič pojavi v glasbi. Z njim je označen prvi brandenburški koncert, nekoliko preurejen, in kaže, da so se takrat že začeli očrtavati prvi obrisi kasnejše forme tega naziva. Tudi uvode k operam so tako označevali (v nekaterih romanskih deželah še danes velja ta navada). Kaže, da je Bach poznal dvojni pomen besede »sinfonia«, vendar temu očitno ni prisojal posebne važnosti. Šele dolgo po njem se je izraz udomačil v sedanjem pomenu.

DUNAJSKA KLASIKA

PREDHODNIKI

Simfonična tvornost je začela rasti kmalu po Bachu, oziroma še za njegovega časa. Kot njen prvi ustanovitelj velja Ivan Stamic (1717—1757), prvi kapelnik dvornega orkestra v nemškem mestu Mannheimu. Novejša raziskavanja potrjujejo domnevo, da je bil po rodu Slovan; njegova družina ima imenske sorodnike v Mariboru, pa tudi Čehi si ga laste, ker je bil rojen v Nemškem Brodu na Češkem. Njegov orkester je bil takrat med največjimi v Srednji Evropi; štel je po deset prvih in drugih violin, po štiri viole, violončele in kontrabase ter ustrezno število pihal in se je odlikoval po odlični vigranosti. Stamic je komponiral za svoj orkester mnogo simfonij, ki so bile zgrajene že v duhu kasnejših Haydnovih in Mozartovih del tega naziva, ter lahko sodimo, da so Stamicevi zgledi služili obema imenovanima vrhovoma

klasike. Ivan Stamic se je sam kot skladatelj močno uveljavil s trio-sonatami; njegov sin Karel Stamic (1746—1801) je nadaljeval tradicijo in utrjeval sloves mannheimskega orkestra. Delo obeh Stamicev je pobudno vplivalo na razvoj simfonične tvornosti in obrnilo pozornost glasbenikov in občinstva na nova dela te vrste.

Od Stamicevih sodobnikov je omeniti skladatelje: Georg Matthias Monn, ki je napisal 16 drobnih simfonij, dalje Franz Xaver Richter, čigar svojstvene, pogosto presenetljivo okrnjene simfonije so vredne še danes nekaj pozornosti, ter zlasti sin velikega Bacha, Philipp Emmanuel Bach, ki je v svoji slavi dolga leta zasenčil svojega očeta. Njegova zasluga je bila, da je sicer toga in okorna nemška kompozicijska šola dobila novih pobud iz francoskih zgledov, ki jih je uvajal. Napisal je mnogo simfonij, ki so zgrajene zvečine po enem kalupu, imajo po tri stavke in so vsebinsko dokaj nepomembne. Zasedba orkestra navaja po dve flavti, oboi, po dva rogova in fagota ter godala; klavir se že odmika. Filip Emanuel Bach je bil zelo vešč instrumentator ter je dajal glasbilom že mnogo samostojnosti in značilnosti.

Dunajska klasika, ki jo je započel Haydn, je torej našla že dobro pripravljena tla, na katerih se je lahko trdno usidrala. K temu so poleg nemških simfonikov mnogo pripomogli tudi drugi, kakor Čeha Mysliveček in Zach, in pa Christian Bach, londonski Bach imenovan, prav tako sin velikega mojstra J. S. Bacha. Različne veje simfoničnega ustvarjanja so bujno cvetele v raznih deželah, J. Haydn pa jih je znal združiti in jim dati dokončno skupno obliko, ki je postala z njegovim delom zgledna za vse nadaljevalce.

Kronološki razpored najbolj važnih predhodnikov dunajske klasike

Richter, Franz Xaver	1709—1789	
Stamic, Ivan	1717—1757	
Monn, Georg Matthias	1717—1750	
Bach, Philipp Emmanuel	1714—1788	(»hamburški«)
Bach, Johann Christian	1735—1782	(»londonski«)
Mysliveček, Josef	1737—1781	
Stamic, Karel	1746—1801	

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732—1809)

je kot dvorni kapelnik avstrijsko-madžarskega fevdalca kneza Esterhazyja vztrajal 30 let v podrejeni službi in šele prilično pozno so spoznali njegovo obsežno veljavo. Na zunaj zelo preprosto življenje je bilo izpolnjeno z delom in vdanostjo v usodo. Haydn ni bil revolucionar v glasbi; gradil je na prevzetem in ga nenehno zboljševal, ne da bi rušil.

Napisal je blizu 150 simfonij in mnogo drugih instrumentalnih skladb. Po nastanku ločimo tri periode njegovega simfoničnega ustvarjanja. V prvo obdobje spadajo dela, napisana za kneza Esterhazyja in njegov dvorni orkester, v drugo skupina simfonij, nastalih po naročilu iz Pariza, v tretje pa druga skupina, prav tako naročena za London. V prvem razdobju se je rad naslanjal na ljudsko petje, kakor ga je imel dovolj priložnosti spoznati na kneževem dvoru. Tu je prišel v dotiko s hrvatsko folkloro, kakor je spretno dokazal naš muzikolog Fran Ks. Kuhač (Koch), ki je v mnogih Haydnovih melodijah izsledil hrvatske ljudske popevke. V drugem obdobju je Haydn že zrel mojster forme, ki si jo je sam izoblikoval. V tretjem ga vidimo na vrhuncu dognanosti. Kljub poznim letom je prav tu še vedno mladeniško neugnan in se spet zateka k mladostnim spominom: finale poslednje simfonije — 104. — je spet naše domače kólo.

Prvo obdobje pomagata omejiti letnici 1759 in 1784; drugo traja od 1786 do 1788, tretje pa od 1791 dalje. Prvo šteje 81 simfonij, drugo 10, tretje pa 12, skupaj torej 104 simfonije. Preostane 46 simfonij, ki so deloma izgubljene, deloma še neugotovljene. Od vseh simfonij so danes le še nekatere na koncertnih sporedih; velika večina mladostnih del te vrste je že popolnoma pozabljena.

Simfonije prve periode

Pri teh prevladujejo trostavčna dela. Prva med njimi (D-dur) je bila napisana leta 1759 po naročilu takratnega skladateljevega delodajalca, grofa Morcina na gradu Lukavcu pri Plznu.

6., 7., 8. in 9. simfonija tvorijo simfonično tetralogijo: »Le Matin« (jutro), »Le Midi« (poldan), »Le Soir« (večer)

in »La Nuit« (noč). Tri so ohranjene in še sedaj pogosto izvajane, četrta pa se je izgubila. Tretja ima še podnaslov »La Tempesta« (vihar), ki pa je nakazan šele v finalu. V ostalem skladatelj ne poskuša risati ustreznih glasbenih slik, temveč so naslovi prosto izbrani. Le tu pa tam naletimo na zvoke, ki bi utegnili vzbujati naslovom ustrezne predstave; tako kaže prva od teh simfonij v početku navdih prebujajočega se jutra. Sicer obsega vsaka simfonija tri stavke, od katerih je srednji počasen. Haydnova invencija je vseskozi vedra, sveža, in ne manjka ji šegavosti in domiselnosti. Vendar so si simfonije po vrsti tako zelo podobne, da naletimo šele pri 22. na bolj izvirno domislico. Ta simfonija ima podnaslov »Filozof« in se bržkone nanaša na kakšno znano osebnost, kateri je bila namenjena. Tu je orkestrska zasedba svojstvena: poleg godal imamo le po dva navadna in dva angleška rogova (angleški rog je različek oboe, ki je za kvinto nižji in ima značilen, melanholičen zvok). Zvokovna barvnost je torej namenoma mračna. Tudi razpored stavkov je nov: Adagio-Presto-Menuetto-Presto — uvodni počasni stavek se prav gotovo nanaša na učenjakovo zamišljenost.
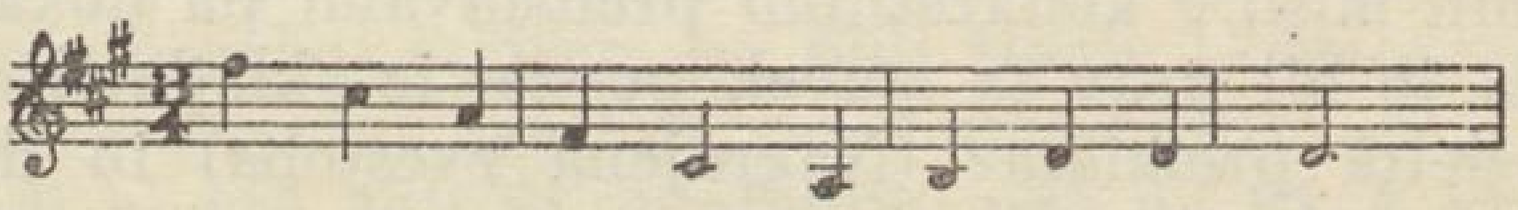
V to serijo simfonij spada tudi vrsta »lovskih« z značilnimi fanfarami. Med njimi izstopa 31. simfonija z vzdevkoma »S signalom« in »Na preži«. Za vse »lovske« simfonije so značilni hitri stavki, ki ponazorujejo lov in nam ga predočujejo z obilnimi fanfarami in signali. Še več simfonij iz te dobe nosi značilne naslove, ki so deloma simbolični, deloma imena, deloma posvetila. Takšne so: št. 43, »Merkur«, št. 44, »Žalna simfonija«, št. 48, »Marija Terezija« — napisana kot posvetilo cesarici pri obisku na Esterhazyjevem gradu —. št. 49, »La Passione«, št. 53, »L'Imperiale«, št. 55, »Šolnik« — v nji meri na pedantnega učitelja z nekaterimi tipičnimi, na početni glasbeni pouk spominjajočimi okreti —, št. 59, »Simfonija ognja«, št. 60, »Raztresenec« (»Il Distratto«), št. 63, »La Roxolane« (osebno posvetilo?), št. 69, »Laudon«, poklon avstrijskemu maršalu, in druge. Med vsemi si je ohranila sloves

št. 45, »Poslovilna simfonija« (fis-mol).

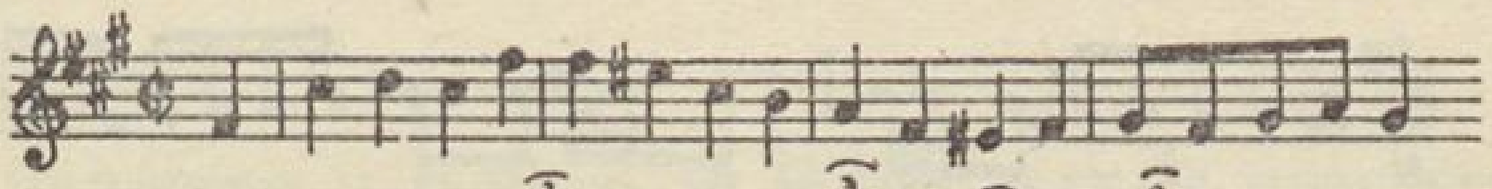
To delo ima zgodovinsko ozadje. Knezu se je (leta 1772) zahotelo, da pridrži orkester dlje v svoji poletni prestolnici,

kot je bilo dogovorjeno. Godbeniki so bili zaradi tega nejevoljni, Haydn pa se je odločil, da to predoči knezu z glasbo in ga obenem poprosi, da pravočasno odobri zaprošeni dopust. Zato je skomponiral simfonijo, pravzaprav njen pêti, dodatni stavek. Tu stoji v vsakem orkestrskem partu na drugem mestu opazka »si parte« (»odide«) in godbenik je tedaj, ko je prišlo do tako označenega mesta, upihnil svečo (igrali so tedaj pri svečah) in se tiho izmuznil iz orkestra. Naposled ostaneta v poltemi samo še dva goslača, ki se mukoma trudita muzicirati, pa s ponavljanjem medlih fraz kažeta težko utrujenost ter naposled tudi otožno odkorakata. Knez je razumel duhoviti namig in ustregel prošnji, dovtip pa je začel krožiti svojo pot. Čez čas je bil skladatelj prisiljen, prikomponirati simfonijo »Povratek«, ki pa ni ohranjena. Poleg te anekdotne vrednosti pa ima delo tudi polno odlik, ki so vredne pozornosti. Že takrat nevajeni fis-mol, še bolj pa njegova durska inačica, Fis-dur, sta takšna. Tudi motivika je značilna. Takoj prvi stavek, Allegro assai, temelji na krepkih motivičnih korakih (n. pr. 7); finale — četrti stavek — je viharen, grozeč, kakor da bi hotel prikazati nejevoljo godbenikov (n. pr. 8): privesek kaže vdanost in otožno odpovednost, kakor pritiče podrejenim (n. pr. 9). Tako se je Haydn polagoma, v trdi šoli osemdesetih simfonij, razvil

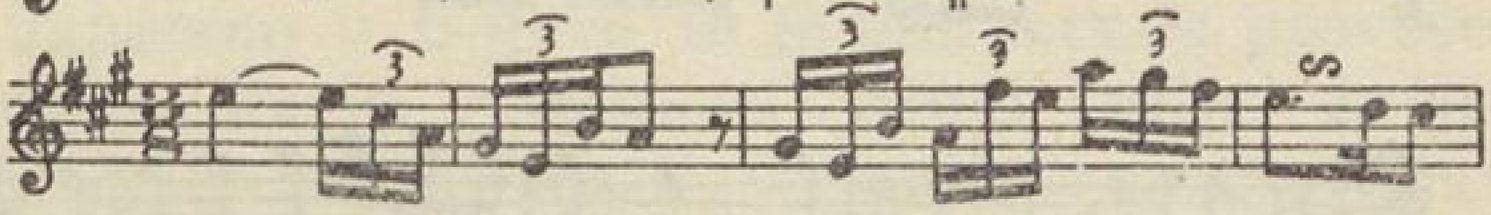
7



8



9



iz skromnega posnemalca takrat modnih simfonikov v mojstra močnega, samostojnega koncepta in pripravljenega za težje naloge.

»Pariške« simfonije

so napovedovalà že nekatera dela iz prejšnjega obdobja, v katerih se kaže Haydn kot zrel mojstrovalec simfonične forme. Predvsem je razširil simfonijo na štiri stavke; to so sicer poznali tudi drugi
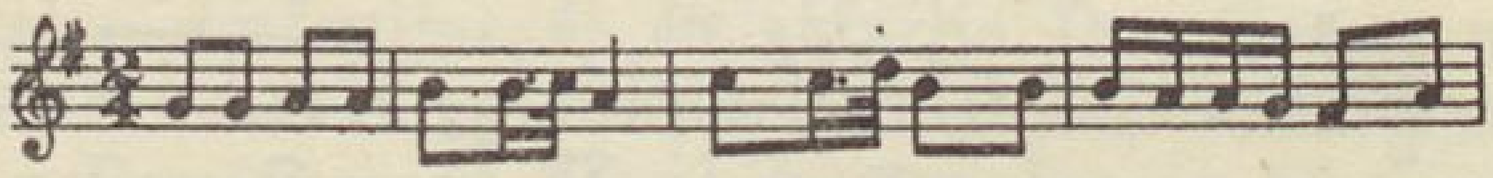
komponisti, vendar se je štiristavčnost ustalila šele pri Haydnu in postala za stoletja vzorna. Novi stavek je bil menuet, ples, povzet iz suite in prav posebno prikladen za izražanje dvorjanske vdanosti. Tudi formalna gradnja je dobila pri Haydnu neko stalnost; prvi stavek je bil redoma napisan v sonatni obliki z zanjo značilno kontrastno tematiko, drugi in tretji stavek sta bila krajše pesemske ali variacijske oblike, spevnega in plesnega značaja, četrti pa veder rondo z značilnim ponavljanjem glavne misli. Ta simfonični obrazec se je v klasiki zelo obnesel, seveda pa tudi obrabil; za njegovo posvežitev so skrbeli že klasiki s tem, da so včasih razmestili stavke kako drugače ali pa spremenili oblikovno gradnjo z novimi metodami.

Med predhodniki »pariških« simfonij gre omeniti simfonijo
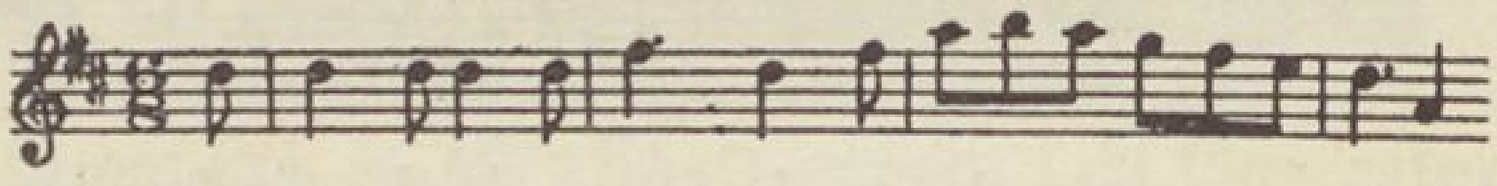
»La Chasse« (lov), št. 73, (D-dur).

Ta Haydnova simfonija ima štiri stavke; glavna misel prvega stavka se v bistvu ne razlikuje od običajnih tém v allegrih te dobe; tudi njeno nadaljevanje — tako imenovana stranska téma — je videti bolj varianta glavne misli kot pa samostojna muzikalna ideja. V drugem stavku vlada tipična haydnovska téma, v kateri se dvorjanska vdanost druži z nagajivo šegavostjo (n. pr. 10). Naslednji menuet je živahen, svež, a šele v četrtem stavku pridejo značilni »lovski« melodični okreti do prave veljave (n. pr. 11). Šibko povezanost glasbenih misli s konkretnimi predstavami pa dokazuje dejstvo, da je bil prav ta stavek povzet iz skladateljeve opere »La fedeltà premiata« (Nagrajena zvestoba) in da so bili

10



11



sprednji stavki šele dodatno skomponirani. Tudi v drugem stavku je skladatelj uporabil tematiko svojega samospeva »Gegenliebe« (Vračana ljubezen). Po svoji dognanosti pa je ta simfonija že zgled simfoničnega ustvarjanja tipičnega haydnovskega kova, prav kot so naslednje »pariške simfonije«, katerih prva ima vzdevek

»L'Ours« (Medved).

To je Haydnova 82. simfonija, ki je napisana v C-duru in ima štiri stavke. Prostozidarska koncertna družba v Parizu, »Concerts de la Loge Olympique«, je to delo naročila v letu 1786. Vzdevek se je dela oprijel zaradi brenčečega basa v četrtem stavku. Prvi stavek, Vivace assai, je lep primer za razvito sonatno obliko, kjer prihaja razplet izpeljave že v začetnem odstavku (v ekspoziciji) do veljave. Oba notranja stavka sta tradicionalna, četrti pa je izredno svež in zavzeten, s tipičnim haydnovskim čutom za humor. Motivika tega stavka je nesporno folklorna, dudna podlaga pa značilna za gorske narode.

Druga »pariška« simfonija ima naziv

»La Poule« (Koklja)

in številko 83, napisana pa je v g-molu. Ime se je je oprijelo zaradi melodičnega zavijanja oboe v prvem stavku; dovtipni Parižani so menili. da gre za kokodakanje, vendar splošno melanholično vzdušje te glasbe to domnevo zavrača. Prej bi lahko rekli, da preveva prvi stavek boj med dobrim in zlom ali pa človekov upor zoper temne sile. Boj ostane neodločen v tem stavku, ki ne privede do zaželenega in pričakovanega razpleta. Zelo zaokrožen in speven je drugi stavek, Andante, eden najlepših počasnih stavkov Haydnovega sloga. Menuet je bolj prisrčen kot izviren, pa tudi finale (Vivace, nekatere izdaje imajo Presto) zaostaja po domiselnosti.

Nikoli ni več čuti 84. simfonije, pač pa 85. z vzdevkom

»La Reine« (Kraljica).

Delo je napisano v B-duru in je bilo menda posvečeno francoski kraljici Mariji Antoinetti; drugi trdijo, da je bila ta simfonija tej francoski vladarici najbolj všeč; bržkone drži oboje. Osrčje simfonije je drugi stavek, romanca, Allegretto, ki je niz variacij na poljudno francosko popevko »La gentille et jeune Lisette«. Lepo je tudi izdelan finale, Presto, v katerem zna skladatelj iz neznatne tematike zgraditi pomembno, dramatično oživljeno skladbo.

Pêta v seriji »pariških« simfonij je

simfonija v D-duru, št. 86.

V nji je Haydnova melodika dozorela in se močno približuje Mozartovi. Prvi stavek, Allegro spiritoso, uvaja kratek Adagio, kakršnega najdemo v veliki večini večjih Haydnovih simfonij, nato pa poteka brez posebnih presenečenj. Drugi stavek, Largo, ima podnaslov »Capriccio«, s katerim je skladatelj najbrž hotel označiti oblikovno neodrejenost med sonato in rondojem. Težišče simfonije je v finalu, Allegro con spirito, ki je živahen in poteka gladko in neprisiljeno.

Šesta med »pariškimi« je

simfonija št. 87, v A-duru,

poslednja tega cikla. Idejno pa spadata k njemu še dve nadaljnji simfoniji, št. 88 in 92, ki sta obe v G-duru in katerih druga nosi vzdevek »oxfordska«.

Simfonija št. 88 (G-dur)

je bila napisana leta 1788 in šteje štiri stavke. Prvi prinaša po krajšem uvodu glavno misel (n. pr. 12), ki je bila kasneje pobudnik Beethovnove téme k sklepnemu stavku osme simfonije. Tudi izdelava stavka kaže podobne poteze kot Beethovnova in verjetno si je Beethoven izposodil Haydnovo tematiko in tehniko, bržkone z namenom, da ju prekosi. Vrh simfonije je v drugem stavku, Largo, ki je vrsta variacij na preprost, po svoje dovršen spev (n. pr. 13). Ta melodija se sedemkrat skoraj doslovno ponovi in variiranje teče samo v spremljavi, vendar je stavek kljub temu zaokrožen in zanimiv. Tudi to melodijo je kasneje Beethoven pogosto posnel in uporabil. Tretji stavek, menuet, spominja na alpski »ländler«; Haydn je pogosto vpletal v svoje simfonije poljudne

12



13



plese in pesmi. Finale je živahen, ljudski rondo, v katerem se Haydnovo kompozicijsko mojstrstvo prav posebno izkaže. Zlasti mikaven je kánon (dosledna imitacija) med violino in basom, ki traja prek 20 taktov.

Druga simfonija v G-duru je
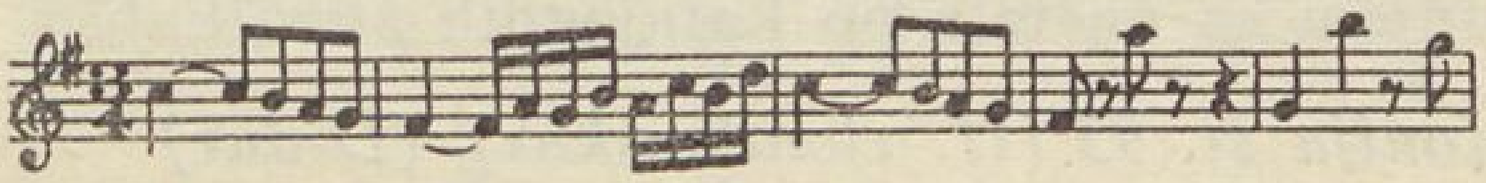
»*oxfordska*«, s številko 92.

Ime ima od tega, ker jo je Haydn vzel s seboj v Oxford, ko je bil tam leta 1791 promoviran za častnega doktorja na univerzi. To delo nosi pečat mojstrstva kot malokatero in je prav posebno priljubljeno v Angliji. Prvotno je bilo napisano brez trobent in tolkal; te je skladatelj kasneje dodal. Delo stoji nekako kot posrednik med »pariškimi« in »londonskimi« simfonijami.

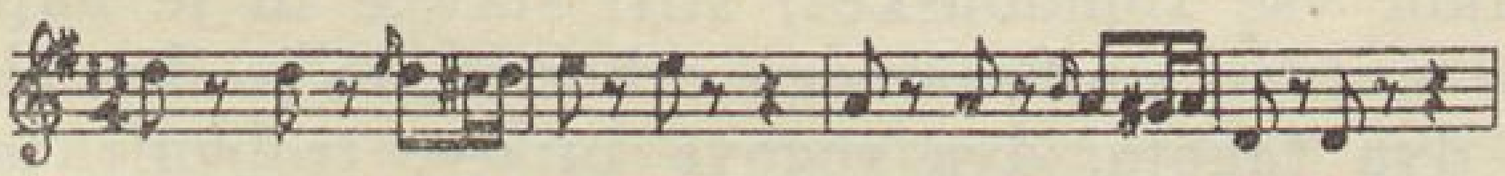
Oxfordska simfonija pozna bolj elegične tone in se že v tem močno loči od dotedanjih del. Kaže, da je dal Haydn z njo slovo mladosti, saj se je ravno približal 60. letu. V oxfordski simfoniji pa je hotel prikazati tudi vse svoje mojstrstvo v kompozicijski tehniki in se ni pri tem ognil niti kompliciranejšega kontrapunktičnega prepletanja glasov, kar mu je bilo do tega časa tuje. Nikjer pa ne postane patetičen, četudi zna ubrati prav dramatične strune. S to simfonijo si je Haydn upravičeno priboril vzdevek »klasičen«, saj je v nji popolnoma dosegel klasični ideal ravnotežja vsebine z izrazom.

Oxfordska simfonija ima običajne štiri stavke. Prvi, Adagio-Allegro spiritoso, temelji na eni sami glasbeni misli (n. pr. 14), ki se spretno podreja mnogoterim harmoničnim in kontrapunktičnim obdelavam ter se šele proti koncu stavka umakne stranski témi (n. pr. 15). Le-ta spominja v melodiji na popevke iz opere buffe ter šegavo s klanjanjem dopol-

14
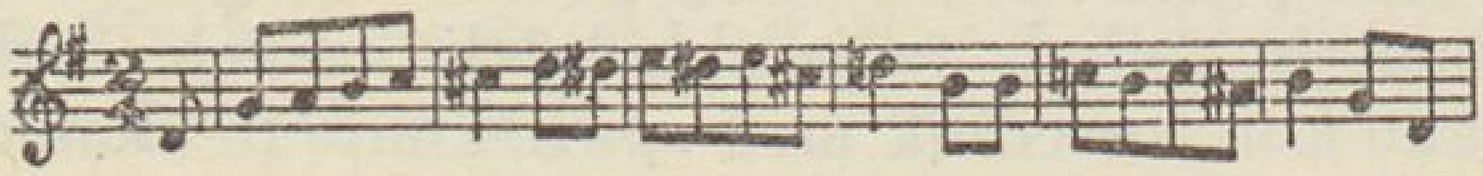


15



njuje glavno tematiko. Drugi stavek, Adagio cantabile, ima nasprotno težnjo kot prvi; medtem ko je tam vse težilo navzdol, se tu prav tako dviga. V osrednjem delu tega stavka zadonijo mračnejši zvoki, toda vedrina kantilene, ki je tipično haydnovska, jih kmalu prežene. Tretji stavek, menuet, je

samo od začetka nekoliko razburjen, nato pa se umiri v mehkem spevu rogov. Finale, Presto, se požene v vrtinec z nemirno mislijo, izraženo s svojskimi, hromatično utesnjenimi intervali (n. pr. 16). Nekatere spretno nameščene pavze celega orkestra dramatično prekinjajo enakomerni tok glasbe. Z živahnimi okreti izzveni to delo, ki je polno življenja.

16 

Londonske simfonije

Koncertni direktor *Salomon* iz Londona je ponudil Haydnu mikavne ugodnosti za serijo simfonij, ki naj bi jih mojster zanj komponiral. Skladatelj je napisal 12 simfonij, »londonskih«. Poleg tega razločevalnega naziva imajo nekatere od njih še posebne vzdevke, ki jih še danes navajajo programi. S temi simfonijami je Haydn zaokrožil in izpopolnil lik nove, klasične simfonije, ki ji je dal trdno obliko in vzorne primere.

Vrstni red »londonskih« simfonij je težko ugotoviti, ker so jih različne izdaje različno številčile. Standardna izdaja Haydnovih del v partituri jih vodi pod številkami 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12 in 14. Splošni spisek Haydnovih del jih navaja od številke 93 do 104, in to v drugem zaporedju, kot jih razvršča glavna izdaja. To zaporedje je danes tudi običajno in po njem so: I. »londonska« simfonija je št. 97, II. št. 93, III. št. 94, IV. št. 98, V. št. 95, VI. št. 96, VII. št. 104, VIII. št. 103, IX. št. 102, X. št. 99, XI. št. 101 in XII. št. 100. V naslednjem so naštete po katalognih številkah.

Simfonija št. 93 (II. »londonska«), (D-dur)

ima (kakor vse »londonske«) štiri stavke in je napisana za takratno sestavo simfoničnega orkestra, to je dve flavti, dve oboi in dva fagota, dva rogova in dve trobenti, tolkala in godala. Simfonije št. 99, 101, 103 in 104 imajo poleg tega še po dva klarineta, takrat še mlada instrumenta, ki jih je Mozart prav posebno ljubil. Njegovemu vplivu gre pripisati, da jih je Haydn vnesel v svoja dela.

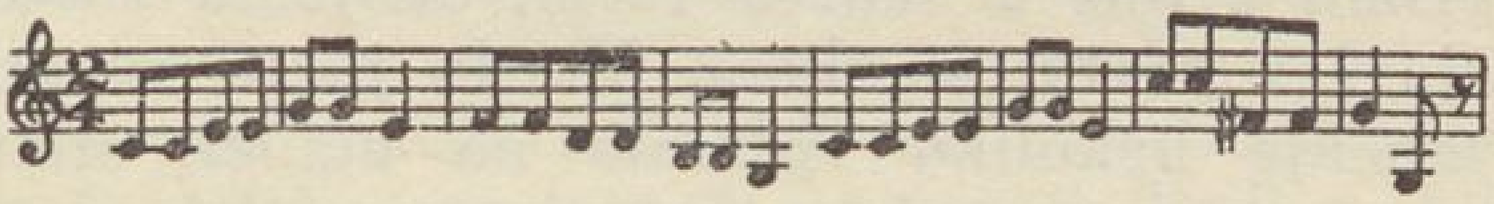
Ta simfonija je redkokdaj na sporedu. Njen prvi stavek, Allegro assai, ima kratek, slovesen uvod, sicer pa poteka po

ustaljenem vzoru. Drugi stavek, Largo cantabile, je pri prvi izvedbi tako ugajal, da so ga morali na koncertu ponoviti — čast, ki je takrat le redkokdaj koga doletela. Tretji stavek, menuet, je stiliziran »ländler«, četrti stavek, Presto ma non troppo, pa je zgled Haydnove spretnosti v združevanju nekoliko okorne sonatne oblike z lahkotno rondojevsko (rondo sonatne forme). Bolj znana je

simfonija št. 94 (III. »londonska«), (G-dur),

ki ima zaradi presenetljivega udarca na pavke sredi mirnega drugega stavka tudi vzdevek »z udarcem na pavke« ali »Presenečenje«. Po skladateljevi izjavi velja udarec prebujenju poslušalcev, ki so se dali uspavati — pristen haydnovski dovtip. Prvi stavek, Vivace assai, ima kratek uvod, ki zveni kot poklon. Po njem se v hitrem $^6/_8$ taktu odvija zgledno postavljena sonata, ki zveni neprisiljeno in ne kaže šivov v sestavljanju odstavkov. Drugi stavek, Andante, je postal znamenit zaradi preprostega motiva, podobnega otroški pesmici (n. pr. 17). Tudi v oblikovnem pogledu je stavek zlahka dostopen. Tretji stavek, Menuet, se že precej oddaljuje od rokokojskega menuetnega zgleda ter je krepak, kmečki »ländler«, kateremu je Haydn vztrajno odpiral pot v simfonijo in ki se je kasneje, pri Beethovnu, razvil v skerco. V četrtem stavku, Allegro di molto, združuje skladatelj sonatno obliko z rondojevo. Vsebinsko je finale duhovit, veder, šegav, kakor večina Haydnovih sklepnih stavkov.
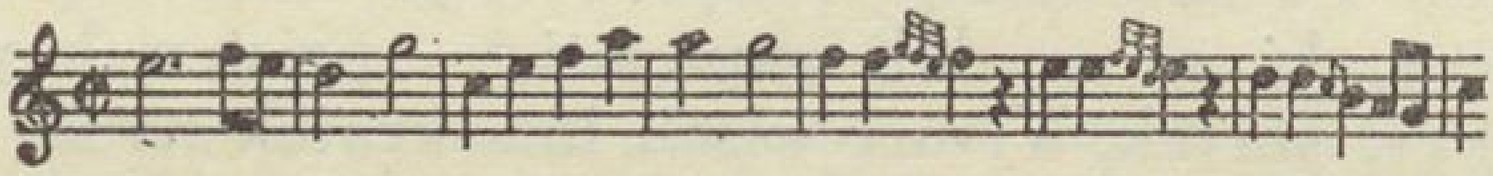
17



Simfonija št. 95 (V. »londonska«), (c-mol)

je edina iz te serije, ki nima počasnega uvoda. Vsebina simfonije je nekoliko mračnejša, turobnejša kakor sicer, seveda kolikor dopušča skladateljeva optimistična narava trpkejše tone. Glavna misel prvega stavka spominja od daleč na Mozartovo »Fantazijo v c-molu za klavir«, pa tudi v celotnem poteku skladbe je izslediti Mozartove poteze. Drugi stavek vsebuje niz variacij, od katerih je ona v es-molu že tonalno zelo zanimiva, saj so se sicer klasiki izogibali tonov-

skih načinov z mnogimi predznaki, posebno v orkestru. Pri Haydnu je opazno, da je sicer (tudi v klavirskih in komornih delih) poznal Fis-dur, ne pa enako predoznačenega dis-mola, in prav tako es-mol, ne pa Ges-dura. Zelo znan je tretji stavek, menuet, čigar tematika je zgled za spojitev svečanosti in nagajivosti. Tehnično dovolj težak je solo violončela v triu menueta; kaže, da je skladatelj mislil na določenega virtuoza. Finale že takoj v prvih dveh taktih vsebuje zametek za kontrapunktične umetnije (n. pr. 18); Haydn v nadaljnjem ne zamudi priložnosti zanje in je kar potraten z njimi; tako se znova izkaže kot mojster lahkotnega kontrapunkta.

18 

Simfonija št. 96 (VI. »londonska«), (D-dur)

je redko na sporedih; po krivici, kajti po tehtnosti ne zaostaja za drugimi iz te serije. Dokaj dolgi uvod pripravlja prvi stavek, Allegro, kjer naletimo na presenetljiv harmonični učinek: odstavek se zaključi s Fis-durovim trizvokom in se nadaljuje po pavzi v G-duru. V drugem stavku, Andante, zavzame poslušalca nastop dveh solističnih violin, kar je bilo nenavadno v takratni simfonični tvornosti. Menuet ne kaže posebnosti, pa tudi finale, Vivace assai, nima dovolj klene motivike, da bi mogel dlje zanimati. Haydn je menil sam (v pismu z dne 2. marca 1792), da je ta stavek šibak v primerjavi s prvim stavkom. Morda je to neugodno avtorjevo mnenje nekoliko vplivalo na učinek simfonije v splošnem.

Tudi

simfonija št. 97 (I. »londonska«), (C-dur)

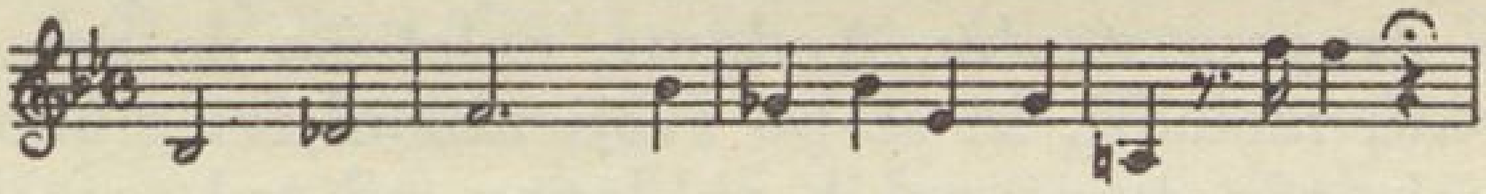
sodi med manj znane. Njeni štirje stavki — Adagio-Vivace, Adagio ma non troppo, Menuetto, Presto assai — so odlično odtehtani med seboj in vsebujejo marsikaj mikavnega in vrednega. Osnovno razpoloženje je vedro, nasmejano, akordika je svečano bleščeča, tematika enotna, instrumentacija zelo samostojna in izbrana. Značaj posameznih stavkov je

spretno zadet in iz celotne simfonije veje prisrčna svežina, ki odlikuje Haydnove najbolj zrele skladbe.

Simfonija št. 98 (IV. »londonska«), (B-dur)

prinaša v uvodu k prvemu stavku témo v molu, kar je nenavadno za tiste čase (n. pr. 19); poglavitna misel, ki nastopi potlej v duru, prevladuje v celem prvem stavku in za stranska dopolnila skoraj ni mesta; zato se šele proti koncu ekspozicije pojavijo druge misli. V drugem stavku, Adagio cantabile, se oglašajo melodije, ki narahlo spominjajo na Mozartovo glasbeno govorico. Medtem ko tretji stavek, menuet, ne prinaša mnogo novega, je četrti stavek, Presto, poln tiste žlobudrave in hudomušne dovtipnosti, ki je za Haydna značilna. Svojevrstna in pozornosti vredna je instrumentacija, ki ne zametava novih učinkov, kakor je solistična violina. Kljub tem vrednostim je delo skorajda pozabljeno.

19



Simfonija št. 99 (X. »londonska«), (Es-dur)

je prva, v kateri je Haydn uporabil klarinet. Uvod v prvi stavek je znamenit zavoljo modulacije iz Es-dura v es-mol, ki je bila takrat osupljiva. V prvem stavku, Allegru, je druga misel bolj značilna od prve; zato v nadaljnjem poteku stavka prevladuje. Drugi stavek, Adagio, je v G-duru, torej v tonaliteti velikoterčnega sorodstva osnovnega Es-dura; videti je, da se je Haydn počasi začel otresati tradicije tonalitetnih sosledij in je začel samostojneje nastopati. Tudi v oblikovnem pogledu stavek preseneča, saj je spisan v dokaj svobodni sonatni obliki, kar je bilo dotlej za počasne stavke nenavadno. V tretjem stavku, Menuetu, je mikaven kánon; finale pa je prežet s humorjem, polnim vedrine in blage dovtipnosti. Ta simfonija nosi v Angliji vzdevek »Imperial«, ki pa se na kontinentu ni udomačil.

Simfonija št. 100 (XII. »londonska«), (G-dur)
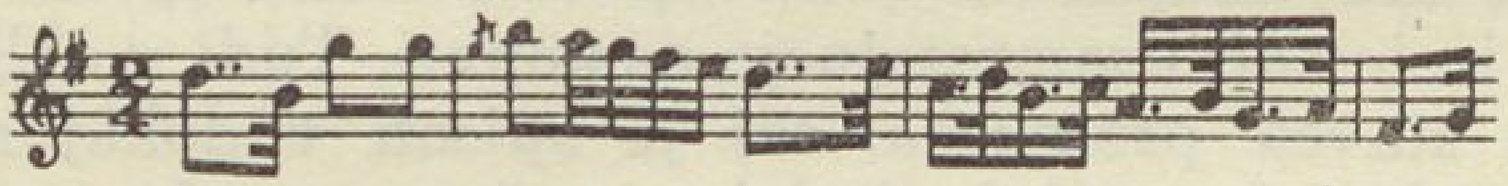
je znana kot »vojaška«. Izbira instrumentov upravičuje vzdevek, saj najdemo med tolkali poleg pavk še trikot (triangel),

rene (činele) in veliki boben, kar vse pripomore k bojevitemu, »vojaškemu« učinku. Pa tudi tematično je vzdevek na mestu: že v prvem stavku najdemo okrete, ki spominjajo na koračnice, še močneje pa se uveljavlja strumnost v drugem stavku, kjer se pridružijo orkestru prej navedena tolkala in h koncu se oglasi še signalna trobenta. Ni dvoma, da ima s tem simfonija »programski« značaj; njen namen je bil, dati podobo iz vojaškega življenja, kakor jih je programska glasba že od nekdaj poznala. Ta značaj obnovi skladatelj v finalu, kjer uporablja spet našteta tolkala ter tako ustvarja dokaj enotno vzdušje.

Simfonija št. 101 (XI. »londonska«), (D-dur)

nosi vzdevek »ura« zavoljo enakomernega tiktakanja spremljave v drugem stavku. Prvi stavek, Adagio-Presto, se prične z uvodom v molu, v nadaljnjem pa nastopajo sveže, med seboj zelo sorodne misli, ki ne prinašajo pravih kontrastov. V drugem stavku, Andante, naletimo na eno tipičnih haydnovskih melodij, ki se po svoji uklonljivi gibkosti tako prilegajo risanju dvorjanskih poklonov (od tod nemški vzdevek »Komplimentiersymphonie«, ki ga najdemo v nekaterih komentarjih). Te poteze prikazuje notni primer 20. Tretji stavek je bil prvotno komponiran za mehanični instrument »flavtna ura«; to je bilo zelo priljubljeno glasbilo, pravzaprav igračka na navoj in morda ima simfonija od tod svoj vzdevek. Finale, Vivace, vsebuje kratko dvojno fugo (fugo z dvema témama). H koncu zaključuje živahna koda (privesek) vedri stavek.

20



Simfonija št. 102 (IX. »londonska«), (B-dur)

svobodno obravnava v prvem stavku, Largo-Allegro vivace, sonatno formo s tem, da ji doda tretjo, novo misel, potem pa vidi v vseh treh enakovredne domisleke. Beethoven je kasneje lahko našel v tem stavku pobudo za svoje velikopotezne tematične zamahe. Haydn se vedno brzda in kjer bi prekipeval, brž zaokrene v mirnejše vode. Drugi stavek,

Adagio, je v F-duru; kasneje je bil prevzet v klavirski trio in pri tem transponiran v Fis-dur. V tem stavku je tudi nenavaden in nov efekt dušene (sordinirane) trobente v zvezi s pavkami. Morda je bil Haydn prvi, ki je spoznal svojevrstni barvni učinek trobente z dušilcem. V finalu, Presto, stari mojster uspešno kreše duhovitosti svojega neizčrpnega humorja.

Simfonija št. 103 (VIII. »londonska«), (Es-dur)
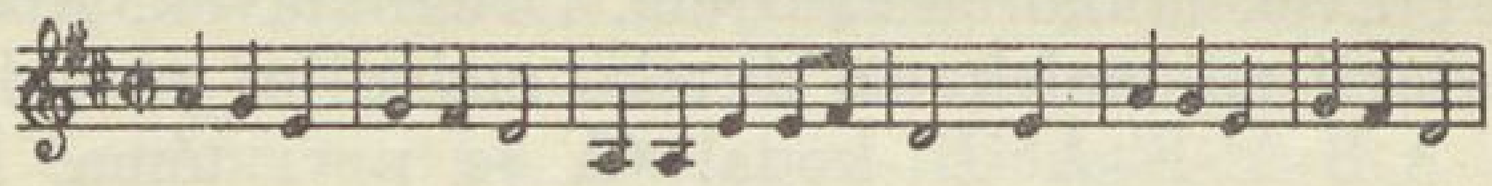
ima naziv »simfonija s tremolom pavk«, ki si ga je priborila takoj s prvim taktom; tu zamolklo done same pavke na osnovnem tonu es. Prvi stavek, Adagio-Allegro con spirito, ima daljši uvod, ki vsebuje že zametek glavne misli. Sledi mu gibki in napeti začetni stavek, ki preide kasneje v poskočen, skoraj valčkov ritem. Ko se stavek umiri, nastopi koda, v kateri se ponovijo nekateri takti uvodnega adagia, nakar se stavek lahkotno zaključi. Drugi stavek, Andante, je vrsta variacij na molsko in dursko melodijo, po oblikovnem obrazcu A-B-A′-B′-A″-B″-koda. (A je prvi téma, B drugi, vejice označujejo variante.) V odstavku B′ nastopi solistična violina; takšna raba sodi bolj v komorno glasbo kakor pa v simfonično, a Haydn jo je včasih uporabil. Menuet kaže le še prav malo podobnosti s prvotno lagodno plesno formo in postaja vse bolj podoben kasnejšemu beethovenskemu skercu. Finale, Allegro con spirito, navaja že takoj spočetka dvojno témo: prva je v rogovih in zanje značilna, druga pa je violinski kontrapunkt k nji; iz domiselnega prepleta obeh misli, ki se v harmoniji dopolnjujeta, nastane živo, igrivo in vedro muzikalno tkivo, ki sicer nima posebne globine, a je prikupno in zavzetno.

Simfonija št. 104 (VII. »londonska«), (D-dur)

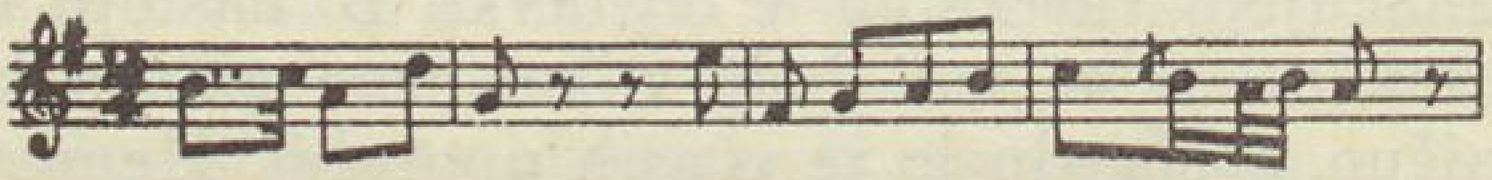
je Haydnovo poslednje simfonično delo. Nastala je hkrati s prejšnjo v letu 1795 in z njo jo druži tudi enaka orkestrska zasedba (s klarineti). Mozartov vpliv je tu že močan tako v gradnji kakor v krojitvi tematičnega materiala, pa tudi v instrumentaciji. Uvod v prvi stavek, Adagio-Allegro, je kratek in mrk, skoraj dramatičen. V Allegru se oglasijo vedrejši toni, dasi tudi tu ostaja temeljna barvnost nekoliko mračnejša od običajne Haydnove. Nasploh kaže prvi stavek bolj individualne poteze, kakor smo jih sicer vajeni pri tem

mojstru. Zlasti v drugem stavku (Andante) se nam pokaže v vsej ljubeznivosti; tematično sicer spominja na isti stavek 101. simfonije, prav tako tonalno, saj je obakrat G-dur. v katerem se dvorjansko uklonljivi in v manirah vešči skladatelj rad giblje. Menuet je krepak, ognjevit, poln močnih poudarkov, v katerih se kaže Beethovnov duh. Za takratne pojme drzen je B-dur v triu menueta; interval D-B, velika spodnja terca, je za sorodnost tonalitet nekoliko romantičen, klasiki tuj; šele Beethoven ga je polnovredno uvedel v simfonično tvornost. Za nas je posebno zanimiv finale, ki prinaša nad ležečo mehovo kvinto v globini značilno jugoslovansko, ali točneje hrvatsko ljudsko melodijo (n. pr. 21), ki jo je bil *Kuhač* prvi prepoznal. Isti znanstvenik zatrjuje, da je tudi vodilna misel drugega stavka (n. pr. 22) posneta po naši narodni pesmi.

21



22



Med mladino je še vedno priljubljena

»Otroška simfonija« (C-dur),

ki je namenjena orkestru iz otroških glasbil. Z njo je hotel skladatelj dati mladini simfonično zadoščenje in obogatiti sicer revno mladinsko orkestralno literaturo. Simfonija ima tri kratke stavke, od katerih je srednji počasen, ostala dva pa sta zmerno hitra. Prave simfonične obravnave ta simfonija ne pozna; tematika je razvrščena bolj po načinu potpurija in v nji se svobodno zaporeja več tém, ne da bi katera od njih prevladovala. Delo je preprosto, veselo in učinkovito ter daje zlasti izvajalcem dosti zadoščenja.

Haydn je razen simfonij spisal še druga dela za orkester, uverture in koncerte za razne instrumente. Povečini so danes že zastarela, le

koncert za violončelo in orkester št. 5 (D-dur),

ki ga srečujemo včasih s pristavkom »opus 101«, je še stalno na repertoarju violončelskih virtuozov. Napisan je bil

leta 1772. Skladba ima tri stavke; prvi, Allegro moderato, obsega najprej orkestralno ekspozicijo, v kateri se predstavita glavni dve témi. Po orkestrski ekspoziciji se spet pojavita v violončelu s spremljavo orkestra. Po nekaj manj pomembnih stranskih témah nastopi orkestralno uvedena solistična kadenca, nato pa se stavek hitro zaključi. Drugi stavek je speven Adagio, v katerem se odlikuje solistova kantilena; njena milina dobi ljudski značaj zavoljo terc, v katerih jo spremlja fagot. Tudi tretji stavek, Allegro, ima solistično kadenco, sicer pa poteka sveže v tradicionalni formi ronda. Koncert je zelo zahteven v tehničnem pogledu, obenem pa izredno hvaležen za solista. V novejšem času se oglašajo znanstveniki, ki mu odrekajo izvirnost, češ da je prepis oziroma priredba nekega drugega dela.

Ostali Haydnovi koncerti za violončelo so že popolnoma pozabljeni, prav tako njegovih devet koncertov za violino, ki jih je bil napisal za prvega solista knežjega orkestra, Luigija Tomasinija. Tudi Haydnovim štirinajstim klavirskim koncertom usoda ni prizanesla in le še prav redko je na sporedu
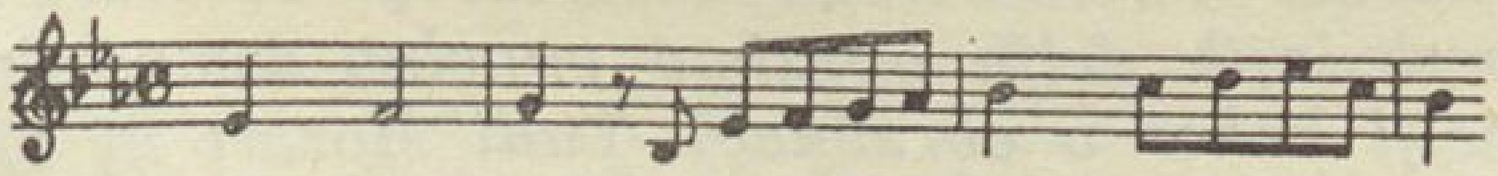
klavirski koncert v D-duru,

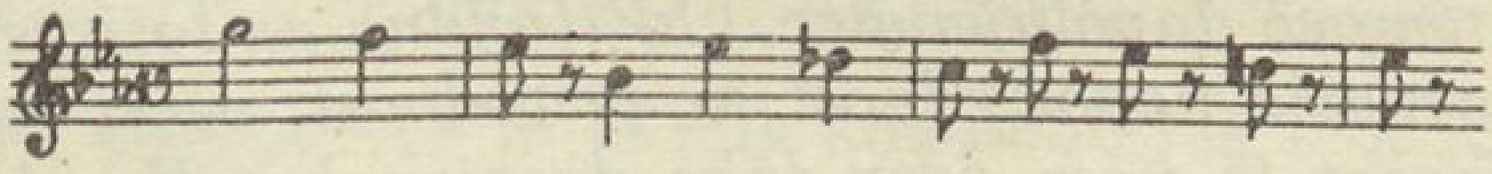
ki nosi oznako op. 21 ali pa op. 37. Bil je komponiran leta 1767 in več ko sto let zelo priljubljen. Obsega tri stavke: Allegro, Larghetto in Rondo »all'Ungherese«. Prav ta sklepni stavek je še prav živ zaradi svojih iskrivih domislekov, ki spominjajo na ciganske napeve. Klavir ni posebno spretno obravnavan in ne nudi dosti priložnosti za virtuoznost. Pet koncertov je napisanih samo za klavir, torej brez orkestrske spremljave.

Pogosteje čujemo

koncert za trobento in orkester (Es-dur),

ki je še danes eden najbolj hvaležnih koncertov za ta instrument. V kompozicijskem pogledu sicer ni posebno zanimiv; obsega običajne tri stavke, od katerih je drugi spevni. Prvi

23 

24 

stavek je tematično enoten, kajti druga misel (n. pr. 23) je v svojih prvih tonih pravzaprav obrnitev prve misli (n. pr. 24); ta postopek pripomore k strnjenosti skladbe, ki ima sicer spričo omejenih tehničnih možnosti takratnih trobil le malo poleta.

Slednjič bi kazalo omeniti še delo

Symphonie concertante (B-dur),

napisano za violino in violončelo, oziroma oboo in fagot v letu 1792. Tu razvija Haydn v treh stavkih bolj šegavo kot težavno tekmovanje obeh solistov z orkestrom in se izkaže mojstra lahkotnega, igrivega in hkrati učinkovitega koncertantnega sloga. Po tem zgledu so kasneje ustvarjali dvojne koncerte oziroma koncertantne simfonije Mozart, Beethoven, Brahms. Haydnovo delo v nobenem pogledu ne zaostaja za drugimi podobnimi redkimi deli svetovne literature.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756—1791)

je poleg Haydna najčistejši predstavnik dunajske klasike, ki se tako imenuje po mestu delovanja obeh mojstrov. Bil je čudežen otrok, ki je začel koncertirati s tremi leti, komponirati s sedmimi. Po značaju je ostal otrok do smrti, v glasbi pa pomeni eno najmočnejših in najbolj dograjenih skladateljskih osebnosti vseh časov in narodov. Zapustil je ogromno število del in še danes jih je mnogo skritih, dosti pa mu jih je bilo tudi podtaknjenih. Zasluge za prečiščenje materiala ima katalog, ki ga je sestavil nemški znanstvenik Köchel. Običaj je zdaj, da številčimo Mozartova dela po tem seznamu (okrajšano K.-V.), s čimer se izognemo zmedi, ki je sicer vladala v poimenovanju Mozartovih skladb.

Mozartov kompozicijski ideal je bil Johann Christian Bach. Kasneje je zorel ob Haydnu, pri čemer pa se je tudi Haydn navzel marsikaterega Mozartovega okreta. Pri Mozartovih poslednjih delih opazimo popolno samostojnost tako v invenciji kakor v obravnavi. Tudi Mozart ni bil revolucionar, temveč dopolnjevalec. Od Haydna ga loči večja izvirnost, močnejša neposrednost in prirodnost, večji razpon čustev; Mozart je sicer prav tako dvorjan kot Haydn, vendar

pa zna pogosteje pokazati individualne značilnosti in zapeti po svoje. Njegova glasba je sicer čustveno tudi prikrita, toda izbruhi prizadetosti so pri njem pogostejši, dramatičnost očitnejša. Višek simfoničnega ustvarjanja je dosegel šele v poslednjih letih življenja, ko je imel že glavna operna dela za seboj in tudi vrsto nenadkriljivih komornih skladb.

Številčenje Mozartovih simfonij še danes ni enotno. Nekateri štejejo 41 simfonij, drugi 50; slednji vključujejo vanje vrsto mladostnih del. Tudi kronološki Köchlov seznam je v tem pogledu pomanjkljiv. Naše navedbe bodo upoštevale običajno številčenje, oziroma bodo v dvomljivih primerih prinašale alternative.

1. simfonija (Es-dur, K.-V. Nr. 16)

je bila komponirana leta 1764, ko je bilo Mozartu osem let. Ima tri kratke stavke in stoji za dve oboi, dva rogova in godala. To mladostno delo je povsem pod vplivom J. C. Bacha.

2. simfonija (B-dur, K.-V. Nr. 17)

je najbrž prispevek očeta Leopolda Mozarta, sodeč po dosti okornem slogu. Morda je imel mladi Mozart dolžnost, prepisati to delo, ki je s tem prešlo v njegov katalog.

3. simfonija (Es-dur, K.-V. Nr. 18)

je prepis simfonije komponista C. F. Abela in vnesena v Mozartov lastnoročni katalog po istem načelu kot prejšnja. Zanimivo je, da že v tem delu nastopata dva klarineta, kar izpodbija mnenje, da je klarinete v simfonični orkester uvedel Mozart.

4. simfonija (D-dur, K.-V. Nr. 19)

ima tri stavke in ne kaže nobenih posebnosti, s katerimi bi se odlikovala pred običajnimi tovrstnimi deli svoje dobe. Prav tako

5. simfonija (B-dur, K.-V. Nr. 22), in pa
6. simfonija (F-dur, K.-V. Nr. 76).

Le-ta ima štiri stavke in je bila komponirana leta 1767. Kaže, da se je tedaj enajstletni skladatelj skušal izuriti v slogu

običajnih plehkih dunajskih simfonij, ki so ustrezale takratnemu okusu Dunajčanov. Iste lastnosti kaže prav tedaj komponirana

7. simfonija (F-dur, K.-V. Nr. 43).

Do nedavna je skrival samostan Lambach

8. simfonijo (G-dur, K.-V. dodatek Nr. 221);

oče Leopold Mozart jo je bil poklonil samostanski knjižnici. Posebnih značilnosti nima in sodi prav tako kot prejšnje med Mozartova mladostna dela.

9. simfonija (D-dur, K.-V. Nr. 45)

očituje nekaj napredka v gradnji, vendar simfonična oblika še ni ostreje postavljena in se nagiblje bolj k italijanski operni uverturi. Orkester je povečan za dve trobenti in pavke. To delo je prevzel Mozart (brez menueta) za uverturo k operi »La finta semplice« (»Preprosta pretveza«). Tej simfoniji je podobna

10. simfonija (D-dur, K.-V. Nr. 48),

ki je nastala ob istem času. Isto letnico nosi

11. simfonija (B-dur, K.-V. Nr. 214 dodatka).

Dve leti kasneje (1770) je Mozart v Rimu skomponiral

12. simfonijo (D-dur, K.-V. Nr. 97);

običajna zasedba orkestra — dve oboi, dva fagota, godala — je povečana za dve trobenti in pavke. Podobno so zgrajene še

13. simfonija (D-dur, K.-V. Nr. 95),
14. simfonija (D-dur, K.-V. Nr. 81) in
15. simfonija (D-dur, K.-V. Nr. 84).

Zadnje štiri so zložene v D-duru, ki je bil zelo priljubljen ne samo pri Mozartu, temveč pri vseh takratnih komponistih. Zadnji dve od naštetih simfonij sta nastali v Italiji in očitujeta vpliv italijanske operne glasbe.

16. simfonija (G-dur, K.-V. Nr. 74)

je nekoliko bolj značilna od prejšnjih, vendar še ne izstopa iz velike množice podobnih del, ki so jih takrat povsod ustvarjali, da zadoste vsakdanjim glasbenim potrebam. Nič pomembnejše niso

17. simfonija (F-dur, K.-V. Nr. 75),
18. simfonija (F-dur, K.-V. Nr. 98),
19. simfonija (G-dur, K.-V. Nr. 110),
20. simfonija (F-dur, K.-V. Nr. 112) in
21. simfonija (B-dur, K.-V. Nr. 216 dodatka).

Naslednja skupina simfonij je nastala v letih 1771 in 1772 v Salzburgu, po povratku iz Italije. Mladi skladatelj je kar venomer uporabljal isti obrazec za gradnjo simfonij in jim ni dal posebnih značilnosti niti v tehniki, še manj pa v izrazu. Sèm spadajo:

22. simfonija (C-dur, K.-V. Nr. 96),
23. simfonija (A-dur, K.-V. Nr. 114),
24. simfonija (G-dur, K.-V. Nr. 124),
25. simfonija (C-dur, K.-V. Nr. 128),
26. simfonija (G-dur, K.-V. Nr. 129) in
27. simfonija (F-dur, K.-V. Nr. 130).

Vsa ta dela so prav malo izvirna in vselej grajena po istem vzorcu. Videti je, da Mozart v njih ni niti skušal razvijati kaj več kot kompozicijsko ročnost; v tej pa si je z njimi seveda pridobil več kot običajno mero spretnosti, ki se mu je kasneje stotero obnesla.

28. simfonija (Es-dur, K.-V. Nr. 132)

kaže prva med Mozartovimi deli nekaj več izvirnosti in samostojnosti. Nastala je leta 1772; ima pet stavkov in je napisana za dve oboi, štiri rogove in godala — torej se tudi v pogledu instrumentacije nekoliko oddaljuje vajenemu vzorcu. V nji združuje skladatelj milino južnjaške melodike s strogostjo in natančnostjo Haydnovega formalizma in zadene že s tem nov odtenek klasičnega sloga. Stavki so: Allegro, Andante, Menuetto, Allegro (Rondeau) in Andante grazioso.

29. (20). simfonija (D-dur, K.-V. Nr. 133)

navaja poleg dveh rogov iz prejšnje orkestralne zasedbe tudi še flavto (v počasnem stavku) ter dve trobenti. Drugače ne kaže posebnosti, prav tako tudi ne

30. (21.) simfonija (A-dur, K.-V. Nr. 134).

Le-ta se zadovoljuje z dvema flavtama in dvema rogovoma (poleg godal) in spominja marsikje na kasnejšo 38. (29.) simfonijo v istem duru, zaostaja pa za njo v oblikovnem in izraznem pogledu.

31. (22.) simfonija (C-dur, K.-V. Nr. 162)

je prva v skupini pêtih simfonij, ki so zgrajene po zgledu italijanske uverture (simfonije imenovane) in kaže, da so bile naročene iz Milana. Prvi dve imata poleg dveh oboj in dveh rogov tudi še dve trobenti, tretja pa je brez njih. Četrta navaja dve flavti in dva rogova, pêta pa ima primeroma velik orkester: dve oboi, dva fagota, dva rogova in dve trobenti (poleg godal). Vse simfonije te skupine imajo po tri stavke in se tako odmikajo od Haydnovega štiristavčnega tipa. Nadaljnje simfonije te skupine so:

32. (23.) simfonija (D-dur, K.-V. Nr. 181),
33. (24.) simfonija (B-dur, K.-V. Nr. 182),
34. (27.) simfonija (G-dur, K.-V. Nr. 199) in
35. (26.) simfonija (Es-dur, K.-V. Nr. 184).

K Haydnovemu zgledu se povrne

36. (25.) simfonija (g-mol, K.-V. Nr. 183).

To je prva Mozartova simfonija v molu in v njenem osnovnem razpoloženju je nekaj tesnobne razburjenosti, nekakšna slutnja tiste melanholije, ki je narekovala kasnejšo simfonijo v g-molu (40.). Tudi izbira orkestra je značilna za mračno razpoloženje: dva fagota in štirje rogovi so pretežno globoki instrumenti, ki so zanje visoke violine prešibke.

37. (28.) simfonija (C-dur, K.-V. Nr. 200)

je delo, ki je nastalo leta 1773 v Salzburgu in zaključuje serijo salzburških simfonij. Morda je to vzrok, da jo še sedaj

pogosto izvajajo na salzburških festivalih; muzikalno se ne loči bistveno od drugih iz tega obdobja, razpolaga pa z večjim orkestrom dveh oboj, enega fagota, dveh rogov in dveh trobent (z godali).

38. (29.) simfonija (A-dur, K.-V. Nr. 201)

je bila napisana leta 1773 in sodi danes med bolj znana in priljubljena Mozartova dela. Obsega štiri stavke in nam kaže skladateljevo osebnost na poti k osamosvojitvi. Tudi v harmoničnem pogledu vsebuje nekaj presenečenj, dinamično pa je osupljiv sam začetek, ker se prične pritajeno, »p«, in ne, kot je bila navada, hrupno.

Poslednja simfonija, napisana tik pred odhodom v Pariz, ki zaključuje značilno periodo v Mozartovem ustvarjanju, je

39. (30.) simfonija (D-dur, K.-V. Nr. 202).

Po tem delu, ki ni v ničemer značilno, se je Mozart za štiri leta odrekel simfoničnemu ustvarjanju in se pripravljal na dela, ki sodijo med njegove najzrelejše stvaritve.

Na poti v Pariz je skladatelj slišal sloveči mannheimski orkester in je bil od njega ves prevzet. Orkester je napravil nanj močan vtis, posebno pa njegova zgledna vigranost. V edini simfoniji, ki je nastala v Parizu, je že uporabil novo, bogatejšo orkestralno zasedbo. To delo je

40. (31.) simfonija (D-dur, K.-V. Nr. 297),

ki obstaja iz treh stavkov, od katerih je najbolj zavzeten zaključni Allegro. Parižani so bili navdušeni za to delo; njim je zlasti ugajal prvi stavek, prav posebno sam začetek, kjer ves orkester trikrat ponovi isti ton (n. pr. 25).

25

To delo je nastalo leta 1778; leto dni kasneje pa

41. (32.) simfonija (G-dur, K.-V. Nr. 318) in
42. (33.) simfonija (B-dur, K.-V. Nr. 319).

Prva od njiju (41.) ima samo dva stavka, druga (42.) pa je štiristavčna; nastala je iz trostavčne salzburške (33.) z do-

datkom menueta. V obeh delih se skladatelj spet odreče klarinetom in pavkam; v prvem so še po dve flavti in oboi z dvema fagotoma in s štirimi rogovi ter z dvema trobentama; druga pa ima le še dve oboi, dva fagota in dva roga, čeprav je po številu stavkov in po trajanju dvakrat daljša od prejšnje. Kaže, da je mannheimski vzor začel bledeti.

43. (34.) simfonija (C-dur, K.-V. Nr. 338)

je bila komponirana leta 1780 in ima tri stavke (nima menueta). Prvi stavek, Allegro vivace, se nagiblje k operni govorici; v drugem stavku, Andante di molto, začutimo nagnjenje do sonatne oblike, tretji stavek, Allegro vivace, pa je živahen, plesni rondo. Pomembnejša je

44. (35.) simfonija (D-dur, K.-V. Nr. 385).

O njej pravijo, da jo je skladatelj napisal družini *Haffner* v Salzburgu ob njenem družinskem prazniku leta 1782. Od tod vzdevek »Haffnerjeva«. Formalno in vsebinsko se lahko to delo kosa z najvzornejšimi Haydnovimi simfonijami. Ima štiri stavke. V prvem stavku prevladuje začetni, krepko se vzpenjajoči motiv (n. pr. 26), ki ga skladatelj z zgledno spretnostjo kontrapunktično prepleta. Drugi stavek je preprosta, haydnovsko občutena melodija. Menuet nima posebnosti, vendar je klen in svež, finale pa teče živo in gladko v tistem bežnem razpoloženju, ki ga je Mozart tako dobro znal prikazati. Očitno je naslonjen na arijo Osmina iz opere »Ugrabitev iz seraja«, ki jo je skladatelj prav takrat dokončaval.

26

45. (36.) simfonija (C-dur, K.-V. Nr. 425)

je priložnostno delo iz leta 1783 kot prejšnja. Mozart se je na poti iz Salzburga na Dunaj na kratko ustavil v Linzu. Tu mu je zmanjkalo simfonije za izpolnitev koncertnega programa in napisal je v nekaj dneh novo delo. Kljub legendarni naglici je »linška« simfonija ena od predhodnic velike trojice Mozartovih poslednjih del te vrste. Obsega

štiri stavke. Prvega uvaja po Haydnovem zgledu kratek Adagio, nakar se naključi tudi haydnovsko občuteni in zaznamovani Allegro spiritoso. Stavek poteka gladko in brez zapletljajev in izrablja material treh glavnih tém, ki se neprisiljeno priključujejo druga drugi. Naslednji stavek je tudi občuten po haydnovsko in vsebuje témo, ki močno spominja na znamenito témo klavirske sonate v A-duru (n. pr. 27). V tej simfoniji je tudi drugi stavek v sonatni formi, kar ni bila navada. Ostala dva stavka potekata po običajnih tirih; finale je zelo živahen in zdaleč spominja na uverturo k »Figarovi svatbi«.

27



46. (37.) simfonija (G-dur, K.-V. Nr. 444)

je prepis simfonije Mihaela Haydna, takrat zelo slavnega Jožefovega brata. Samo uvod, Adagio, je Mozartov; napisal ga je priložnostno v novembru 1783.

47. (38.) simfonija (D-dur, K.-V. Nr. 503)

nosi često dostavek »brez menueta«. Nastala je prav tako priložnostno v decembru 1786 in je bila namenjena za Prago, kjer je bila tudi prvič izvedena v januarju naslednjega leta. Zato jo ponekod imenujejo »praško«; pomotna označba K.-V. Nr. 504 je pogostna.

Ta simfonija je neposredni predhodnik zadnjih treh Mozartovih simfonij; njen koncept in izdelava sta tehtna in vodita v Beethovnovo bližino. Opustitev menueta je odklon od tradicije, ki pa ga je skladatelj kasneje preklical. Prvi stavek, Allegro, se začenja s kratkim počasnim uvodom. Zgledna je oblikovna zaokroženost prvega stavka, ki se zadovoljuje s primeroma malo pomembno tematiko. Tudi drugi stavek je napisan v sonatni obliki; ta zahteva od skladateljevega oblikovanja mnogo več kot preprosta pesemska forma, ki je bila sicer običajna za počasne stavke. Živahni finale zabrede ponekod v premišljevanje, vendar so problemi in konflikti samo naznačeni ter ne motijo lahkotnega poteka. Konec spominja na »Figarovo svatbo«.

V poslednjih treh simfonijah se Mozart znajde na vrhu svojega tehničnega in izraznega vzpona, ki ga je dovolj dolgo pripravljal. V teh treh delih je prekosil starega in izkušenega Haydna tako po invenciji kakor po izdelavi. Misli so izbrane in zbrušene, govorica uglajena, četudi ne več vdana. Dosežen je klasični ideal ravnotežja med vsebino in izrazom, ki ga ni več moč prekositi z enakimi sredstvi. Vse tri simfonije so bile komponirane v letu 1788; ni znano, ali so nastale po naročilu ali po lastnem nagibu. Prvi dve uporabljata klarinete, v poslednji jih je Mozart spet opustil. Vse tri obsegajo po štiri stavke, po prekaljenem Haydnovem vzoru. Največ naslonitve na starega mojstra kaže

48. (39.) simfonija (Es-dur, K.-V. Nr. 543),
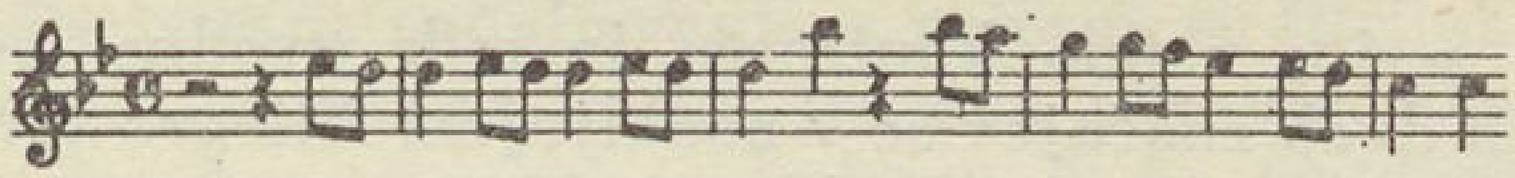
s sentimentalnim vzdevkom »labodji spev« (vzdevek je bil kasneje dodan). 25 taktov dolgi Adagio uvaja prvi stavek, Allegro. Glavna misel je ljubka, lahkotna, v valčkovem ritmu spočeta melodija, ki poteka s pristno elegantno mozartovsko milino. V vsem stavku prevladuje spevnost; zavoljo nje je tudi izpeljava, ki sicer drobi in pretvarja tematični material, prav kratka in hitro popelje v reprizo z dodano kodo. Tudi drugi stavek, Andante, je napisan v sonatni obliki, vendar ne popolnoma dosledno, temveč z okrnitvami, ki jih terja počasni tempo. V reprizi je nekaj dramatično napetih mest, na katerih gospodari harmonični čut. Pri čitanju partiture preseneča razdalja med tonalitetami: H-dur in h-mol sta dosti daleč od osnovnega As-dura, v katerem stoji stavek. Enharmonična zamenjava h-ces pokaže maloterčno sorodstvo (As-Ces). Namesto H-dura bi torej moral stati Ces-dur. Poslušalec tega seveda ne opazi — zanj se harmonije kar najskladneje prelivajo med seboj; le teoretik občuduje drzno enharmonično zamenjavo. Tretji stavek, Menuet, je sorazmerno prav krotek, z zavzetno klarinetovo melodijo v triu. Finale je nekoč izzval vrsto komentarjev. Berliozu se zdi Mozarta nevreden, Wagner pa ga kot apoteozo plesa navdušeno povzdiguje nad vse. Dejstvo je, da je motivika tega stavka ozko združena z lahkotno ritmiko, kar daje stavku velik vzgon in plesni značaj. Kakor drobna deževna prha zašumi cel stavek in mine, še preden se ga poslušalec dodobra zavé.

Močno nasprotje temu razpoloženju daje
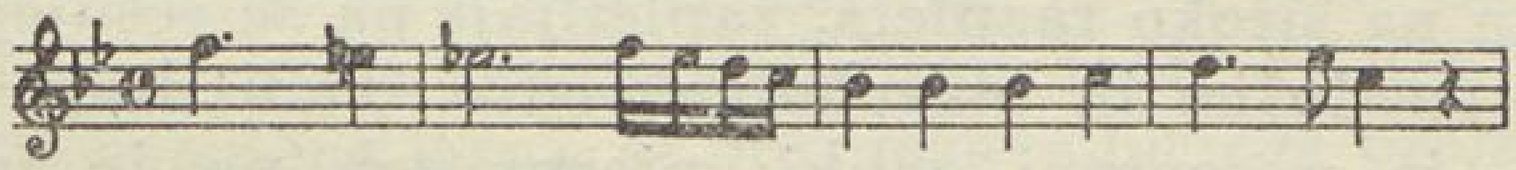
49. (40.) simfonija (g-mol, K.-V. Nr. 550),

druga Mozartova simfonija v istem molu. Kakor je bila v prejšnji simfoniji sama vedrina, tako tu prevladuje mračna tesnoba. Prvi stavek nima uvoda in takoj prinese melanholično glavno misel (n. pr. 28). Spremljevalno enakomerno gibanje v osminkah ostane skoraj nespremenjeno skozi 300 taktov, kakor enolično potrkavanje; prav malo oddiha prinaša stranska misel (n. pr. 29). V reprizi se obe misli ponovita in dobi druga več samostojnosti; s tem se repriza razširi v tako imenovano drugo izpeljavo — postopek, ki ga je kasneje Beethoven dalje razvijal. Drugi stavek, Andante, je prav tako v sonatni obliki, pričenja pa se imitatorično. Mehke, bolj zadržane kot kipeče melodije se ovijajo okoli oblikovnih težišč ter dajejo stavku zamišljen značaj. Bolj bojevit je tretji stavek, menuet, čigar glavna misel daje dosti priložnosti za kontrapunktiranje; zanjo je značilna ritmična trotaktnost (n. pr. 30). Trio (v G-duru) je veder, miren in dobro kontrastira okvirnemu menuetu. Pot od prvih Haydnovih menuetov do tega zadnjega Mozartovega je bila kaj dolga in forma se je spotoma močno razširila, značaj pa spremenil. Finale, Allegro assai, je dramatično razburkan in od konca do kraja napet. Že glavna misel očituje odločne in nepopustljive korake (n. pr. 31). V upornem, bojevitem raz-
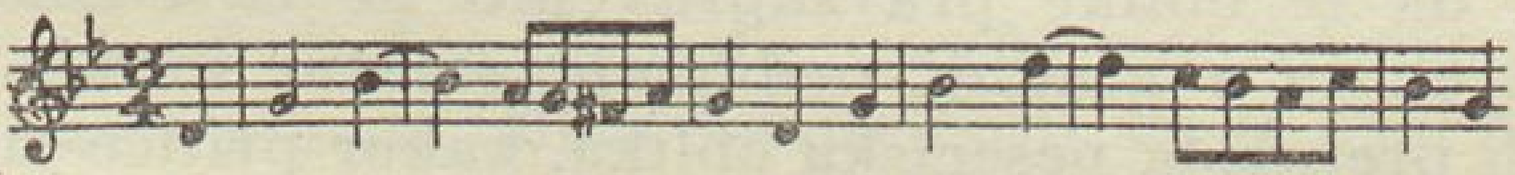
28



29



30



31
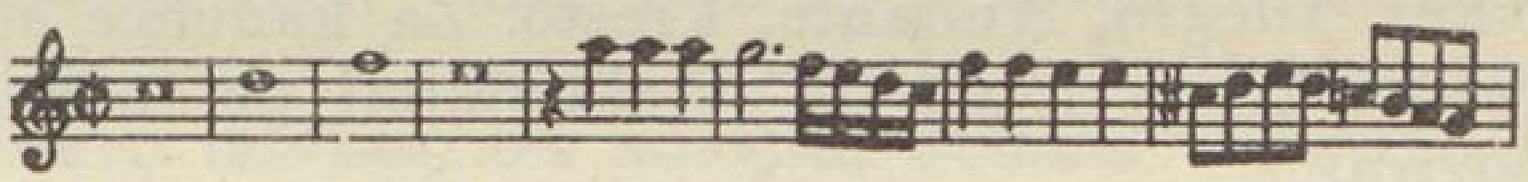


položenju poteka in se konča stavek — torej prav močno drugačen, ko smo vajeni pri Haydnu in Mozartu.

je poslednje Mozartovo simfonično delo in krona njegovega orkestralnega ustvarjanja. Po pravici nosi vzdevek »Jupiter«, ki je nastal kasneje in skladatelj ni vedel zanj. Ta simfonija dejansko kraljuje nad vsemi do tedaj napisanimi in z njo se ne zaključuje samo Mozartovo simfonično ustvarjanje, temveč celo obdobje predbeethovenske simfonije, ki je poveličevalo klasični ideal skladnosti oblike z vsebino. Že v zadnjih Mozartovih delih slutimo, da prodira skozi kopreno objektivnega, neprizadetega muzikalnega izražanja, kakor ga je cenila klasika, osebnost z vsemi svojimi vrlinami in tegobami. V poslednji simfoniji je Mozart še enkrat postavil trajen spomenik takšnemu umetnostnemu nazoru, ki priznava umetnika samo v službi splošnosti in mu odreka pravico do individualnega izpovedovanja. Haydn in Mozart sta se tega ideala vestno držala in tam, kjer je pri njih vendarle prikipelo osebno čustvo na dan, sta ga brž s prizanesljivim opravičevanjem zatajila. V predzadnji Mozartovi simfoniji je že kazalo, da osebnega čustvovanja ne bo mogoče zatreti. V svoji poslednji simfoniji pa je Mozart spet krenil na pot klasičnih idealov in ustvaril delo, ki je visoko nad dnevnimi težavami.
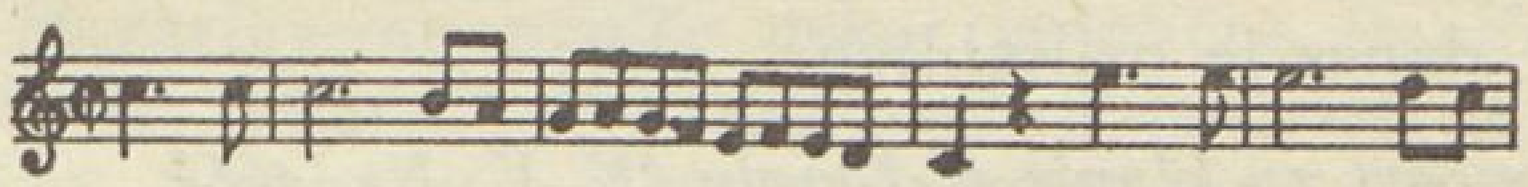
Simfonija ima štiri stavke. Kratek uvod spominja motivično na opero buffo, kakršna je bila »Figarova svatba«; prvi motiv ima te znake. Kaže, da je odgovor nanj povzet iz opere serie; v tem kontrastu je mik uvodne motivike. Soigra teh dveh značajev se v nadaljnjem Allegro vivace nadaljuje in na široko razpleta, zapletljaji pa se rešujejo olimpijsko ravnodušno in blagohotno vedro. Tudi drugi stavek, Andante, je v sonatni obliki; njegov tok pa je tako neprisiljen, da se oblike pravzaprav niti ne zavedamo. Celó tretji stavek se v gradnji približuje sonatni formi, dasi je na posluh preprosta pesemska oblika, kakor pritiče menuetu. Višek simfonije je finale, v katerem se stroga sonatna oblika združi s še strožjo obliko trojne fuge — umetnija, ki jo Mozart obvladuje tako igraje, da se poslušalec še od daleč ne zaveda, kako zapletena je tonska igra tega stavka. Analiza tu ne more biti podrobna; zadoščati mora nekaj opomb, ki naj odprejo pot v kompliciranо arhitektoniko stavka. V tem

finalu se kontrapunktična obravnava podredi sonatnemu oblikovnemu okviru in se strne z njim v novo formo, ki bi ji lahko rekli »s fugo poživljena sonata«. V bistvu je stavek peteroglasen, vendar samo na nekaterih mestih, sicer pa prevladuje iz vokalne kompozicijske tehnike prevzeti četveroglasni stavek. Kontrapunktično predstavlja finale tako imenovano trojno fugo, to je fugo s tremi témami, ki so si med seboj kontrapunkti. Skladnost različnih tém se dá konstruirati, ako se izogibamo moduliranju in nasploh skrčimo harmonični potek na kar najbolj preproste odnose. Téme, ki si jih je bil Mozart izbral za to fugo, dovoljujejo zaradi svoje harmonične preprostosti in medsebojnega ujemanja na poudarjenih mestih takšno obravnavo. Glasijo se: (n. pr. 32a, b, c). Prva polovica prve misli je — namenoma ali nevede — izbrana iz kontrapunktične šolske knjige J. J. Fux, Gradus ad Parnassum, ki je stoletja dolgo veljala za najpopolnejši priročnik te vrste. Druga polovica Mozartove téme je svo-

32 a



32 b



32 c



bodno ritmizirano nadaljevanje, s katerim se štiritaktna vrsta dopolni v osemtaktno (malo) periodo (stavek). Druga téma (32b) je živahno ritmizirana lestvica, ki na poudarjenih taktovih delih prinaša razložen C-durov tonični trizvok (c-e-g). Ker je harmonično jasna, se brez težave prilega prejšnji misli, če jo na pravem mestu spojimo z njo. Tretja misel (32c) dopolnjuje prejšnji dve tako, da prinaša manjkajoče akordične tone. Mozart je imel toliko domiselnosti, da je znal iz krhkega materiala ustvariti vzvišeno, med solzami se smehljajočo umetnino, kakor jo terjajo klasični ideali.

Mozart je napisal 25 koncertov za klavir, 8 za violino, po 4 za flavto in rog ter po enega za flavto in harfo, klarinet, fagot in slednjič za tri klavirje. Pri takšni izbiri kar pre-

seneča, da ni napisal nobenega koncerta za violončelo, pa tudi ne za trobento; slednja mu sploh ni bila pri srcu zavoljo ostrega in prodornega tona. Pogosto je tudi na sporedu njegov dvojni koncert za violino in violo. Od del, ki spadajo sem, bomo obravnavali le tista, ki so še danes pogosteje na sporedu.

Mozart je bil odličen pianist, zato ni čudo, da je že od mlada rad pisal za ta instrument. Prvi koncert je komponiral, ko mu je bilo 17 let (K.-V. 175); vse odlike njegove bodoče lahkotne, vedre glasbe že vsebuje to mladostno delo. Kasneje je skoraj vsako leto napisal po enega; med njimi je pomemben

koncert za klavir v F-duru (K.-V. Nr. 459)

iz leta 1784, ki izkazuje poleg milih in poetičnih potez tudi že dovolj odločnih in prehaja iz površne virtuoznosti, kakršna je bila tedaj v modi, v poglobitev. Oblikovno obsega koncert tri stavke: Allegro, Andante, Presto. Za kadence sta odmerjeni dve mesti; verjetno jih je skladatelj po tedanji navadi improviziral.

Še danes je priljubljen

koncert za klavir v d-molu (K.-V. Nr. 466),

preizkusni kamen vsakega mladega pianista. Delo je nastalo leta 1785 in kaže romantične poteze. Beethoven ga je prav posebno cenil zaradi prikrite, vznemirjene žalosti, ki veje iz njega. Ta značaj prihaja do veljave zlasti v okvirnih stavkih, medtem ko je vmesna »Romanca« zgled umirjene, zavzetne melodičnosti, ki ne zataji niti v osrednjem, nekoliko bolj razburjenem odstavku. Oblikovna jasnost in forme so prirodno podane: v prvem stavku sonatna, v drugem pesemska, v tretjem rondojevska.

S tem, pretežno mrko razpoloženim koncertom se bije

koncert za klavir v A-duru (K.-V. Nr. 488),

ki po priljubljenosti ne zaostaja za le-onim. To delo je nastalo leta 1786; pred njim sta bila komponirana

koncert za klavir v C-duru (K.-V. Nr. 467) in
koncert za klavir v Es-duru (K.-V. Nr. 482).

Stavki koncerta v A-duru so: Allegro, Andante, Presto, torej tradicionalno sosledje. V tem koncertu je polno miline, dobre volje in radosti, četudi navaja drugi stavek nekaj bolj otožnih trenutkov. Liszt meni, da je največja Mozartova zasluga v tem, da je premostil zev med učeno in preprosto glasbo ter približal s tem to umetnost najširšemu krogu poslušalcev, ne da bi jo ponižal. Ta namen je v tem koncertu kar oprijemljiv; dasi je delo zgrajeno zelo umetelno, je vendar kompozicijska tehnika prikrita in v službi vsakomur razumljivega izraza.

Koncert za klavir v c-molu (K.-V. Nr. 491)

je iz leta 1789. Tu je skladatelj udaril v otožne strune. Tonaliteta c-mola je pri njem vselej izzvala enako reakcijo, ali pa je posebno razpoloženje terjalo tonovski način c-mol. Vsakokrat se pri Mozartovem c-molu pojavijo ozki intervali, predvsem male terce, ter iz njih sestavljeni akordi, kakor zmanjšani septakord; poleg tega so pogostne hromatične linije. Svojstveni značaj c-mola je seveda individualno pogojen in prav gotovo odvisen od mnogih, deloma tudi umišljenih okoliščin. Mozartovemu pritiče nekaj patetične tragičnosti, saj je sploh rad dramatičen, kadar pride v mol, kar je sicer dovolj redko. Stavki so: Allegro, Larghetto in Allegretto; tretji stavek je izjemoma vrsta variacij.

Pogosto je na sporedu

koncert za klavir v D-duru (K.-V. Nr. 537).

Ker je bilo delo napisano za slovesnosti ob kronanju cesarja Leopolda II. leta 1790 v Frankfurtu, kjer ga je Mozart sam prvič javno izvajal, se ga je oprijel vzdevek »h kronanju« — »Krönungskonzert«. V smislu tega priimka je koncert slovesen, bleščeč, poln dobro zvenečih pasaž, skratka preračunan na učinek. Zelo živa in sveža sta oba krajna Allegra, ki okvirjata lepo občuteni Larghetto.

Leto dni pred smrtjo je napisal Mozart

koncert za klavir v B-duru (K.-V. 595),

ki ga je sicer redko čuti na koncertnem odru, a ne zaostaja za prejšnjimi. Tudi pri tem in v nekaterih drugih Mozartovih

koncertih je počasni srednji stavek romanca, v kateri prihaja poetičnost klavirskega zvoka do polnega izraza. V tem koncertu so tri kadence, ki jih je napisal skladatelj sam.

Manj znan je Mozartov edini

koncert za dva klavirja v Es-duru (K.-V. Nr. 365).

Mozart je dolga leta in rad koncertiral skupaj s svojo sestro Nannerl; za ta duo je napisal v svojem 24. letu zanimiv koncert, v katerem se zgledno vrstita oba klavirja v dialogu, sem ter tja prekinjena z monologi in pa z orkestralnimi prehodi.

Violinski koncerti so starejši od klavirskih, saj so vsi iz skladateljevega drugega desetletja. Prvi koncert je baje celó napisal, ko mu je bilo komaj deset let, za princeso Adelaido, hčerko francoskega kralja Ludvika XV. Ta

koncert za violino v D-duru (K.-V. Nr. 294a, dodatek)

je danes znan pod imenom »Adelaide«. Kompozicija je brž-kone podtaknjena, kajti v Mozartovem lastnoročnem katalogu skladb je ni. V novejšem času se je za to delo zavzel Marius Casadesus in Paul Hindemith (1933) mu je napisal kadence.

Pravi Mozartovi violinski koncerti so nastali leta 1775 in nam kažejo skladatelja z najbolj ljubeznive in prikupne strani. Malo znani so prvi trije:

koncert za violino v B-duru (K.-V. Nr. 207),
koncert za violino v D-duru (K.-V. Nr. 211) in
koncert za violino v G-duru (K.-V. Nr. 216).
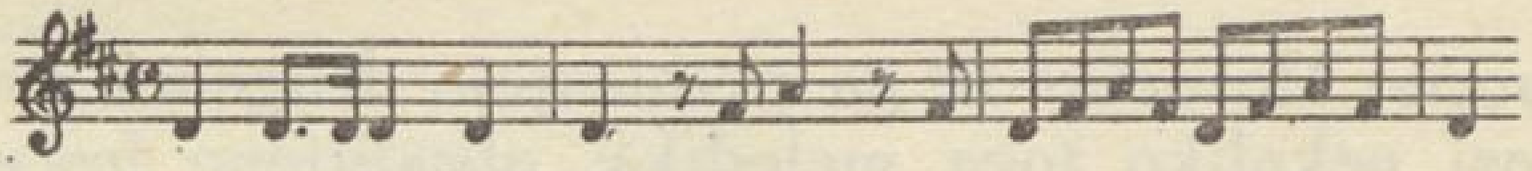
Slednji je znamenit po svojem tretjem stavku, v katerem kombinira skladatelj troje tém, in sicer dve v brhkem $^3/_4$ taktu s tretjo v $^2/_2$ taktu. Ta finale je brž-kone mišljen nagajivo; k temu učinku tudi pripomore zvenenje prazne strune, ki doni pod melodijo.

Koncert za violino v D-duru (K.-V. Nr. 218)
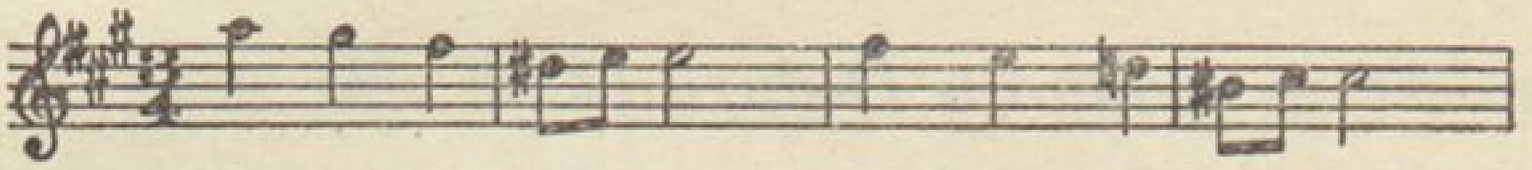
je od početka do kraja zelo polnozvočen. Že prvi, koračniški, motiv (n. pr. 33) uvaja v bleščeče okolje, in v tem razpoloženju poteka celotna skladba. Znamenit je arioso drugega stavka (n. pr. 34), kjer orkester niti malo ne posega v spev violinista. Zaključni rondo je grajen podobno kot pri prejš-

njem koncertu in navaja spet tri misli, ki so tokrat ritmično še bolj kontrastne: prva je napisana v $^2/_4$ taktu, druga v $^6/_8$, tretja pa v $^2/_2$. Tudi posnemanje meha s prazno struno najde tu svoje mesto, le da je pomaknjeno bolj proti sredini stavka. Videti je, da je imel skladatelj s temi šaljivimi finali svoj hudomušni namen.

33
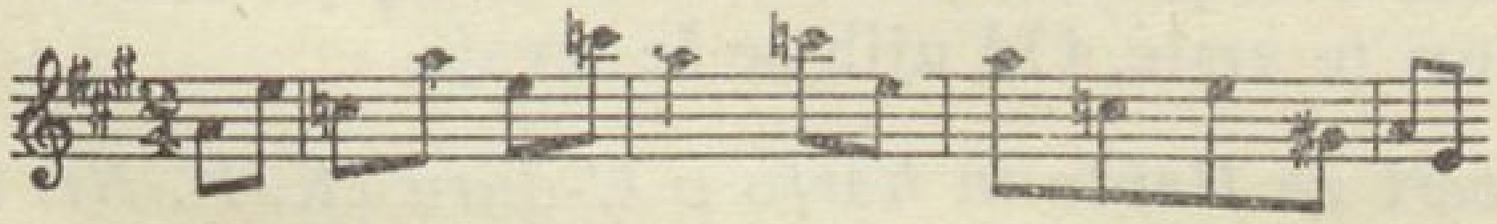


34
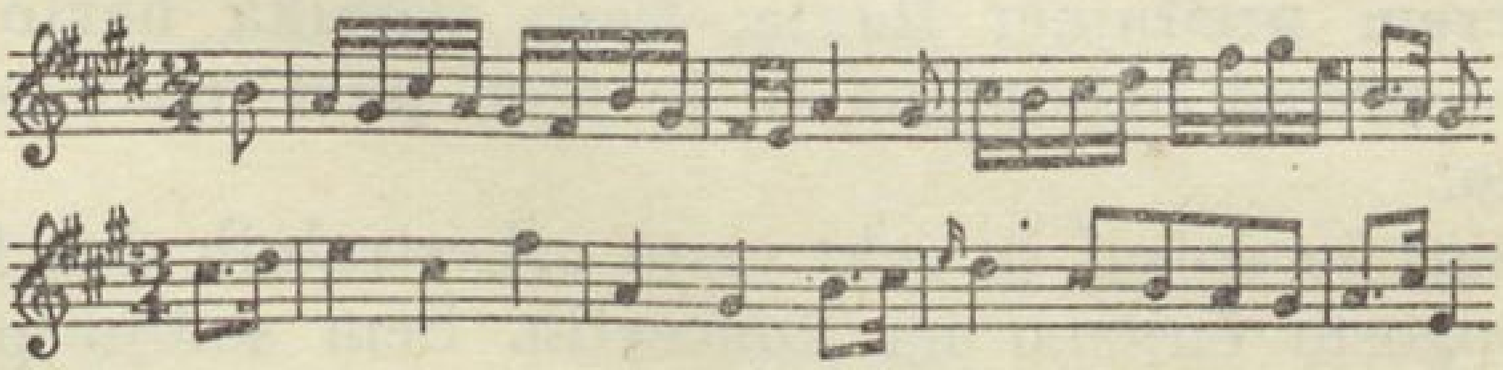


Koncert za violino v A-duru (K.-V. Nr. 219)

je najznamenitejši izmed Mozartovih violinskih koncertov in tudi danes še največ igran. Včasih mu najdemo pripisan vzdevek »Alla Turca«, kar pa se nanaša le na tretjo témo sklepnega stavka (n. pr. 35). Tako oblikovane molovske melodije so takrat pogosto veljale za orientalske; posebno znana je tista iz Mozartove klavirske sonate v A-duru. Prvi stavek uvaja začetni Allegro aperto; hitri orkestralni uvod, ki se sam zaključi in violina vstopi solistično v počasnem tempu, adagio. Po tem mehkem vmesnem odstavku se pravzaprav šele začenja temeljni Allegro aperto, ki poslej neudržno teče in privede solista po bistrih izletih v virtuoznost do zmagovitega sklepa. Drugi stavek, Adagio, slovi zaradi svoje uglajene, presrčne melodioznosti (n. pr. 36). Zaključni stavek,

35



36



37

izjemoma tokrat Tempo di Minuetto, vsebuje prav táko slavno melodijo (n. pr. 37), preide pa nenadoma v Allegro, ki po

uvodnih taktih prinese že omenjeno »turško« koračnico. Po tem sproščenem odstavku se dokaj umirjeni menuet spet ponovi in ves koncert izzveni spokojno.

Oba poslednja Mozartova violinska koncerta nekoliko zaostajata za prejšnjima dvema. Prvi od niju,

koncert za violino v Es-duru (K.-V. Nr. 268),

ni nesporno Mozartov in ga pripisujejo drugemu avtorju. Za to govori nekoliko toga melodika, obrabljeno lestvično peljanje in malo vrednejših domislekov. Boljši je

koncert za violino v D-duru (K.-V. Nr. 271),

ki so ga bili slučajno odkrili v začetku našega stoletja, vendar gre tudi o njem glas, da ga ne poznamo v izvirniku, temveč v kasnejši predelavi neznanega avtorja, kar nekoliko zmanjšuje njegovo zanesljivost. Najboljši in tudi najbolj mozartovski je srednji stavek, v katerem ima orkester preprosto, ljudsko melodijo; k nji igra solist ornamentalne okraske.

Koncertantna simfonija za violino in violo v Es-duru (K.-V. Nr. 364)

je zelo priljubljena in se odlikuje z domiselnostjo. Ta Mozartov prispevek k redki literaturi za dvoje godal je posebno dragocen zato, ker se glasova krasno dopolnjujeta in izmenjavata v vlogah. Zlasti velja pozornost drugemu stavku, ki je ena najlepših skladateljevih melodij.

Koncerti za pihala in trobila so manj pomembni doneski k literaturi te vrste. Od njih se še izvaja

koncert za flavto in harfo v C-duru (K.-V. Nr. 299),

pri katerem prednjači flavta, kajti tehnika harfe je bila takrat še precej nepopolna in je njen part pisan preprosto klavirsko.

Mozart je spisal še celo vrsto orkestralnih del, ki jih še danes pogosto čujemo na koncertih. Sem sodijo predvsem uverture k operam, kakor »Figarova svatba«, »Don Juan«, »Čarobna piščal« in druge. Največ simfoničnega značaja najdemo pri uverturi »Čarobna piščal«, ki je zato izmed vseh

najbolj koncertna. V nji je skladatelj združil sonatno obliko s fugo, podobno, kakor najdemo pri zadnji simfoniji (Jupiter). Kaže, da je Mozart v združitvi teh dveh oblik videl novo, naprednejšo formo, vendar njegov zgled ni našel posnemalcev.

Nadaljnje Mozartove orkestralne skladbe so serenade, od katerih so pogosto na sporedu

mala nočna glasba (Eine kleine Nachtmusik, K.-V. Nr. 225),

ljubko delo za godalni orkester, v štirih živih, neobteženih stavkih (Allegro, Andante, Menuet, Rondo). Poleg nje

Serenada notturna (K.-V. Nr. 239),

ki ima pet stavkov večidel veselega in šaljivega značaja. Orkester je sestavljen iz solističnega godalnega kvarteta (concertino) in godalnega orkestra s pavkami.

Odlična je tudi

Haffnerjeva serenada (K.-V. Nr. 250),

ki je že po imenu zvezana z družino Haffner iz Salzburga; o nji je že bila beseda v zvezi s simfonijo v D-duru (K.-V. Nr. 385). Ta serenada obsega osem stavkov in je napisana za veliki orkester. V tem smislu tudi posamezni stavki presegajo navadni serenadni okvir in se približujejo simfoničnim dimenzijam, le da je vsebina preprostejša in gradnja enostavnejša.

Posebno zanimiv primerek te vrste je
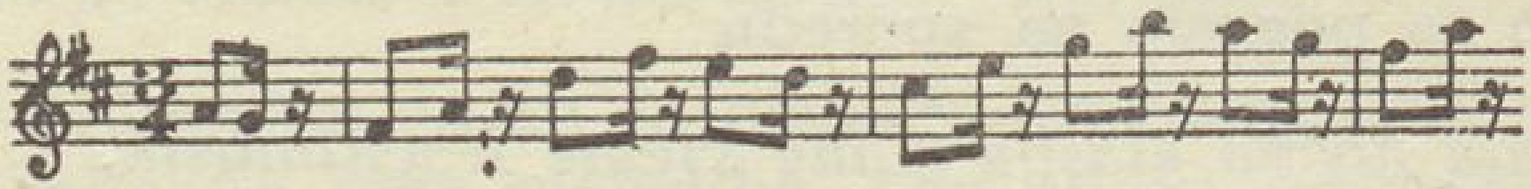
Notturno, včasih imenovan tudi Serenada (K.-V. Nr. 286),

ker je napisan za štiri godalne orkestre, katerih vsakemu je dodano po dvoje rogov. Z uporabo štirih ansamblov je Mozart združil posebne odmevne učinke in kompozicija spretno pre-pleta motiviko po pravilih odmevne tehnike.

Serenadi podoben je »divertimento«. Mozart je napisal več divertimentov, ki jih včasih imenuje »kasacija«, za različne instrumentalne zasedbe od godalnega kvinteta navzgor in z različnimi, po številu in značaju svobodno izbranimi stavki. Znamenit je

divertimento v D-duru (K.-V. Nr. 334),

čigar tretji stavek, menuet, je ena največ igranih Mozartovih skladb (n. pr. 38). Serenade, divertimenta in kasacije so splošne in enakovredne označbe za večstavčne skladbe lahkotnega značaja in za manjšo orkestrsko zasedbo.

38 

V to zvrst skladb sodi tudi znana

žalna glasba (K.-V. Nr. 477);

nemški naslov: Maur(er)ische Trauermusik se nanaša na pogrebno glasbo ob smrti knezov Mecklenburg in Esterhazy, ki sta bila oba člana framasonske lože, kateri je pripadal tudi Mozart. (Pomotoma se pojavlja mnenje, da gre tu za orientalsko, »mavrsko« glasbo; natančnejši nemški naziv je: Freimaurerische Trauermusik.) Skladba obsega samo en stavek, Adagio, ki je pretresljiva žalostinka.

Spisal je še dolgo vrsto drobnejših skladb, med temi mnogo

nemških plesov (K.-V. 509, 571, 600 itd.),

ki so pretežno v $^3/_4$ taktu in v bistvu »ländlerji«. Med njimi je dosti ljubkih karakterističnih sličic, polnih preprostega, domačega razpoloženja. Druga podobna instrumentalna dela, deloma šaljivega značaja, spadajo po svoji zasedbi bolj h komornim delom, kakor pa k orkestralnim in jih na tem mestu ne bomo obravnavali.

Z Mozartom se zaključuje doba naivne in nespekulativne glasbe, ki je prav zavoljo tega v najčistejšem pomenu besede »klasična«. Naslednja obdobja propuščajo razne vdore v glasbeno snovanje, predvsem literarne, slikarske, pa tudi filozofske in druge smeri, ki vsaka po svoje oblikuje glasbeno tehniko in izraz. Mozart je bil zadnji skladatelj, ki je obdržal v rokah oblast nad vsemi glasbenimi področji. Bil je hkrati avtor vedrih in tragičnih oper, simfonij, komorne glasbe, cerkvene in posvetne, in vse je obvladoval do kraja. Pri njem še ni razlike med »težko« in »lahko« muziko; pro-

blemov »seriozne« in »zabavne« smeri ne pozna. Njegova dela zajemajo vso obsežno lestvico muzikalnega izraza, kjer lahko vsakdo najde sebi ugajajoče, v tonih podano razpoloženje. Seveda je bilo to mogoče le, dokler je obstajala nekakšna univerzalna, priučljiva kompozicijska tehnika, kot splošna naloga umetnosti pa je veljalo podajanje lepote. Klasični ideal je skušal to doseči na podlagi prevzetih glasbenih prvin in v dobri veri, da zajemajo umetnosti, predvsem glasbena, vse odtenke vtisov in čustvovanja, ki so sploh vredna umetniške obdelave. Slednji pogoj je narekoval določeno izbirčnost pri iskanju opevanja vrednih dogodkov, čustev ali nagibov, pri čemer tudi klasiki niso bili posebno ozkosrčni. Pač pa so menili, da je naloga umetnosti zgolj podajanje odseva čustev v odmerah, ki jih določa okus kot brus lepotnega razlikovanja. Tudi klasični glasbi so znane občečloveške lastnosti in pomanjkljivosti, trpljenje, strasti in muke; toda kadar govorijo o njih v jeziku glasbe, jih ne povečujejo, temveč ponižujejo in skušajo podajati neprizadeto. S tem se izognejo subjektivnemu odnosu ter ga nadomestijo z objektivnim, ki pa nikakor ni ravnodušen. Mozart je bil kot nalašč poklican, da ustvarja klasično glasbo in jo privede do vrhunca. Njegova glasba je tehnično dograjena, izrazno pa malone abstraktna, to pa seveda v tem smislu, da podaja v glavnem splošna čustva, ki so obenem tudi njegova.

Že ob Mozartovem ustvarjanju so se pojavila v glasbi nova prizadevanja, ki so se odvračala od klasične lepotne prenasičenosti in so hotela drugih pobud. Začela so jih iskati drugod, v življenju samem, in so zavračala privide klasicizma. Most med klasiko in naslednjimi obdobji je zgradil Beethoven, ki je bil prav toliko klasik kot romantik in zato poklican, da oboje združi v novo, monumentalno zgradbo.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770—1827)

je bil samovoljen in vase zaprt značaj; v slovečem heiligenstädtskem testamentu bridko obžaluje to svojo značajno potezo in zatrjuje, da je trda samo zunanja skorja, pod katero se skriva preobčutljivo srce. Življenjska pot mu je bila prilično uglajena z razumevanjem okolice, ki je čutila, da ima

opraviti z možem nenavadnih sposobnosti. Rana oglušelost mu je zagrenila desetletja življenja, posvečenega umetnosti. Skromna splošna izobrazba ga je v mnogem ovirala in zadrževala; mučili so ga mnogoštevilni problemi etičnega in moralnega značaja, ki jih je moral reševati sam. Čutil se je poklicanega, da izpolni veliko vrzel v glasbeni umetnosti in z vso odgovornostjo se je lotil svoje naloge. Romantični pogledi na svet in življenje so mu venomer čarali privide; njegova v bistvu realistična narava je bila zaradi tega pogosto razočarana. Tako so nastale znatne razpoke med njegovim zunanjim in notranjim življenjem. Posledica so umetnine, ki niso vselej izenačene, stremijo pa slej ko prej k najvišjim ciljem. Pri njem ni več sledu po Mozartovi neskrbni, olimpijsko vedri ustvarjalnosti; Beethoven ustvarja počasi, trudoma in poln dvomov, četudi je samozavesten in skoraj domišljav. Prav zato njegov »opus musicum« ni niti tako obsežen niti tako izenačen kot Mozartov ali Bachov. Ker je mnogo bolj kot onadva podvržen splošnim umetnostnim in življenjskim tokovom, razpada njegova ustvarjalnost v krajša obdobja. Tako radi ločimo pri njem tri ustvarjalne periode: prva je klasicistična in se giblje po Haydnovih stopinjah, druga obsega njegova najbolj življenjska dela, tretja pa je prehod od klasike k romantiki z vsemi stranskimi pojavi, od katerih je pri Beethovnu najjačji subjektivna osamelost.

Iz te opredelitve je razviden tudi Beethovnov položaj v razmerju do sedanjosti. Prva dela se ne razlikujejo mnogo od zgledov ter nam kažejo skladatelja na izhojenih poteh. Najmočneje se skladateljeva svojska osebnost izraža v delih srednje periode, ko ustvarja na višku svoje moči, brez pogledov nazaj in ves prežet s krepkimi, možatimi ideali. Tretja doba je zapredena vase, obravnava lastno problematiko in je sama sebi končni smoter. Zato so Beethovnova zadnja dela kljub največji popolnosti le težko dostopna in ne bodo bržkone nikoli uživala popularnosti.

Podobno kakor pred njim klasiki je tudi Beethoven skušal na vseh glasbenih področjih ustvariti zgledna dela. Beethovnovo življenjsko delo pa navaja mnogo manj skladb, kot smo jih bili vajeni dotlej od velikih ustvarjalcev vseh dob, počenši z Orlandom di Lasso, našim Gallusom, Palestrino, pa tja preko Händla, Bacha, Haydna in Mozarta.

Beethoven je bil tudi natančnejši in je — prvi med velikimi — oštevilčil svoja dela, pri čemer jih je le prav malo prezrl. Vedel je, da je delo, ki ga je položil vanje, vredno pozornosti in jo je po vsej pravici terjal. S tem je ustvaril lik novega skladatelja, ki ni v ponižni službi, temveč polnovreden ustvarjalec. Njegova dela so njegovo stališče upravičila.

Na področju orkestralne glasbe je Beethoven napisal devet simfonij (o deseti obstajajo zabeležke), pet klavirskih in en violinski koncert, nekaj koncertnih uvertur in štiri operne (Fidelio) ter nekaj manjših, priložnostnih del.

1. simfonija (C-dur, op. 21)
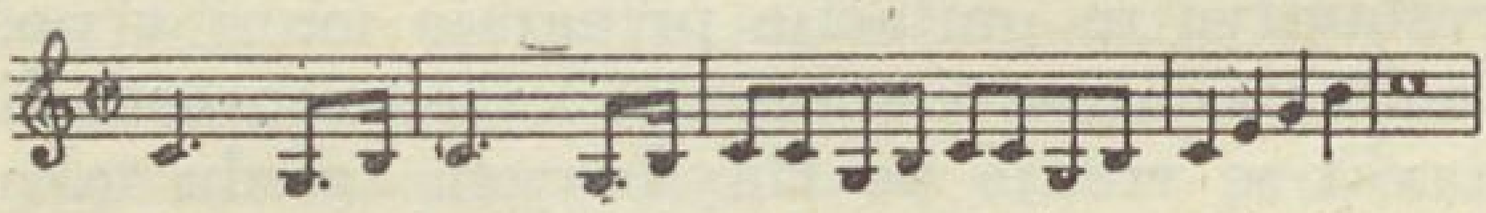
je terjala od skladatelja skoraj deset let dela, seveda prekinjenega z drugim delom (1791 do 1800). Osnovna značilnost je priljudna vedrina, ki pa ne očituje Mozartove lahkotnosti, niti Haydnovega dobrodušnega humorja. To je Beethovnov simfonični prvenec; tako imenovano »Jensko« simfonijo je bil zavrgel. Nekatere poteze so svojske: neugnan temperament, neusahljiv vzgon in silno vztrajanje na viških so značilnosti, ki jih Beethovnovi simfonični predniki niso poznali. Tudi v samem delovnem postopku je nekaj razlik; predvsem se že kažejo kasnejše metode »motivičnega dela« z drobljenjem tematičnega materiala; dotlej so simfoniki nanizavali misel na misel, medtem ko Beethoven že kmalu prične s cepljenjem motiva na kratke drobce, ki jih prestavlja tonalno, to je, na različne lestvične stopnje, in pa instrumentalno, to je, poverja raznim glasbilom. Kontrapunktične prestavitve in imitacije prihajajo manj v poštev.

Formalna analiza te simfonije kaže preprosto dispozicijo. Štirje stavki se vrstijo po Haydnovem zgledu tako, da prevladujejo hitri in je samo drugi stavek počasen. Tempa so: Adagio molto — Allegro con brio, Andante cantabile con moto, Allegro molto e vivace (Menuetto), Adagio — Allegro molto e vivace. Kakor je iz tega razvidno, imata prvi in četrti stavek krajša počasna uvoda.
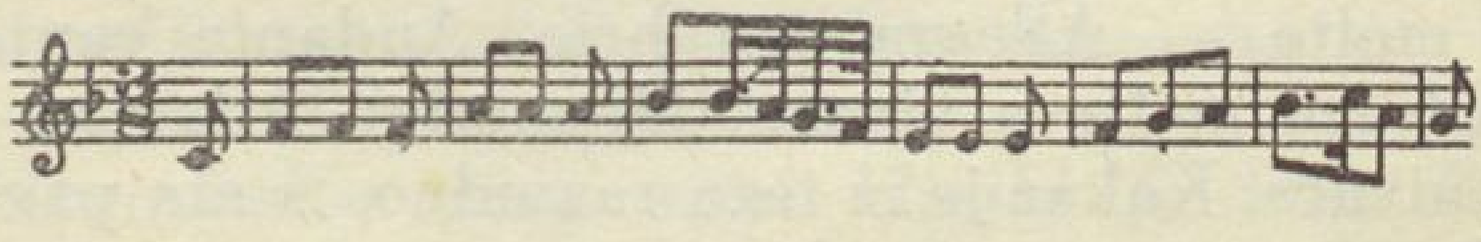
Dvanajsttaktni uvod k prvemu stavku je presenetil s prvim akordom, ki je — povedano v smislu nauka o harmoniji — dominantni septakord nad toniko, to je septakord z durskim trizvokom in malo septimo na I. stopnji C-durove

lestvice. S tem se tonika pretvori v dominanto, seveda v dominanto svoje lastne subdominante; svojstvena harmonična igra učinkuje podobno kot posrečena besedna igra. To je seveda bolj učinkovito na pogled kot na posluh, kajti pred pričetkom skladbe si še ni mogoče predstavljati tonskega načina in torej tudi ne harmoničnih funkcij; akord dominante je po gradnji prav takšen kot tonični akord in šele premislek ter nadaljevanje pokažeta, da je pravzaprav vzet od drugod. Gre torej za malenkostno prevaro, ki pa najde v nadaljnjem brž svojo rešitev; že drugi takt jo prinese s tem, da navede pravo dominanto. Uvod ima namen, pripraviti poslušalca na to, kar sledi, kajti prava muzikalna igra se začenja z glavnim tempom, Allegro con brio. Stavek ima res močan zagon. Prva téma (n. pr. 39) je po duhu še haydnovska, kaže pa več upornosti in neupogljivosti. Tudi uporaba instrumentov je že gostejša od Haydnove, pihala so zasedena po dvoje, prav tako trobila. Takšna zasedba je bila sicer že pri Haydnu in Mozartu pogostna, vendar je stalna šele od Beethovna dalje. V nadaljnjem poteka ta stavek prožno, vendar pa kleno in odločno; tehnika je sicer haydnovska, toda zanos je ponosnejši, bolj velikopotezen. Drugi stavek, Andante cantabile con moto, je speven, nekoliko manj izrazit kot prvi, dasi je prav tako napisan v sonatni obliki. Téma je podobna Haydnovi (n. pr. 40); tudi obravnava sledi temu vzoru. Nove so bile odločne harmonične modulacije, ki so šle daleč čez Haydnov okvir. Tretji stavek je še Menuet, ki ga je v nadaljnjih simfonijah skladatelj opustil. Tradicionalna tema-

39

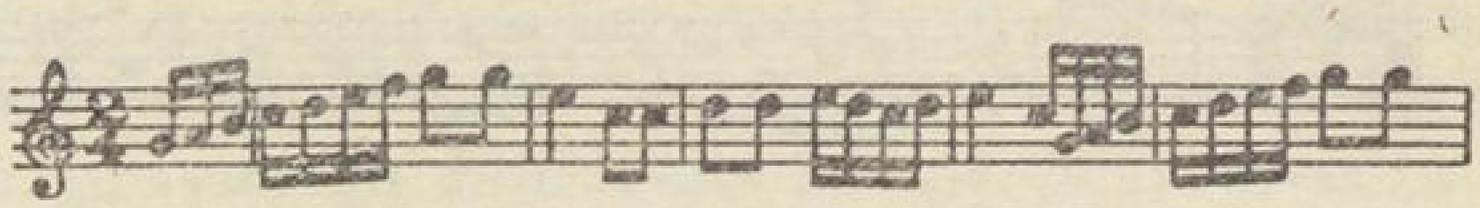


40



tika doživi tu prav takšno obravnavo; tudi trio je kar se dá preprost in naključena ponovitev menueta je doslovna. Četrti stavek ima pet taktov počasnega uvoda, ki so izpolnjeni s počasnim vrstenjem tonov C-durove dominantne lestvice. S

tem postopkom doseže skladatelj na najpreprostejši način primerno napetost, nato pa izbruhne glavni tempo v veselem, skoraj poskočnem ritmu (n. pr. 41). Stavek je napisan v sonatni obliki, kakor sta prvi in drugi, a je precèj kratek in bežen.
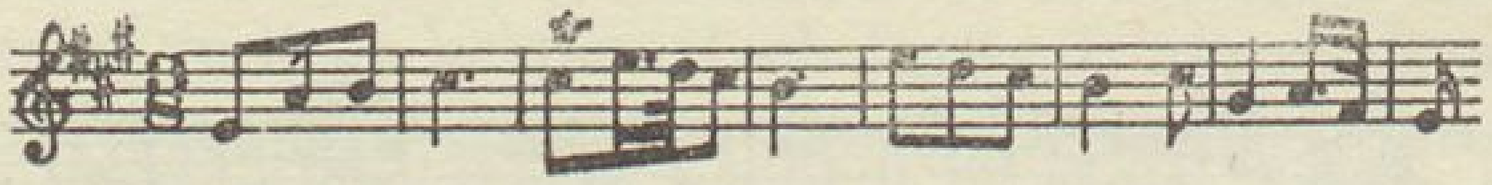
41 

2. simfonija (D-dur, op. 36)

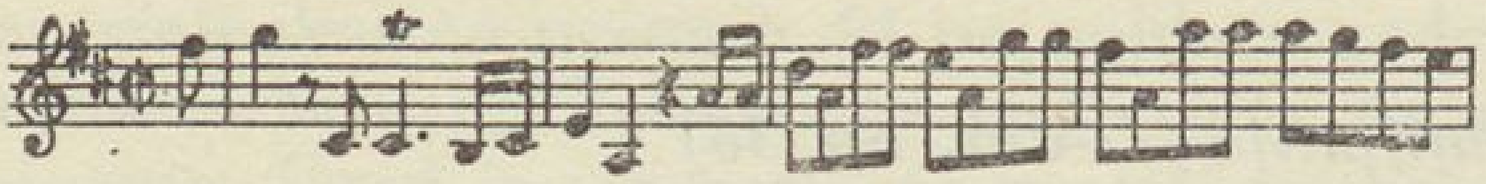
je bila končana konec leta 1802. Stavki so: Adagio molto — Allegro con brio, Larghetto, Scherzo, Allegro molto. Uvodni adagio šteje 33 taktov in se loči od običajnih Haydnovih introdukcij po bogatejši motivični gradnji in poglobljenosti, nima pa v bistvu nobene povezave s sledečim allegrom. Glavna misel tega stavka (n. pr. 42) je ena od tistih, ki je delala skladatelju največ preglavic; neštetokrat jo je napisal z različnimi ritmičnimi in melodičnimi variantami, dokler se ni dokončno odločil. Tu je opaziti Beethovnovo smotrno gradnjo: iz drobcev glavne téme oblikuje posamezne fraze in jih prikazuje v različni osvetlitvi, zdaj kot vesele, zdaj kot pritajene in skrivnostne, pa tudi kot nasilne in preteče. Krepak zagon vlada v celem stavku, njegov korak je zmagovit. Lepo kontrastira z njim razneženi drugi stavek, ki vsebuje eno najizrazitejših Beethovnovih melodij (n. pr. 42). Celotno razpoloženje tega stavka je umirjeno, dasi se tu in tam oglašajo resnobni, preteči zvoki. Tretji stavek je zgled beethovenskega skerca, ki ga tudi skladatelj sam tako imenuje in je odtlej izpodrinil običajni menuet. Razlika med obema je v tempu (skerco je hitrejši od menueta) in v izrazu (menuet je bil dvorjanski ples, skerco pa je živ, včasih tudi grob prikaz humorja). Zgled v tej simfoniji sicer še ni prav dograjen in se obe karakteristiki mešata; napravljen pa je bil prvi, odločilni korak v novo smer ter porušeno stoletno nadvladje aristokratskega plesa. Finale označuje Hector Berlioz (»A travers chants«) kot drugi skerco. Ta naziv mu po značaju pristaja, po obliki pa gre za rondo, ali pravzaprav za sonatni rondo, posredovalno formo med sonato in rondojem, kakor jo pogosto srečujemo pri Haydnu in Mozartu.

Glavna misel (n. pr. 43) je šegava, razposajena in prekipevajoča. Takšen je cel stavek, ki je poln optimizma, kar je sicer v nasprotju s skladateljevo heiligenstädtsko oporoko iz istega leta.

42



43



3. simfonija (Es-dur, op. 55)

je znana kot »Eroica« in je bila kakor izpričuje posvetilo, namenjena »per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo« (za proslavo spomina velikega moža). Kdo je bil to, je danes težko ugotoviti. Beethovnov vneti biograf A. Schindler trdi, da je dal prvo pobudo general Bernadotte, francoski veleposlanik na dunajskem dvoru. Klavirski pedagog Czerny je izvedel od drugega skladateljevega prijatelja, doktorja Bertolinija, da je delo nastalo ob smrti angleškega generala Abercrombieja, ki je vodil ekspedicijo v Egipt in bil tam ubit leta 1801. Drugi spet vežejo posvetilo na napak objavljeno smrt admirala Nelsona; na rokopisu partiture so pa vidni sledovi kasneje zbrisanega posvetila Napoleonu Bonaparteju. Dokončno posvetilo je »Njegovi prevzvišeni visokosti knezu Lobkovicu«, kar kaže, da skladatelj ni uničil posvetila Napoleonu zaradi njegovega nerepublikanskega stališča, temveč zaradi posebnih, uvaževanja vrednih okoliščin, po katerih je postal knez Lobkovic eden glavnih skladateljevih podpornikov. Vendar niso utihnili glasovi, da je bil vendarle mišljen Napoleon; kajti ko je skladatelj zvedel za njegovo smrt na otoku Sv. Helene, je baje rekel, da je bil že svoj čas za ta primer skomponiral žalno koračnico (»sulla morte d'un eroe«). Možno pa je, da se opazka nanaša na prav tako označeno žalno koračnico iz klavirske sonate v As-duru, op. 26. Vsekakor je oznaka »heroična« izredno primerna za osnovno razpoloženje, ki preveva prvi in drugi stavek simfonije. Kasneje se borbenost pomiri in preide v vedro, umirjeno muziciranje.
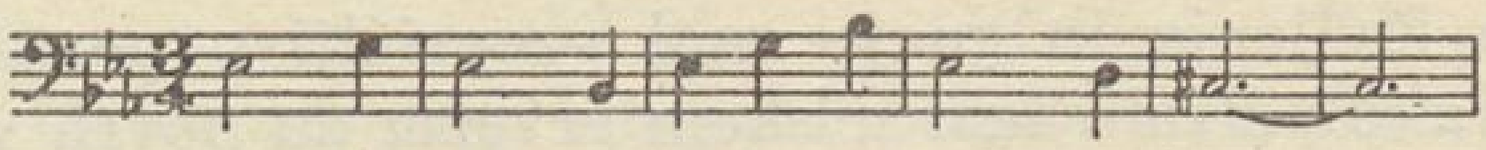
Simfonija ima štiri stavke: Allegro con brio, Marcia funebre — Adagio assai, Scherzo — Allegro vivace in Finale — Allegro molto. Simfonični graditeljski obrazec je torej tradicionalen, vzgon in izvedba oblike pa sta povsem nova. Beethovnov zamah je mnogo odločnejši, njegova melodična, harmonična in ritmična invencija mnogo bogatejša, barvna paleta dosti pestrejša od vsega, kar je poznala glasba pred njim. Po pravici je bilo delo že ob prvi izvedbi v januarju 1805 deležno največje pozornosti in odobravanja, opaziti pa je bilo tudi začudenje in celó zaprepadenost zaradi nenavadnih odmer stavkov, ki so presegale tudi po dolžini vse dotedanje.

Prvi stavek se začenja brez običajnega uvoda z dvema krepkima udarcema celotnega orkestra. Takoj nato zazveni v violončelih vodilna misel (n. pr. 44), ki je zgrajena iz tonov toničnega trizvoka. Téma ni več zaključena melodija, osemtaktna perioda, kakor je dotlej ponajveč bila, temveč se po nekaj taktih svobodno izliva v skoraj neodvisno nadaljevanje in običajne šestnajsttaktne skupine so komaj še ločene med seboj. V nadaljnjem druži skladatelj odstavek z odstavkom in tako uvaja vedno več novih misli, kar močno podaljšuje ekspozicijo. Tudi gradnja je popolnoma samostojna in nova; skladatelj razdeli témo na drobne motive in motivične dele, ki jih nato razporeja in druži v večje formalne enote. Po navadi pri tem tudi menjava instrumentacijo; vse to je novo v primeri s prejšnjim klasičnim slogom. V ekspoziciji pojavljajoče se téme so med seboj po značaju različne; nekatere so heroične, druge tragične, tretje nežne, vse skupaj pa se dopolnjujejo v skladno enoto. V izpeljavi se dramatičnost močno stopnjuje in na vrhuncu uporablja skladatelj močne, napete in posebej poudarjene sinkope. Višek je dosežen nekako sredi izpeljave; nato se razburjeni utrip pomiri in izteče v »pp«. Tu je znamenito mesto, ko se v tremolo violin vplete rog z začetnim motivom. Kar zadeva harmonijo, je to mesto zadajalo teoretikom nekaj preglavic s tem, da imata violini značilni interval dominantnega septakorda (as-b), medtem ko je rogova melodija razložen tonični trizvok (es-g-b). Repriza je le malo časa ponovitev ekspozicije; kmalu se razširi v tako imenovano drugo izpeljavo — nov odstavek sonatne forme, ki ga je priključil Beethoven in često uporabil
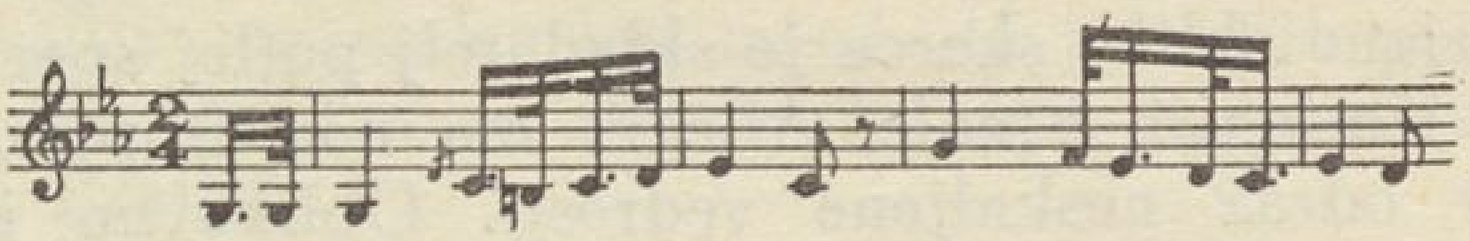
v svojih skladbah. Ta izpeljava je dovolj dolga in mestoma kontrapunktično obdelana; sledi ji učinkovita koda in stavek se zaključi z dvema akordoma, podobno, kakor se je začel. Drugi stavek je znamenita žalna koračnica, ki nadomešča običajni lirični simfonični stavek. Glavna misel (n. pr. 45), razširjena v osemtaktno periodo, je prežeta s tragiko. Tolažilna durska melodija v triu (n. pr. 46) ji je v kontrast, pač v duhu žalnih koračnic. V ponovitvi prvega odstavka nastopijo epizode, ki razširjajo stavek. Zadnja med njimi je posebno spevna in nežna. Naposled prinesejo violine odlomke glavne misli, kakor da jok trga žalost in obup. Tretji stavek je spet ves sončen in se kar ne more otresti vedno novih variant poskočnih not (n. pr. 47). V triu, ki je po tradiciji troglasen, uporabi skladatelj tri rogove za tipično lovsko fanfaro, nato pa se prvi del skerca ponovi. Ta in pa naslednji stavek se ne nanašata več na herojstvo, temveč sta dva svobodna simfonična stavka, ki imata s prejšnjima dvema tonalno in sploh muzikalno skupnost, nimata pa skupne vodilne ideje. Finale je dokaj drugačen, kakor sicer pritiče simfonijam. Začenja se z uvodom, ki se po ritmiki nagiblje k ciganski glasbi. Po kratkem uvodu pa se začne jedro stavka, ki je pravzaprav »téma z variacijami«. Glavna misel (n. pr. 48) je zelo preprosta, Beethovnu pa je bila očitno ljuba, saj jo je v svojih skladbah štirikrat uporabil (v baletu »Prometejeva bitja«, v klavirskih variacijah op. 35, v »Contradanzi« in v tej simfoniji). Ta téma ni v bistvu nič drugega kot osnova harmoničnih sosledij osemtaktne pesmice. Tudi v variacijah se oglaša v tem smislu. Prva sprememba prinaša izrazit kontrapunkt k temu basu, druga obravnava kontrapunktično tematične drobce, tretja pa svojstveno podaljšuje drugo témo. V četrti variaciji je prvotna téma (n. pr. 48) v basu, nad njo pa se boči živahno ritmizirana melodija »all'ungherese« (po ogrsko). Pêta variacija prinaša drugo témo (iz prve variacije) ter neprisiljeno preide v kontrapunktično obravnavo prve téme (šesta variacija). V odstavku »Poco andante« nastopi v lirično razpoloženje odeta varianta druge téme, ki ustavi dotlej nezadržani tok glasbe in uvede mirno vzdušje (sedma variacija). Ko se v osmi variaciji ponovno zmagovito pojavi druga téma, se razširijo oblike nad kadenco tonika-dominanta, s katero je domala izpolnjen celotni zadnji

odstavek (Presto). Konec je živahen, bučen in nekoliko površen ter ne vzdrži napetosti prejšnjih stavkov.
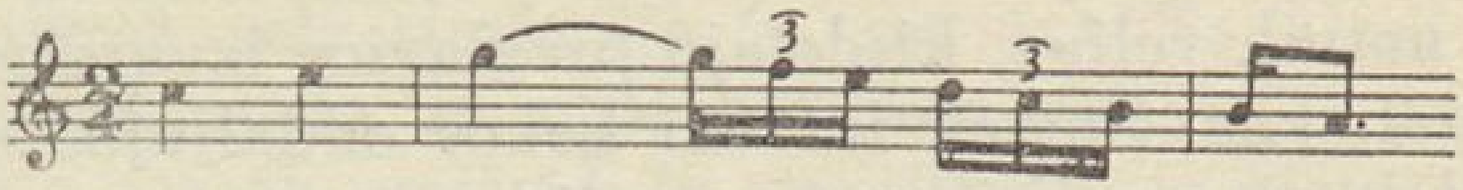
44
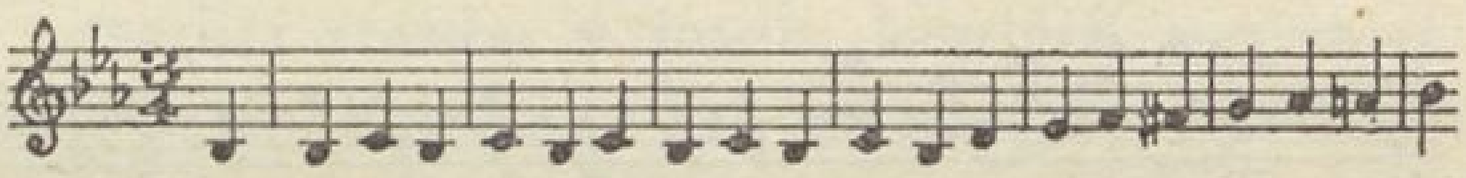


45



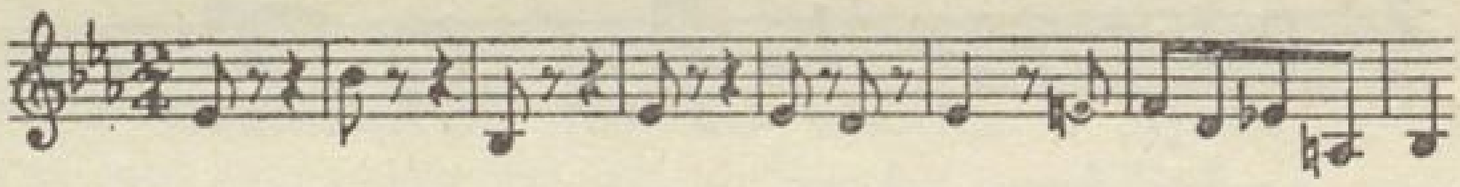
46



47



48



4. simfonija (B-dur, op. 60)

je bila končana leta 1806. Po obsežnosti zaostaja za tretjo, obsega pa po klasičnem vzoru štiri stavke, ki se med seboj idealno povezujejo in dopolnjujejo.
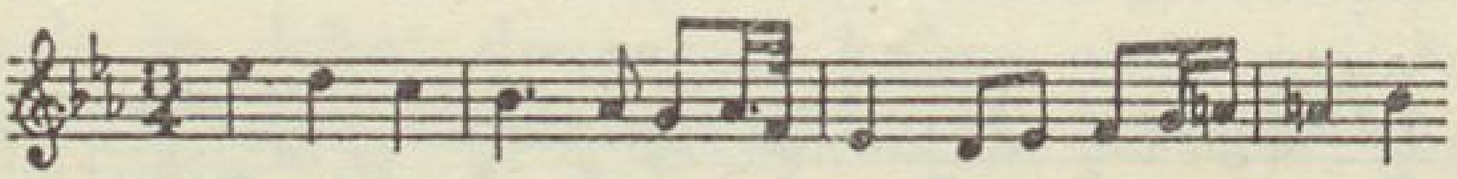
Prvi stavek je uveden z Adagiom, ki je pri tej simfoniji precej dolg. Motivično je tesno povezan z naslednjim glavnim stavkom, Allegro vivace. Sicer je stavek v oblikovnem pogledu izredno jasen ter po vsebini srečen in umirjen. Romain Rolland meni, da je bila to najbolj srečna doba v skladateljevem življenju. Beethovnov biograf Nohl vé celó našteti nekaj ugodnih sprememb v skladateljevem sicer nepristopnem značaju; trdi, da je postal mil, prijazen, vljuden in da je začel paziti na svoje obleke. V prvem stavku se vrstijo prijazni, mestoma celó šegavi domisleki, med katere spada tudi glavna téma (n. pr. 49). Prav posebno zgoščen v izrazu je drugi stavek, Adagio, ki po pravici velja za eno najbolj občutenih Beethovnovih melodij (n. pr. 50). V tem stavku je vse pojoče, milo, vzneseno; utrujajočo enakomernost pa

uspešno preganja oster spremljevalni ritem. Tretji stavek je poskočen in veder, pravi beethovenski skerco, dasi tokrat nima tega nadpisa. Skladatelj je ljubil nekoliko robato podeželsko življenje in ga je znal prepričljivo ponazarjati v glasbi. Tako uživa v tem selskem vrvežu, da povrh vsega ponovi tudi trio in potlej še enkrat, nekoliko skrajšan skerco. To razširjeno obliko skerca je skladatelj potlej spet uporabil v sedmi simfoniji. Finale, Allegro ma non troppo, je prav tako živ odraz neskaljene vedrosti. Oblikovno je dovolj kratek, vsebinsko pa zanimiv s svojimi hitrimi brzicami drobnih notnih veljav, ki delajo preglavice izvajalcem, predvsem fagotistom. Stavek izzveni kakor oddaljujoč se ples in nudi podobo uravnovešenega veselja v naravi.

49



50



5. simfonija (c-mol, op. 67)

je pravo nasprotje četrti. Kar je bilo tam zatajeno in odmaknjeno, privre tu na dan z elementarno silo. Pêta simfonija je na glasu kot tragična; osnovna, literarna misel pa je premaganje usode in prvi trije stavki pokažejo borbo, četrti pa zmago. S to vsebinsko dispozicijo je Beethoven prelomil s tradicijo, po kateri je bil finale samo veder privesek in je bilo težišče postavljeno v prvi stavek. Tokrat je razplet simfonične problematike v sklepnem stavku. Tu zadonijo fanfare sproščenja, zmage, zato je Beethoven za sklep tudi ojačil orkester z dodatnimi instrumenti, ki jih dotlej simfonična zasedba ni poznala (mala flavta, kontrafagot, pozavne).

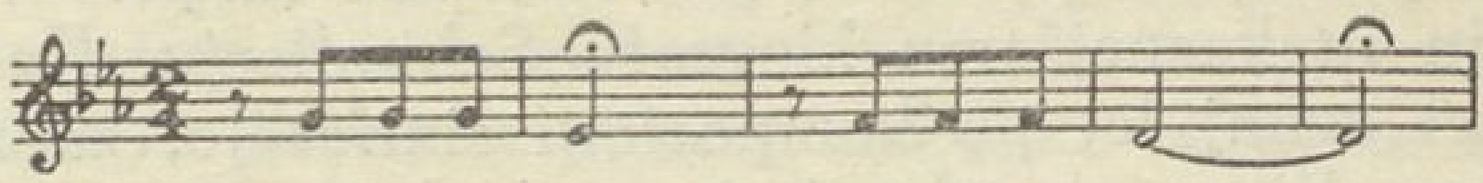
Delo je bilo komponirano med 1805 in 1807 in obsega štiri tradicionalne stavke: Allegro con brio, Andante con moto, Scherzo-Allegro in Finale-Allegro. Zaradi izrazne zgoščenosti in treh hitrih stavkov spada med najkrajše Beethovnove simfonije (samo osma je za tri minute krajša). V pičle pol ure se odvije pred poslušalcem drama v tonih, kakršne

dotlej glasba ni zabeležila. O tem delu so mnogo pisali Spohr, Schumann, Wagner in Berlioz ter povedali mnogo mnenj o tem, kaj je skladatelj menil z izrekom: »Tako trka usoda na duri!« Baje je s tem označil glavni motiv (n. pr. 51) svojemu prijatelju in kasnejšemu biografu Schindlerju. Kaže, da je to izrekel nekaj let po kompoziciji simfonije; zato je prav toliko zanesljiv razlagalec kot misel, da je motiv posnet po ptičjem petju, ki mu je skladatelj baje rad prisluhnil v dunajskem Pratru.

Prvi stavek se začenja takoj z uvodnim signalom, vodilnim motivom cele simfonije (n. pr. 51). Ta kleni motiv, pravo glasbeno geslo, se nato nenehno ponavlja, pretvarja in obnavlja v raznih inačicah in osvetlitvah; iz njega zrastejo tudi drugi, kontrastni motivi. Iz tega drobnega gradiva zna Beethoven zgraditi stavbo v tonih, kopičiti napetost na napetost, konflikt na konflikt, in vse skupaj dovesti do prepričljivih viškov, ne da bi kdaj zašel v plehko govoričenje. Stavek je po svoji arhitektonski in motivični gradnji lahko umljiv, po izrazu pa zavzeten in sodi med najbolj učinkovite in priljubljene simfonične stavke vobče. V njem je izražena tragika borb in porazov in prav malo prebliskov upanja in vere v zmago. Drugi stavek mu silno nasprotuje. Oblikovno predstavlja témo (n. pr. 52) s prosto nanizanimi variacijami. Téma je najprej v violončelih, ki zmorejo najbolj prepričljivo peti v teh legah. V tretjem stavku se spet vname boj; že sama téma ni skercozna, temveč uporna, bojevita (n. pr. 53). V tem stavku skladatelj prvič citira samega sebe ter s tem postavlja osnovo kasnejšemu »cikličnemu« principu C. Francka in njegove šole. Rogovi namreč prinesejo reminiscenco na glavni motiv prvega stavka. V durskem triu skerca najdemo mesto, ki dela kontrabasistom še vedno težave; napisano je bilo bržčas za virtuoza Dragonettija, ki ga je Beethoven zelo cenil. Ta mrki in bobneči trio privede v nepopolno ponovitev skerca, ki jo skladatelj nenadoma prekine ter nadomesti s 43 taktov trajajočim odstavkom, ki je dramatično-impresionističen. Pavke nabijajo sprva tiho, nato pa stalno naraščajoče svojo toniko, medtem ko se ostali instrumenti pridružujejo polagoma in pripravljajo nov izbruh — toda tokrat izbruh zmagoslavja in svetlobe, s katerim se začenja četrti stavek. Osnovna melodija stavka je fanfara

(n. pr. 54), celi stavek pa poteka v vrtincu veselja in vedrine. Usodovski motiv se sicer še enkrat oglasi, toda brž ga preglasijo bučne trobente zmage in radosti.

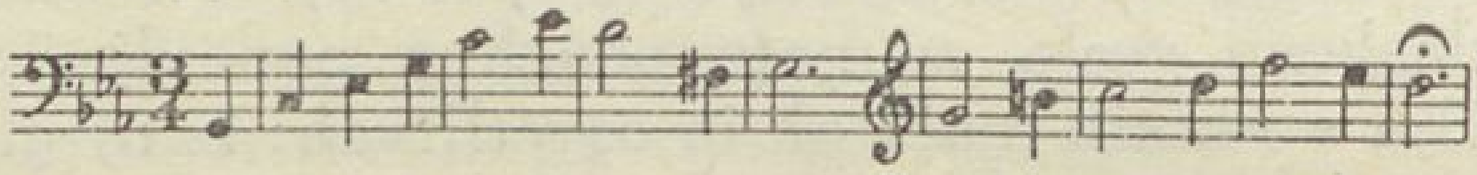
51



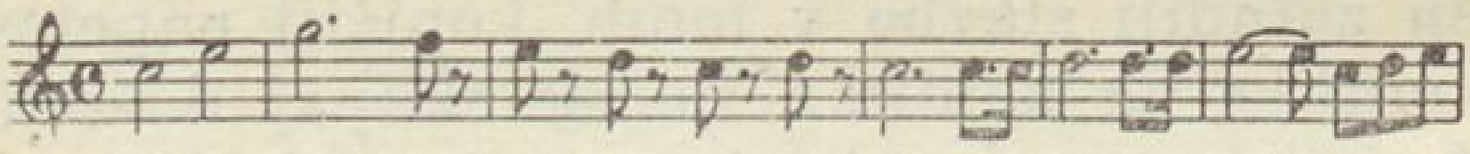
52



53



54



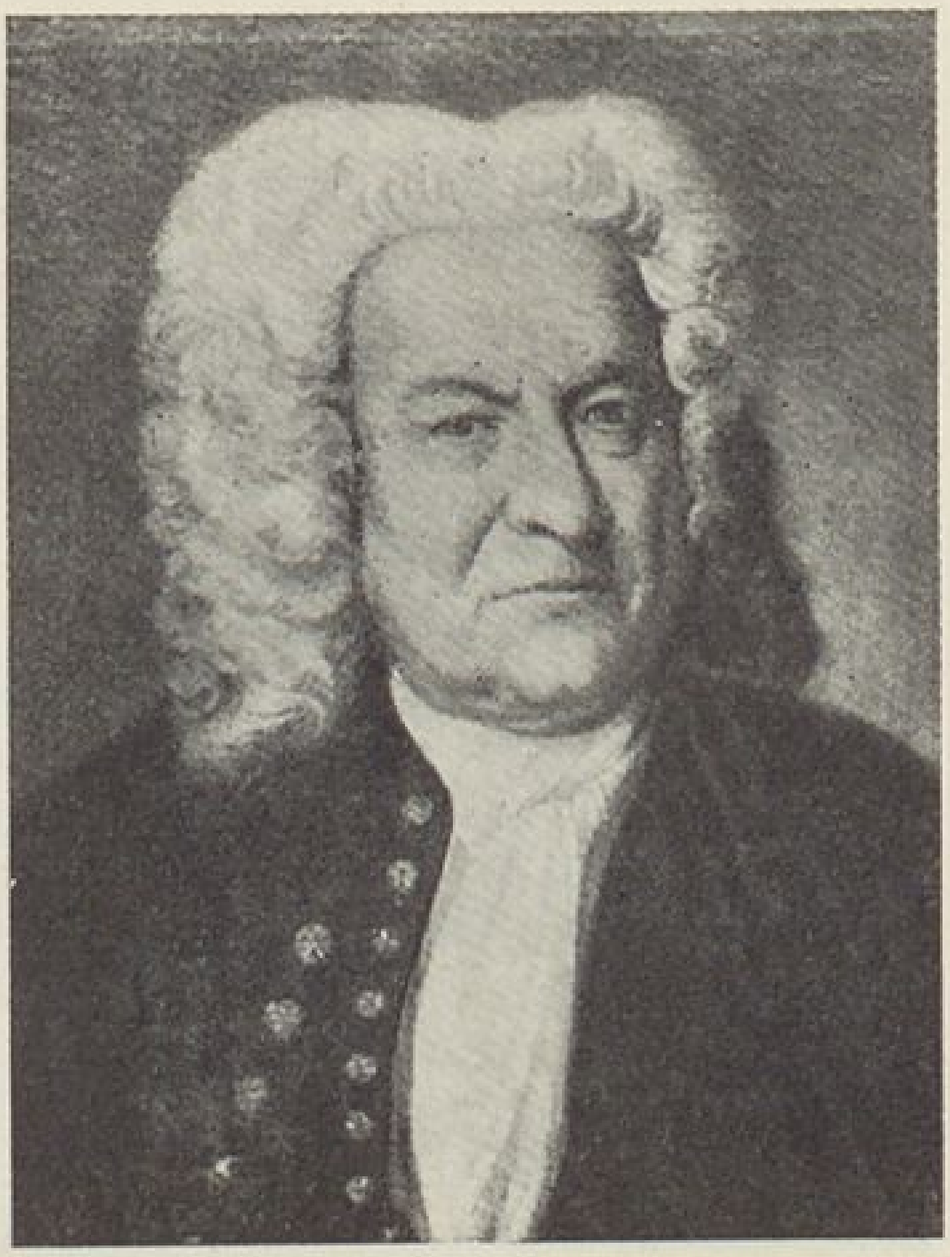
6. simfonija (F-dur, op. 68)

je nastala obenem s pêto: Beethoven je rad sočasno delal na kontrastnih delih. Nosi vzdevek »pastoralna« in skladatelj ji je pripisal: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey« — bolj izraz občutja kot slikanje. Pred izidom partiture je še pogosto razmišljal, kako bi naslovil posamezne stavke, da bi bil njihov poetični program razumljiv. Slednjič se je takole odločil: 1. stavek: »Erwachen heiterer Gefühle bey der Ankunft auf dem Lande« (prebujenje vedrih občutkov ob prihodu na deželo); 2. stavek: »Szene am Bach« (prizor ob potoku); 3. stavek: »Lustiges Zusammenseyn der Landleute« (vesela vaška družba); 4. stavek: »Gewitter, Sturm« (nevihta, vihar) in 5. stavek: »Hirtengesang. — Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm« (pastirska pesem, vesela in hvaležna čustva po viharju). Teh pet bukoličnih slik je združil v tri stavke, s tem da so tretja, četrta in pêta povezane med sabo brez posebnih presledkov.

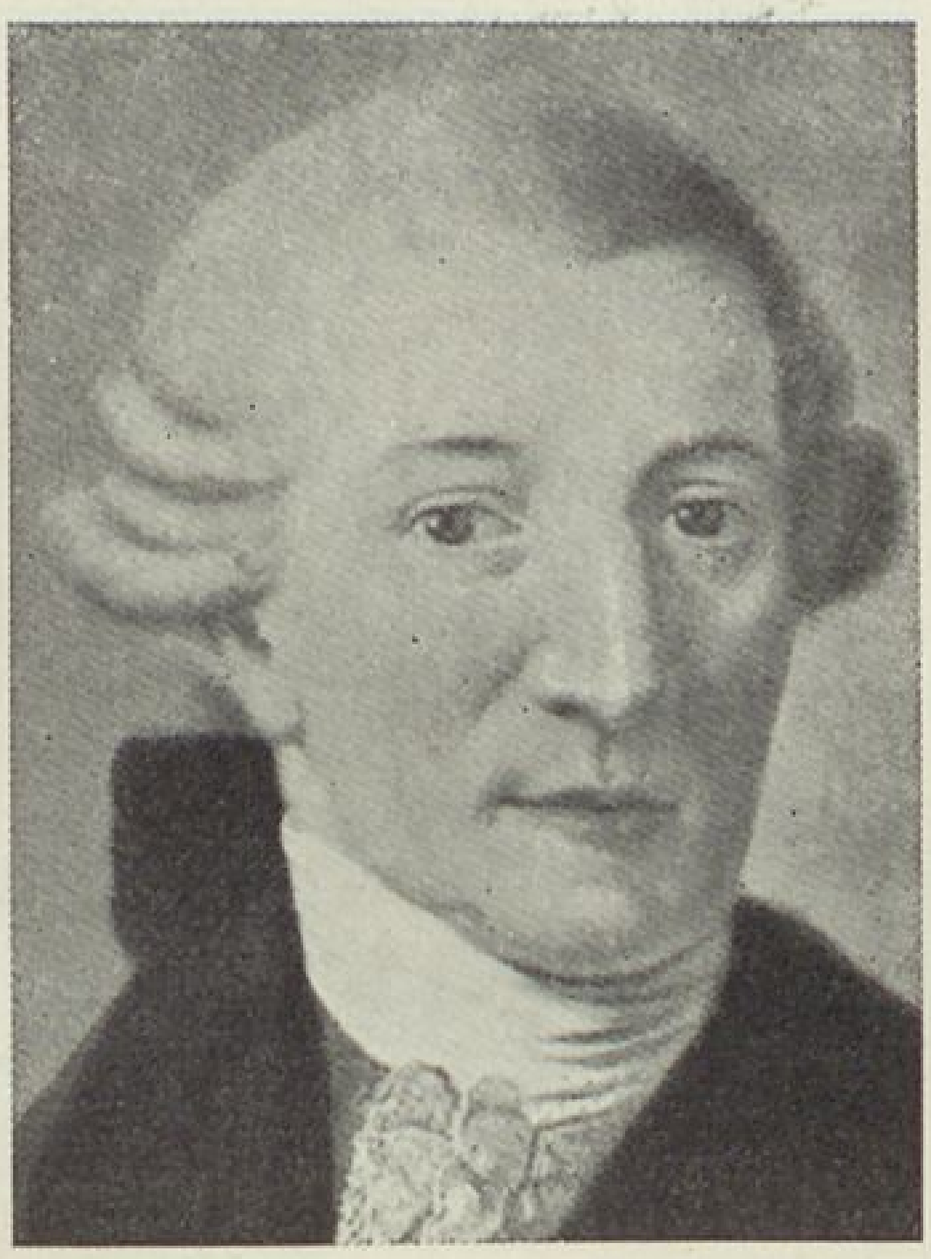
Prvi stavek, Allegro ma non troppo, se pričenja z lagodnim motivom, o katerem trdi Kuhač, da je hrvatskega porekla (n. pr. 55). Ta misel v glavnem uravnava ves stavek, kajti drugi melodični motivi jo samo neprisiljeno dopol-



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL



JOHANN SEBASTIAN BACH



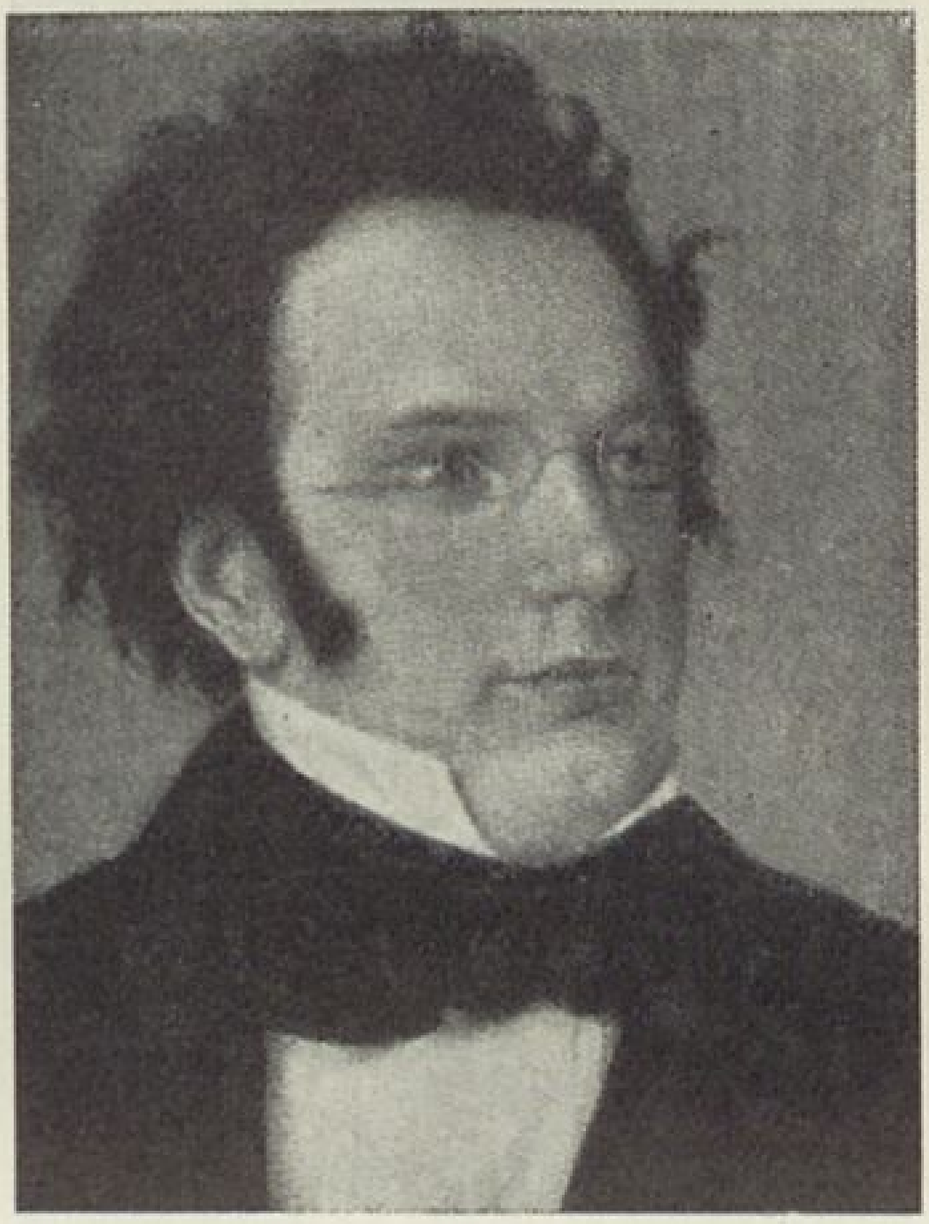
FRANZ JOSEPH HAYDN



WOLFGANG AMADEUS MOZART



LUDWIG VAN BEETHOVEN



FRANZ SCHUBERT
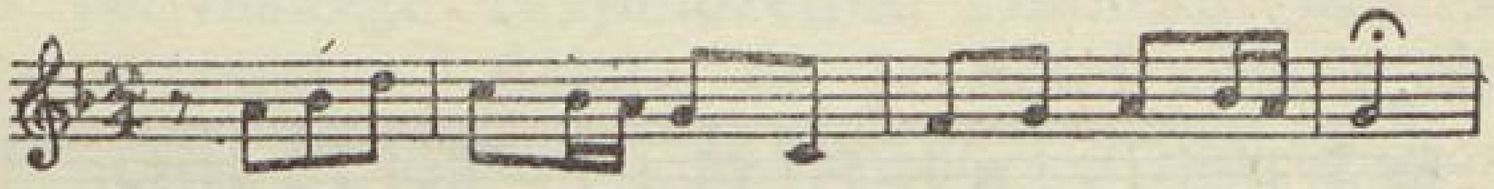


FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY



ROBERT SCHUMANN

njujejo. Tako je razpoloženje ves čas mirno, udobno, prijetno. V drugem stavku riše skladatelj samega sebe, kako počiva ob žuborečem potoku. Stavek je napisan v sonatni obliki in je zavoljo enakomernega razpoloženja nekoliko dolg. Zaključuje ga znamenito muzikalno onomatopoetično posnemanje ptičjega petja, in sicer slavca, prepelice in kukavice. Schindler trdi, da je to mesto mišljeno šaljivo. V tretjem stavku se skladatelj znajde na vaškem rajanju. Oblika skerca je za to najbolj prikladna in Beethoven ji je znal dati karakteristično obeležje z raznimi drobnimi oponašanji podeželskega muziciranja. Tipična diletantska spremljava s toniko in dominanto postane tu oblikovalna; solistična trmoglava melodija oboe prepričljivo posnema pastirsko žveglo. Kot trio skerca stoji robat »potrkan ples« (»Schuhplattler«), nižjeavstrijski ljudski ples v $^2/_4$ taktu. Grmenje iz dalje prekine veselo rajanje in napoveduje nevihto. Četrti stavek jo postavi v središče dogajanja in prav impresionistično popisuje grom in strelo, ploho in slednjič pohleven dežek. Beethoven je dal za takratni čas virtuozno, četudi ne povsem izvirno podobo teh naravnih pojavov, ki so bili že zdavnaj poprej često predmet muzikalnega predočevanja. Kmalu po višku se vihra poleže in glasba preide v finale. Sprva čujemo pastirsko pesem, nato pa vznesen hvalospev v smislu naslova. Beethoven je bil velik ljubitelj narave in razsvetljen duh, ki pa je svoje znanje črpal iz poljudnih nabožnih knjig in je bil trdno prepričan o mistični povezavi naravnih sil z nadnaravnimi. To izpričujejo njegove številne obrobne opazke h knjigam, ki jih je stalno prebiral.

55
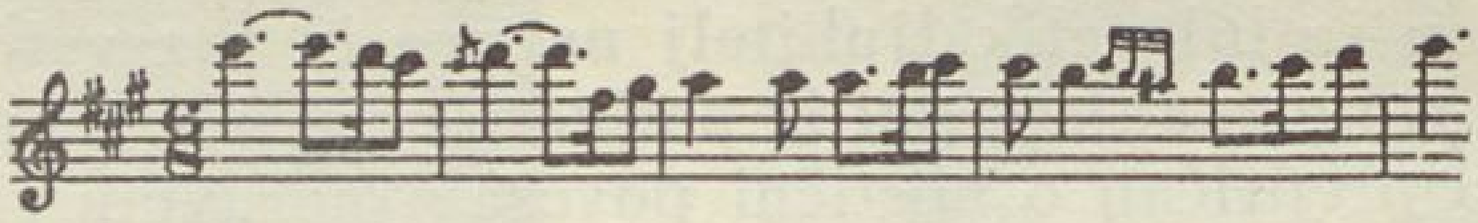


7. simfonija (A-dur, op. 92)

je nastala leta 1812, ko je bil skladatelj na višku slave. Zato je samozavest njen vodilni glas, ki doni iz vseh stavkov. Uradna listina nadvojvode Rudolfa in grofov Kinsky in Lobkovic mu je tri leta poprej zagotovila doživljenjsko rento, »da ga ne bi dnevne potrebe mogle spraviti v zadrego in ovirati njegov mogočni genij«. Beethoven je to naklonjenost

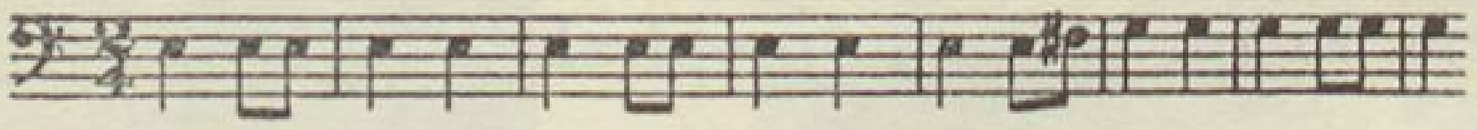
sprejel kot samo ob sebi umevno dajatev, ki naj podpre njegovo ustvarjanje; preveč je bil zaverovan sam vase, da bi njihovo plemenitost precenjeval. Ta samozavestni ponos se zrcali v sedmi simfoniji, o kateri pravi Romain Rolland, da »vsebuje neizmerno bogastvo sproščenih, nadčloveških energij, ki jim misel ni postavila nobenega smotra, temveč potekajo v veselju kakor reka, ki se peni in preplavlja bregove«.

Simfonija ima štiri stavke: Poco sostenuto — Vivace, Allegretto, Presto in Allegro con brio. Daljša predigra uvaja prvi stavek, ki temelji na vrtljivem, punktiranem in s tem poskočnem $^6/_8$ ritmu. Nad njega se vzpenja glavni motiv (n. pr. 56), ki do kraja obvladuje ves stavek. Beethovnova izredna zmožnost, graditi iz neznatnih drobcev velike forme, se v tem stavku prav posebno izkaže. Stranske in dopolnjujoče téme stopajo spričo zanosne glavne misli v ozadje in so ji samo opora. Drugi stavek velja kot zgled počasnega simfoničnega dela in so ga morali že pri prvi izvedbi (3. decembra 1813) ponoviti. Po nastanku je starejši od ostalih treh stavkov, odlikuje pa ga posebno izrazita spevnost. Dve vodilni misli (n. pr. 57 a in 57 b), ki sta druga drugi kontrapunkt, se prikazujeta v poteku stavka v raznih osvetlitvah

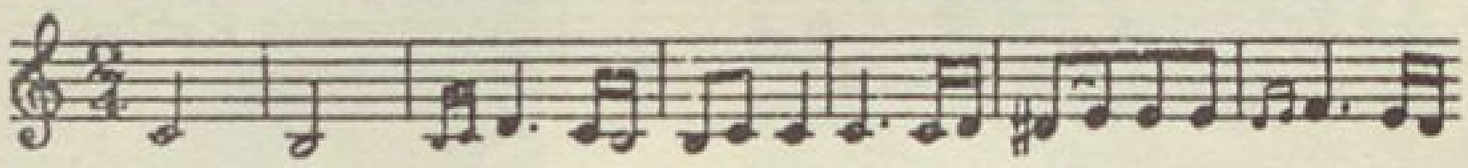
56



57 a



57 b



in delno tudi v kontrapunktični obravnavi. Tretji stavek, skerco, je močno razširjen in iz prvotnega trodelnega menueta-skerca imamo tu že peterodelen skerco A-B-A-B-A. Zadnji odstavek A je seveda primerno skrajšan. O četrtem stavku se je Wagner na široko razpisal in trdil, da pomeni pravo apoteozo plesa. Zares je njegova življenjska sila dionizična, razigrana in že začetna misel (n. pr. 58) jo očituje.

Kar naravno je, da je Beethovnov prekipevajoči temperament zbujal pri tehtnih sodobnikih preplah, in skladatelj Zelter je pisal Goetheju, da »strahoma« občuduje Beethovna. V tej simfoniji si resnično ni nadel uzd in stavek brzi mimo kakor hudournik.
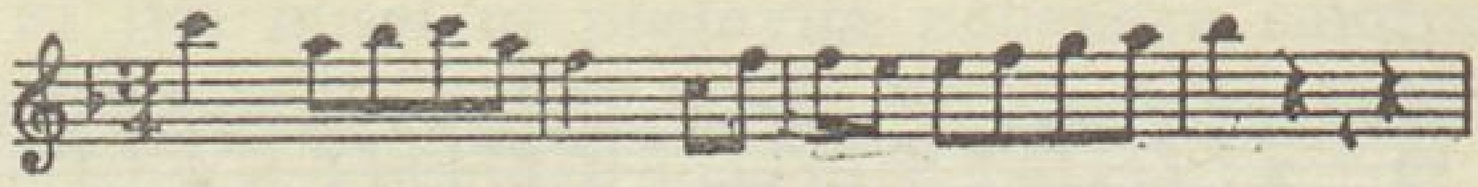
58 

8. simfonija (F-dur, op. 93)

je bila v delu obenem s sedmo simfonijo, ko je skladatelj blestel v inteligentnem okolju in so v njegovo stalno družbo spadali pesniki, filozofi in igralci. V osmi simfoniji najdemo odsev tega srečnega časa, ki je bil za njegovo tvornost nekako tako pobuden kot čas pred četrto simfonijo.

Dejansko imata te dve simfoniji nekaj podobnosti v razpoloženju, ki je obakrat vedro, vzneseno. To je najkrajša Beethovnova simfonija in ne vsebuje nobenega počasnega dela. Stavki so: Allegro vivace e con brio, Allegretto scherzando, Tempo di Minuetto, Allegretto vivace. Prvi stavek vstopa neposredno z glavno témo (n. pr. 59). Misli so preproste, čiste, vedre. Prav takšna je tudi instrumentacija — nikjer ni nobenega oblačka, ki bi zastrl prosojno sinjino nekoliko jesenskega razpoloženja. Drugi stavek je nastal iz motiva, ki ga je bil skladatelj svoj čas napisal kot kánon prijatelju, izumitelju metronoma, Mälzlu (n. pr. 60). Iz tega skopega gradiva postavi Beethoven duhovito, šegavo skladbo nekoliko starinskega razpoloženja. Namesto skerca ima ta simfonija menuet — dokaz, da je hotel skladatelj seči po starih zgledih in ustvariti lahkotno, igrivo simfonijo klasičnih dimenzij. Najdaljši stavek je finale. Z njegovo tematiko se je skladatelj najdlje ubadal, kot izpričujejo številni osnutki. P. I. Čajkovski piše: »V tem stavku — eni od Beethovnovih mojstrovin — srečujemo nepretrgano vrsto nepričakovanih in humorističnih epizod, kontrastov v harmoniji in modulacije ter domiselne orkestrske efekte. Opozoriti moram na mogočni unisono celega orkestra na tonu cis, ki tako nenadno vpade v C-dur, tik za diminuendom, kjer ponovno nastopi glavna misel v raznih registrih in skupinah

instrumentov. Prav tako pa tudi na izredno humoristični in dvakrat ponovljeni učinek, ki ga skladatelj doseže s kombinacijo fagotov in tolkal na noti F v oktavah, igranih staccato. Finale je poln takšnih zanimivih detajlov.«

59 

60 

9. simfonija (d-mol, op. 125)

velja za višek ne samo Beethovnovega, temveč sploh simfoničnega ustvarjanja tako po velikosti in razsežnosti stavkov, kakor tudi po globini izraza. V zadnjem času se oglašajo pomisleki, češ da je bil skladateljev izraz v nekaterih prejšnjih delih bolj zgoščen, njegova zvočna predstava bolj natančna. Vsekakor sodi to delo v tretjo periodo Beethovnovega ustvarjanja, ko ga je sluh popolnoma zapustil in je bil vezan samo na svojo glasbeno fantazijo. Med osmo in deveto simfonijo je premor enajstih let, ki je služil strogemu prečiščenju ustvarjenega. Skladatelj je okrog leta 1814 dosegel vrh svoje slave, h kateri so mnogo doprinesla domoljubna dela, kakor so »Bitka pri Vittorii«, »Wellingtonova zmaga« (obe skupaj tudi pod naslovom »Wellingtonova zmaga ali Bitka pri Vittorii«), »Obnovitev Germanije« in drobnejše. Romain Rolland pravi, da so ta, sicer manjvredna dela več pripomogla k njegovi popularnosti kot vsa njegova druga, pomembnejša glasba. Toda slava je trajala le kratko časa in spet so se zgrnili nanj oblaki. Kneževska podpora je začela usihati, odkar sta umrla kneza Kinsky in Lobkovic in so se okoli njune dediščine sprožile dolgotrajne pravde. Sam se je zapletel v mučno tožarjenje s prijateljem Mälzlom zavoljo sporne skladbe »Bitka pri Vittorii«. Domače težave z nečakom Karlom so mu zaustavljale prejšnji živahni ustvarjalni vzgon. Zato pa so bile ideje še bolj vzvišene in vredne novih, hudih naporov.

V težnji, da bi izpovedal vsemu človeštvu pomembne misli, je sklenil uglasbiti *Schillerjevo* odo »An die Freude« (»Radosti«). Že od l. 1793 dalje se je Beethoven ukvarjal

z mislijo na uglasbitev tega teksta, ki mu je posebno prijal, toda šele trideset let kasneje jo je uresničil. Stavil jo je na konec tristavčne simfonije, kot apoteozo. Da ne bi bila predolga, jo je mestoma skrajšal, dodal pa ji je svoj lastni uvodni verz: »O Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!« (Prijatelji, ne teh tonov, temveč uberimo prijetnejše in radostnejše!). S temi besedami je skušal premostiti razliko v vzdušju med predhodnimi stavki in finalom.

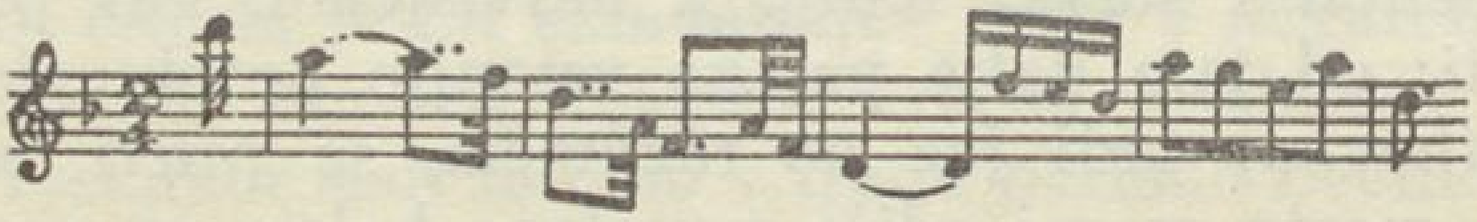
Delo traja več ko 70 minut in je pri prvi izvedbi izzvalo različne vtise in pripombe. Dunaj ga je sicer navdušeno sprejel, toda iz tujine so prišla le hladna priznanja. Sodobniki so bili neenotni v sodbi; Spohr je menil, da so prvi trije stavki najšibkejši, kar jih je bil Beethoven napisal, četrti pa se mu je zdel trivialen in brez okusa. Felix Mendelssohn-Bartholdy piše trinajst let kasneje prijatelju Droysenu: »Instrumentalni stavki sodijo k najvišjemu, kar poznam v umetnosti; od tam dalje pa, ko vstopijo pevski glasovi, ga (sc. Beethovna) tudi jaz ne razumem, se pravi, samo posamezna mesta se mi zdijo popolna; kakor se razume pri takšnih mojstrih, je krivda na moji strani ali pa na izvedbi... Pevski glasovi so tako pisani, da ne vidim mesta, kjer bi moglo iti gladko, in morda je tu izvor vsega dosedanjega nerazumevanja.« Beethoven se je zavedal nekaterih pomanjkljivosti; Czerny trdi, da je nameraval predelati sklepni stavek.

Simfonija obsega štiri stavke: Allegro ma non troppo, un poco maestoso, Scherzo — Molto vivace, Adagio molto e cantabile, Finale — Presto (z raznimi drugimi modifikacijami tempa).
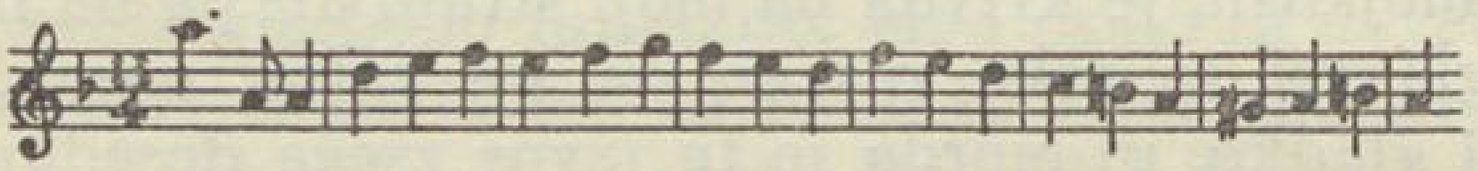
Prvi stavek se začenja takoj v določenem tempu, toda prvih šestnajst taktov šteje uvod, ki temelji na prazni dominantni kvinti a-e in prinaša ob nji drobce glavne misli. Le-ta nastopi nato v celem orkestru (n. pr. 61). Njeni sestavni toni predstavljajo razloženi trizvok tonike d-mola: takšna trizvočna motivika je vselej klena, jedrnata in odločna in Beethoven jo je (bržkone po Bachovem zgledu) rad uporabljal. V nadaljnjem srečujemo še vrsto dopolnilnih glasbenih domislekov, ki navezujejo na glavnega in ga po svoje podpirajo, tako da je osnovno vzdušje stavka mrko, uporno, tragično. Zlasti h koncu stavka se tragika še stopnjuje; uva-

jajo jo hromatični lestvični postopi basa, h katerim se oglašajo žalne fanfare. Drugi stavek je nekoliko bolj prijazen, čeprav tudi v njem še prevladujejo temne sile in si krčijo pot z nasilnimi mogočnimi vzponi. Glavna misel (n. pr. 62) očituje trmo in neugnanost; mestoma pripomore k temu tudi instrumentalna barvnost (pavke!). Trio je bolj pastoralnega značaja; pravijo. da si je melodijo zanj skladatelj izposodil pri ruski narodni pesmi. Ta poddel je znatno mirnejši od ostalega skerca in kaže nekaj podeželske spokojnosti; povnovitev skerca, še bolj pa dodana koda, ubijata to vedro razpoloženje. V tretji stavek uvajata dva pripravljalna takta pihal; nato se oglasi na široko razpredena melodija (n. pr. 63 a). Oblikovno je stavek niz variacij na glavno in stransko témo (n. pr. 63 b). Večji del variacij je posvečen prvi témi, ki se ponekod povzdigne do vzvišenih abstrakcij. Do dramatičnega
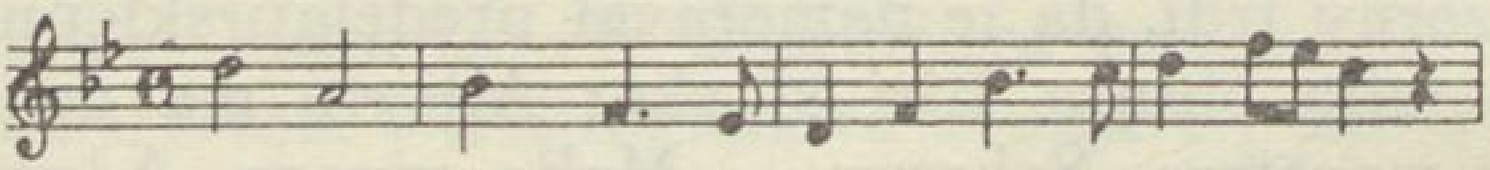
61
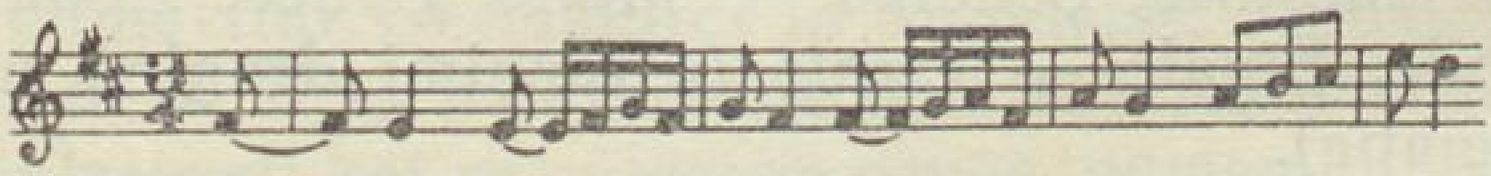


62



63 a
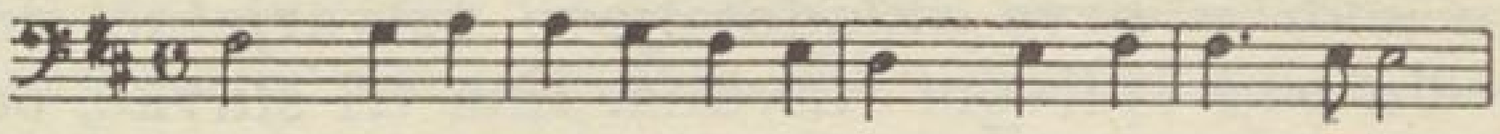


63 b



izbruha pride v četrtem stavku. Najprej zabobni ves orkester nad takrat nezaslišano disonantnim nonakordom dominante. Po nekaj taktih nastopi recitativ v violončelih in kontrabasih, ki ga kasneje zapoje solist k uvodnim besedam. Nato sledijo odlomki prejšnjih stavkov; toda kakor da bi jih nevidna sila sproti zavrgla, izginejo po nekaj taktih in spet prepustijo besedo recitativu. Slednjič zadoni v globokih instrumentih melodija, ki je glavna misel finala (n. pr. 64). Z nekaterimi izpolnilnimi kontrapunkti se razvije fugato. Ko ga orkester izpoje, povzame besedo baritonski solo z re-

citativom, ki so ga bila poprej prinesla globoka godala. Nato se šele začne prava himna radosti. Pevski del obsega tri poddele: uvodno kitico, zmagovito koračnico in obet. Vsi odstavki

64 

so med seboj povezani z bolj ali manj variirano osnovno himno, ki stavek tudi zaključi. Koncu je dodan sklep s poudarkom na svetlem, živahno-radostnem toničnem akordu D-dura.

Ralph Hill piše v knjigi »The Symphony« (1954), da je muzikolog Abraham pred leti objavil v »Radio Times« ugotovitev, da je bil prvotni naslov Schillerjeve ode »An die Freiheit«, a ga je moral pesnik pod političnim pritiskom spremeniti v »An die Freude«. Če ta ugotovitev drži, se seveda smisel in pomen pesnitve močno razširita in spremenita. Nekateri stihi (ki jih Beethoven ni uglasbil), kažejo na to, da je pesnik imel v mislih »svobodo«, ne pa »radost«. Ni znano, ali je skladatelj o tem kaj vedel; iz njegovih veznih besed v zadnjem stavku 9. simfonije pa bi mogli posneti, da se prvotnega smisla pesmi in njenega naslova ni zavedel, ko je napisal

O bratje, nikar teh zvokov,
temveč vse bolj milo pesmico zapojmo,
in vse bolj radostno!

(Prevod Smiljana Samca.)

Beethoven je imel prvotno v mislih instrumentalen finale in skice zanj (iz leta 1823) je kasneje uporabil v finalu godalnega kvarteta v a-molu. Zborovsko simfonijo je želel uglasbiti že leta 1818, toda takrat je mislil na besedilo iz grškega bajeslovja in se ni mogel odločiti, na katerem mestu naj bi vstopili glasovi. Pobudo za kompozicijo nove (9.) simfonije mu je dala londonska Filharmonična družba, ki je svojemu naročilu iz leta 1823 dodala tudi primeren honorar. Ne glede na to je bila prva izvedba na Dunaju 7. maja 1824.

Od ostalih orkestralnih del gre prvo mesto koncertom; Beethoven je napisal pet koncertov za klavir, enega za violino, enega pa za violino, violončelo in klavir, slednjič pa Fantazijo op. 80, pri kateri sodelujejo tudi pevski glasovi, kar jo uvršča med kantatna dela.

1. koncert za klavir in orkester (C-dur, op. 15)

je bil komponiran leta 1798 in je po nastanku pravzaprav drugi, kajti sedanji 2. koncert je bil komponiran pred njim; opusna številka označuje zaporedje izida, ne pa nastanka. Po slogu sodi v prvo skladateljevo ustvarjalno periodo in stoji docela pod vplivom Haydna. Ima tri stavke, od katerih je najučinkovitejši finale. Delo je dobro igrivo in dokaj spretno postavljeno, ne presega pa nobenega drugih velikih vzornikov, zato spada danes bolj med študijsko kot pa v koncertno literaturo.

Enako

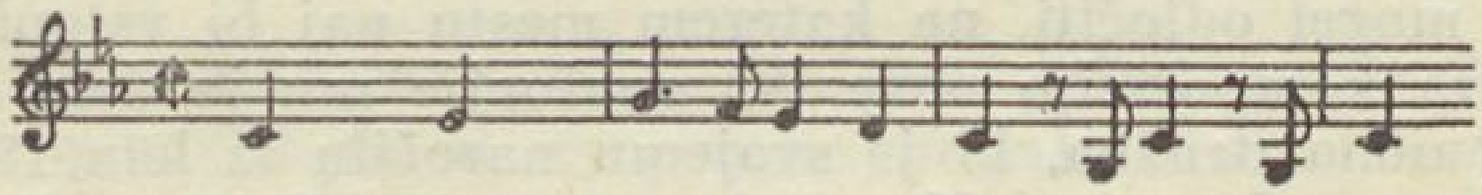
2. koncert za klavir in orkester (B-dur, op. 19),

ki je prvemu po slogu in izvedbi zelo podoben, oziroma mu je bil celó zgled. Tristavčni koncert se zadovoljuje s preprostimi tehničnimi problemi in tudi po muzikalni vsebini ne prekaša prejšnjega.
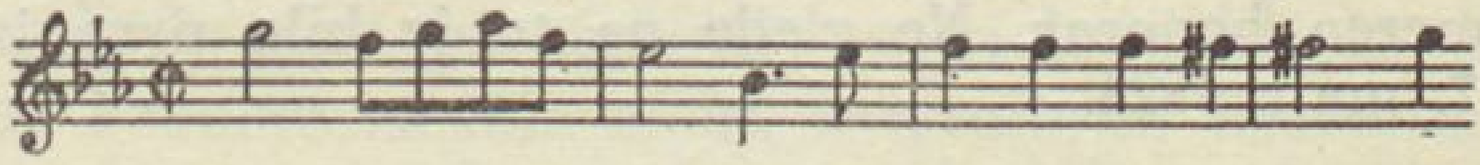
3. koncert za klavir in orkester (c-mol, op. 37)

sodi med prva tovrstna Beethovnova dela, v katerih se pojavljajo svojstveni prijemi v zunanjem učinkovanju kakor tudi v notranji vrednosti. Komponiran je bil leta 1800. Že takoj prvi stavek očituje energijo in moč (n. pr. 65a), ki ju v nadaljnjem poteku obdrži kljub milini stranske téme (n. pr. 65b). Drugi stavek pomeni za strokovnjaka tonalno presenečenje, kajti napisan je v prilično oddaljenem E-duru (velikoterčno sorodstvo); poslušalcu ta premik ne pride do zavesti. Ta stavek je vseskoz lirična pesem, ki nam pokaže

65 a



65 b
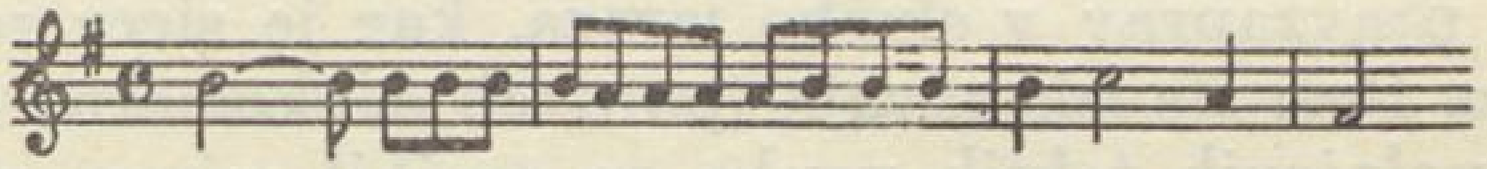


klavir kot pevca najnežnejših čustev. Finale je spet v osnovni tonaliteti, c-molu; po obliki je rondo, vsebinsko pa živahen, skoraj trmasto poskočen. V tem koncertu izstopi orkester iz svoje spremljevalne vloge in je deležen polnovredne soigre s solistom; od klavirja prevzema téme in mu jih spet podaja,

pri tem pa je popolnoma samostojen in se mestoma povzpne do močnih vrhov.

4. koncert za klavir in orkester (G-dur, op. 58)

je mnogo bolj intimen od prejšnjega in naslednjega in morda je bila prav njegova poetična zatopljenost kriva, da je dolgo ostal manj opažen; morda gre to tudi na račun svojevoljnih, nenavadnih in zato krhkih pasaž, ki se jim je treba privaditi. Prvi stavek je lirično zasnovan in začenja ga sam klavir, kar je bilo takrat gotovo prav presenetljivo (n. pr. 66). V nadaljnjem prehajajo misli iz klavirja v orkester in nazaj; so nevsiljive, gladke in morda tudi manj ostro profilirane kot po navadi. Dramatično osredje skladbe najdemo v drugem stavku, ki je napet in pretresljiv dialog med solistom in orkestrom. Pravijo, da si je skladatelj pri tem predstavljal prosečega Orfeja, ki mu temne sile Hada odgovarjajo »Ne!«. Ta dvogovor je podan silno, stopnjujoče se dramatično ter sodi med skladateljeve najbolj učinkovite stavke. Finale je veder, koračniško zanosit in s tem značajem do kraja izpolnjuje formo rondoja.

66
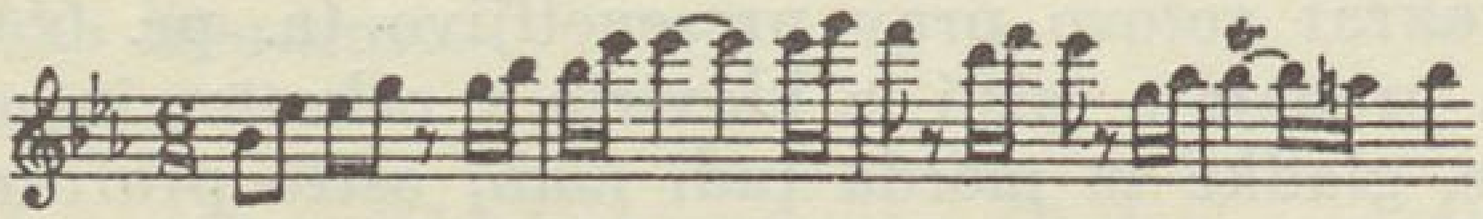


5. koncert za klavir in orkester (Es-dur, op. 73)

iz leta 1807 nam kaže skladateljevo invencijo in izrazno silo v najbogatejšem zrklu. V nasprotju s prejšnjim je ta koncert ves navzven obrnjen, razkošen, zmagovit. Že uvodni klavirski arpedži vzbujajo svečano razpoloženje. Prvi stavek je zanosit, ponosen, zavzeten in obenem zlahka umljiv kljub precejšnjemu številu motivov, iz katerih spleta skladatelj njegovo tkivo. Tokrat je uporabljen klavir v vseh legah; visoki zvončkljajoči in kristalni toni so bila takrat najnovejša pridobitev »klavirja s kladveci« (Hammerklavier). Celotni značaj je bleščeč, bojevit in igriv hkrati, zato se je koncerta oprijel vzdevek »Imperator«. Drugi stavek je v H-duru, to je terco navzdol; po značaju je svečan, umirjen. V dolgih, spevnih tonih se polagoma dviga vznesena melodija iz globine proti višavam. Sprva je melodija poverjena klavirju, nato pa go-

dalom in klavir povzame arabesko ornamentiko. Ta stavek prehaja brez presledka v tretjega (Es-dur), ki je vžigajoč finale. Osnovna misel (n. pr. 67) poskakuje v sunkovitem ritmu in navdaja ves stavek s prešerno veselostjo. Tudi glede klavirske tehnike je ta koncert primer briljantnega instrumentalnega sloga, v katerem se solist tudi v tehničnem pogledu lahko izkaže. Ta lastnost, združena z zmagovitim optimizmom, zagotavlja delu dolgotrajno priljubljenost.

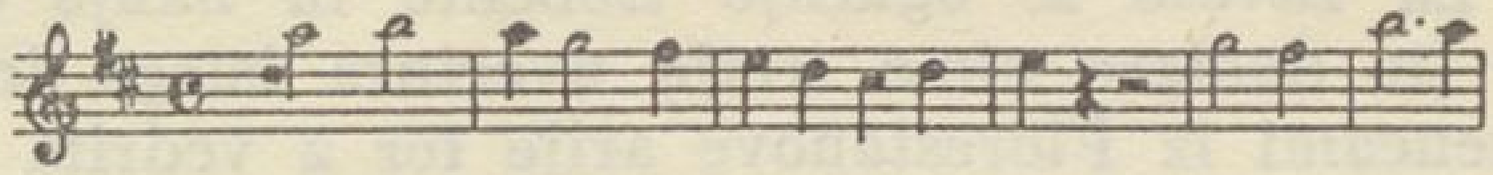
67
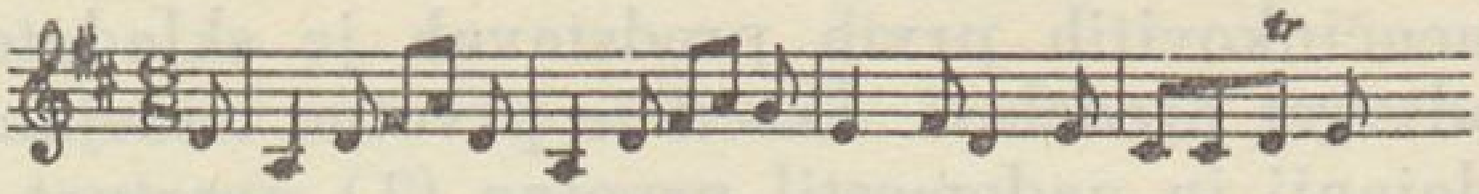


Koncert za violino in orkester (D-dur, op. 61)

sodi v isto obdobje Beethovnove ustvarjalnosti in ima zato tudi podobne značilnosti kakor pêti klavirski koncert. To zgledno delo sodi med najbolj priljubljene in pomembne violinske koncerte, hkrati pa je preizkusni kamen za mlade virtuoze. Poglavitna odlika dela je v tem, da je tehnična zahtevnost izravnana z vsebinskimi vrednotami, in sicer tako, da stopi tehnika pravzaprav v službo izraza, kar je sicer redkokdaj doseženo. Prvi stavek navaja (po dveh enakomerno s četrtinkami izpolnjenih taktih pavke na toniki) mirno, melodično ubrano glavno misel(n. pr. 68) kot nekakšen simbol spevnega značaja instrumenta. Od daleč spominja ta motiv na glavno misel finala 9. simfonije. V nadaljevanju tega mirnega, kontemplativnega razpoloženja nastopajo dopolnilne misli, ki zaokrožijo osnovno lirično vzdušje. Tudi drugi stavek je prvenstveno miren, vznesen ter se izogiblje konfliktom. Brez presledka prehaja v finale, ki je iskriv rondo, kakor jih je znal tako temperamentno in zavzetno ustvarjati tudi Beethoven samo v svojih najbolj plodnih letih. Téma (n. pr. 69) je brhka, poskočna misel nekoliko trmoglavega kova; ritmični tok jo premetava iz violine v orkester in nazaj. Finale vsebuje mnogo tehnično zapletenih mest pasažnega značaja, ob katerih se solistova spretnost izbrusi. Rondo je zelo razširjen in podoben simfoničnemu stavku; zato nekateri imenujejo ta koncert »10. simfonijo«. Tudi tokrat so orkestru poverjeni polnovredni odstavki, v katerih izmenjava svoje misli s so-

listom; z Beethovnovimi zadnjimi koncerti preide forma »solist s spremljavo« v »solist in orkester«, kar znatno povečuje izraznost soigre.

68 

69 

Kadence za ta koncert je napisal skladatelj sam, toda neredko čujemo vložke, ki so jih napisali zanj drugi avtorji, pretežno virtuozi. Tudi za zadnje tri klavirske koncerte obstajajo Beethovnove izvirne kadence; pri obeh prvih koncertih je po takratnem običaju prepustil izvajalcu, da jih improvizira.

Med uverturami moramo ločiti operne predigre od koncertnih, četudi se Beethovnove štiri uverture k edini operi »Fidelio« pojavljajo redoma tudi na koncertnem odru. Najredkeje čujemo koncertno

uverturo k baletu »Prometejeva bitja« (C-dur, op. 43).

Kompozicija uverture, introdukcije in šestnajstih točk k baletu »Prometejeva bitja«, poteka iz leta 1800. Uvertura je spisana v Mozartovem slogu in je vsebinsko le malo pomembna. Uvaja jo kratka introdukcija, Adagio, nato pa se v 17. taktu začne Allegro con brio. V ostalem ne preseneča; zaključi jo krepak dodatek (koda).

Uverture k operi »Fidelio« obsegajo tri koncertne predigre, ki nosijo navadno naslov »Leonore« in ustrezno številko, ter pravo uvodno uverturo z imenom »Fidelio«. V poimenovanju teh del so bile pogoste zamenjave: prvotna uvertura nosi zdaj številko 2.

Uvertura »Leonora« št. 2 (C-dur, op. 72a)

je bila komponirana za prve operne predstave 20., 21. in 22. novembra 1805. Začenja se z razširjeno introdukcijo, zatem prinese klarinet napev Florestanove arije iz 2. dejanja
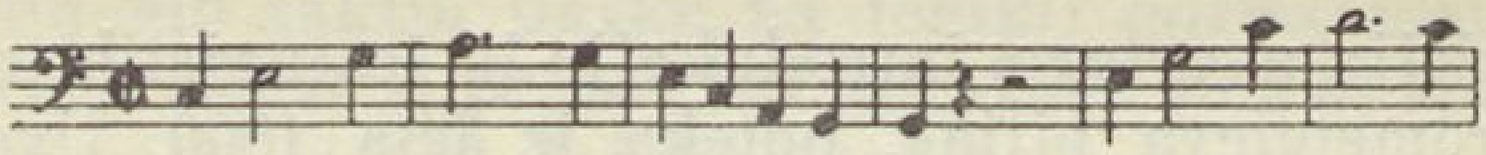
(»V pomladi življenja«). To misel povzame orkester in jo razvije v smislu sonatne oblike. Nato nastopi Allegro z novo mislijo, ki jo prekine ponovitev prve téme. Glasba se nato stopnjuje do fanfar, ki oznanjajo ministrov (guvernerjev) prihod. Za zaveso se oglasijo trobente in nanje odgovori orkester (te dvoigre nima tretja uvertura istega imena). Z reminiscencami iz Florestanove arije ter z vedrim Prestom se uvertura veselo končuje.

Po neučinkovitih prvih predstavah je skladatelj svojo opero podvrgel predelavi. Skrčil je prvotno tridejansko delo na dve dejanji in nadomestil prvotno (2.) uverturo s tretjo, najzrelejšo.

Uvertura »Leonora« št. 3 (C-dur, op. 72a)

se je prvič oglasila pri izvedbah opere na Dunaju leta 1806. To je gotovo najpopolnejše delo v tej vrsti; skladatelj je uporabil zanjo tematični material iz uverture št. 2, toda obdelava je bolj dognana. Introdukcija je posneta po zgledu, prav tako začetek Allegra (n. pr. 70). V nadaljnjem pa je Beethoven mojstrsko pregrupiral motiviko; tu je širil, tam krajšal, uvedel nove motive, črtal stare, tako da ima delo dosti več zanosa kot prejšnje.

70



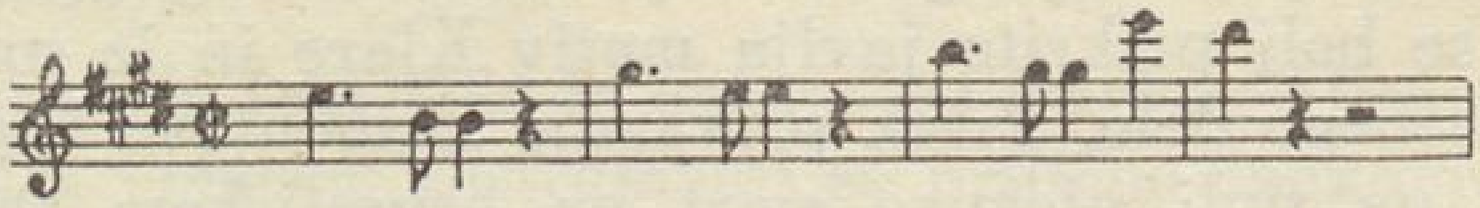
Uvertura »Leonora« št. 1 (C-dur, op. 138)

je bila komponirana za (nameravano, a ne izvršeno) predstavo v Pragi 1807. Začenja se z uvodnim odstavkom Andante con moto, ki pa kmalu preide v Allegro con brio. V ta živahni odstavek je vpleten del Florestanove arije v ječi (c-mol). Ponovitev prve misli je nekoliko skrčena in brž dovede do sklepnega viška, na katerem se prva misel ponovi. Hiter sklep zaključuje kratko uverturo, ki je le redko na sporedu, prav kakor

uvertura »Fidelio« (»Leonora« št. 4), (E-dur, op. 72b),

ki jo po navadi izvajajo uvodoma pri operni predstavi. S prejšnjimi uverturami tega naziva nima nobene skupnosti.

Začenja se s svežim Allegrom (n. pr. 71), ki ga kmalu prekine Adagio, a mu znova sledi Allegro, ki privede odstavek do viška. Vse skupaj pa je bila samo nekakšna introdukcija, kajti šele sedaj se pričenja glavni Allegro, ki vsebuje tudi témo uvodnega poddela. Iznova se oglasi spomin na Adagio, nakar živahen in odločen Presto zaključi celo skladbo.

71 
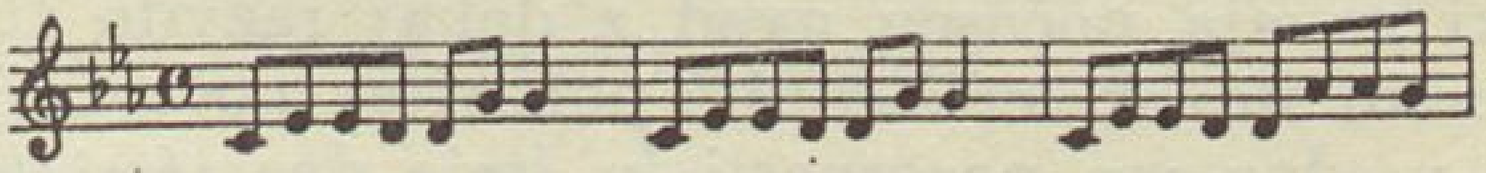
Med koncertnimi uverturami ima važno mesto
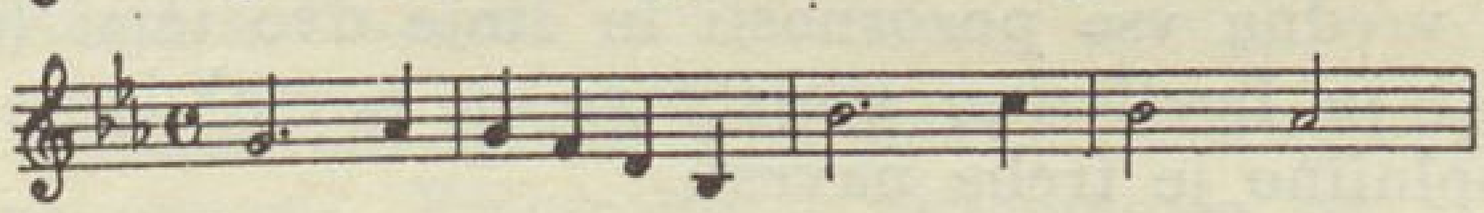
uvertura »Coriolan« (c-mol, op. 62).

To delo je nastalo leta 1807 k drami, ki jo je napisal *Heinrich Collin* (ne k *Shakespearovi* tragediji istega naziva). Z njim je bil ustvarjen tip koncertne uverture, ki se vsebinsko sicer nanaša v glavnih potezah na odrsko dogajanje, vendar je v muzikalnem smislu grajeno v sonatni ali uverturni formi in se lahko izvaja kot samostojna koncertna točka.

Po Plutarhu je bil Rimljan Coriolanus pregnan iz domovine in se je zato povezal s sovražnikom Rima, da bi ga uničil. Po pogovoru z materjo in z ženo pa se je raje odločil za samomor, kot pa da bi ostal v zgodovini zapisan kot izdajalec.

Beethoven je imel pri kompoziciji dvoje v vidu: karakterizacijo junaka in pa prizor, ko se sreča Koriolan z materjo in z ženo in se v njem misel maščevanja spreobrne v ljubezen do domovine. Oba kontrastna momenta najdeta v Beethovnovi glasbi odličnega tolmača. Neugnana, ponosna in uporna Koriolanova natura je izražena s krepko, junaško glavno témo (n. pr. 72), nežna in pregovorljiva prošnja žená pa s stransko (n. pr. 73). Skladba nenadkriljivo podaja konflikt,

72 
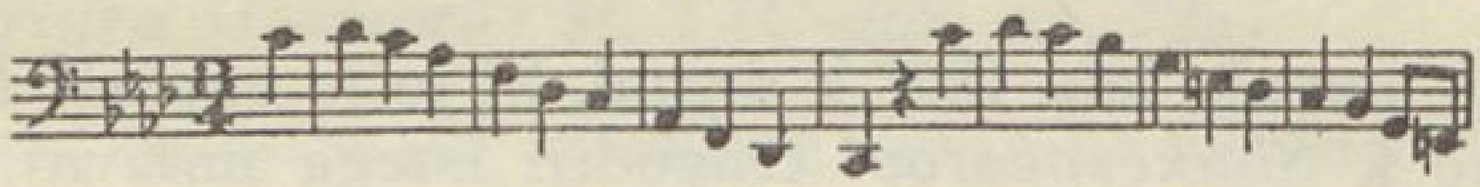
73 

ki se zavoljo tega bije v junakovem srcu, in pa njegovo smrt, ko ne vidi več častnejšega izhoda za svoje življenje.

Uvertura »Egmont« (f-mol, op. 84)

je del scenske glasbe h Goethejevi drami in je nastala leta 1810. Začenja se z dramatično introdukcijo, ki jo nadaljuje razburkani Allegro (n. pr. 74). Ta misel označuje junaškega grofa Egmonta, ki hoče svoje ljudstvo osvoboditi izpod biča španskega guvernerja Albe. Poleg Egmontovega motiva se bolj prikrito javlja motiv Klare in iz soigre obeh raste glasbeno delo. Višek prikazuje Egmontovo bojevito odločnost, pa tudi njegovo smrt na bruseljskem trgu. Toda skladatelj se ne more zadovoljiti s takšnim zaključkom, zato doda še zmagovito apoteozo.

74



Uvertura »Atenske razvaline« (g-mol, op. 113)

je priložnostno delo h Kotzebuejevi igri iz leta 1811, ki so jo izvajali hkrati s slavnostno igro istega avtorja,

»Kralj Štefan« (Es-dur, op. 112).

Obe uverturi sta dela scenične glasbe in sta bili izvedeni ob otvoritvi novega budimpeštanskega gledališča. Muzikalno sta nepomembni, enako kot

uvertura (C- dur, op. 115)

iz leta 1814.

Uvertura »Posvetitev hrama« (C-dur, op. 124)

je bila naročena za otvoritev dunajskega gledališča »In der Josephstadt« leta 1822. Skladba je napisana v stari uverturni formi, ki navaja počasen uvod z dokaj razvito fugo, nato hiter vmesni stavek ter slednjič ponovitev počasnega uvoda. Fuga je vredna vse pozornosti in šteje dve témi (dva subjekta), ki ju Beethoven svojstveno in nevsakdanje razvija.

Dopolnilno je treba navesti

dve romanci za violino in orkester (G-dur, op. 40 in F-dur, op. 50);

napisani sta brez velikih teženj, a dobro izpolnjujeta občutno vrzel v muzikalni literaturi na tem področju. Z njima prehaja Beethovnovo orkestralno ustvarjanje že na področje komorne glasbe, kamor bi kljub večji orkestrski zasedbi lahko uvrstili tudi

trojni koncert za violino, violončelo in klavir (C-dur, op. 56).

Delo je nastalo leta 1804 in obsega tri stavke: Allegro, Largo, Rondo alla Polacca. Instrumenti so prilično enakovredno obravnavani, vendar je delo le poredkoma na programu.

V ostalem je Beethoven napisal še več drobnih orkestrskih skladb brez označbe opusa (12 menuetov, 12 nemških plesov, 12 kontradanc — v 7. je znamenit motiv iz finala III. simfonije, ter več koračnic); dela so nepomembna in neznačilna.

Beethovnovi sodobniki

Spričo velike Beethovnove slave blede imena nekdaj zelo upoštevanih skladateljev, kakor Cherubini, Méhul, Gossec, Dittersdorf, Eberl, Clementi, Ries in druga. Ti, in z njimi vred še mnogo drugih, so komponirali vredno in uporabno glasbo, ki pa seveda ni mogla dosezati visokih Beethovnovih vzponov; služila je za dnevno razvedrilo in je prišla prej ali slej v pozabljenje. Njihova dela le še poredkoma srečujemo na koncertnih sporedih.

LUIGI CHERUBINI (1760—1842)

je Beethovnu zelo dosti pomenil, za življenja pa je njegova slava celó prekašala Beethovnovo. Beethoven je priznal, da je napisal »Egmonta« pod vplivom Cherubinijeve »Medee« in »Fidelia« z naslonitvijo na »Les deux journées« (pri nas prekrščeno v »Nosač vode«). Njegova

simfonija v D-duru

ima po Haydnovem zgledu štiri stavke in se odlikuje po izbrani zvokovnosti. Vsebinsko je skromnejša od Haydnovih simfonij, napisana pa je popolnoma v slogu tega velemojstra (Haydn je Cherubinija imenoval svojega muzikalnega sina).

Cherubinijev slog je lahkoten, okusen, včasih tudi malce ničev. Poleg simfonije so si utrle pot na koncertni oder tudi njegove operne uverture, ki se vse odlikujejo po sveži invenciji, odličnem glasbenem stavku (Cherubini je bil tudi avtor zelo upoštevane knjige o kontrapunktu) in gladkem poteku.

ÉTIENNE MÉHUL (1763—1817)

je bil pomembnejši na opernem področju, vendar je napisal več simfonij, v katerih se je izkazal kot duhovit in dovolj samostojen Haydnov učenec. Njegove simfonije imajo nekaj tipičnih francoskih potez: so malce slovesne, patetične, igrive in bleščeče, ne da bi bile dolgovezne in vsiljive. Od njegovih štirih najbolj znanih simfonij sta še včasih na sporedu tisti v g-molu in v D-duru, ki navajata vse odlike tega spretnega in prikupnega skladatelja.

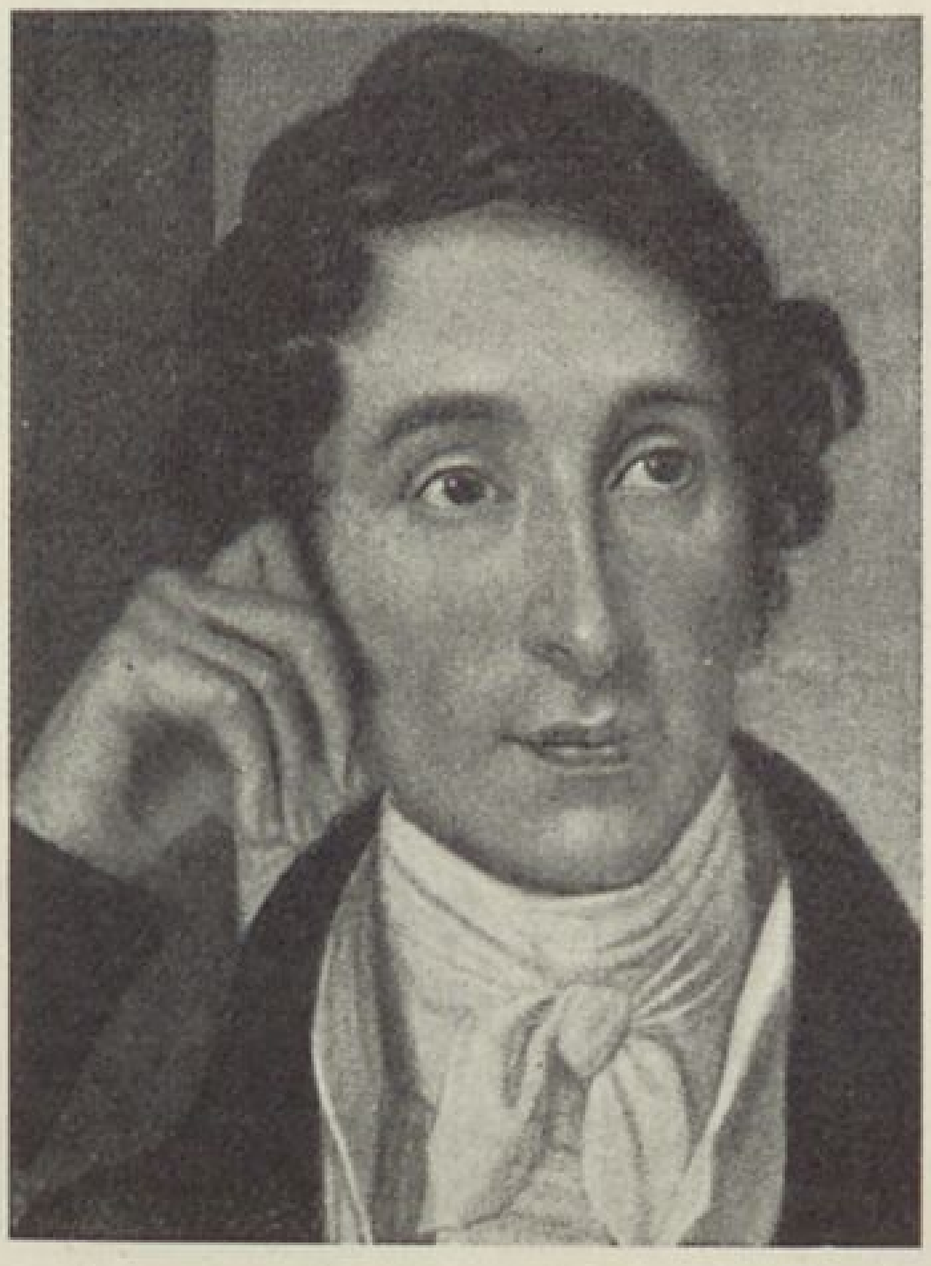
FRANÇOIS GOSSEC (1734—1829)

je danes že skoraj popolnoma pozabljen, velja pa kot početnik francoskega simfoničnega sloga. Napisal je 26 simfonij, od katerih so prve trostavčne, poznejše pa štiristavčne. Za časa svojega bogatega delovanja je bil zelo slaven in ni izključeno, da je Haydn od njega povzel uporabo klarinetov v simfonijah, kajti Gossec jih je bil uvedel v orkestralni sestav. Haydn je njegov sloves zatemnil.

Nekako enakega pomena kot Gossec za francosko simfoniko, je bil za nemško

CARL DITTERS VON DITTERSDORF (1739—1799)

ki se je z deli uveljavljal še dolgo po Beethovnovi smrti. Ta izredno plodni skladatelj je napisal okoli 100 simfonij, od teh dvanajst (šest še danes ohranjenih) po Ovidovih »Metamorfozah«. Dittersdorf se giblje povsem v Haydnovih vodah in v zahtevnosti ne sega prek tega svojega vzornika in prijatelja, zaostaja pa za njim v domiselnosti in izvirnosti.



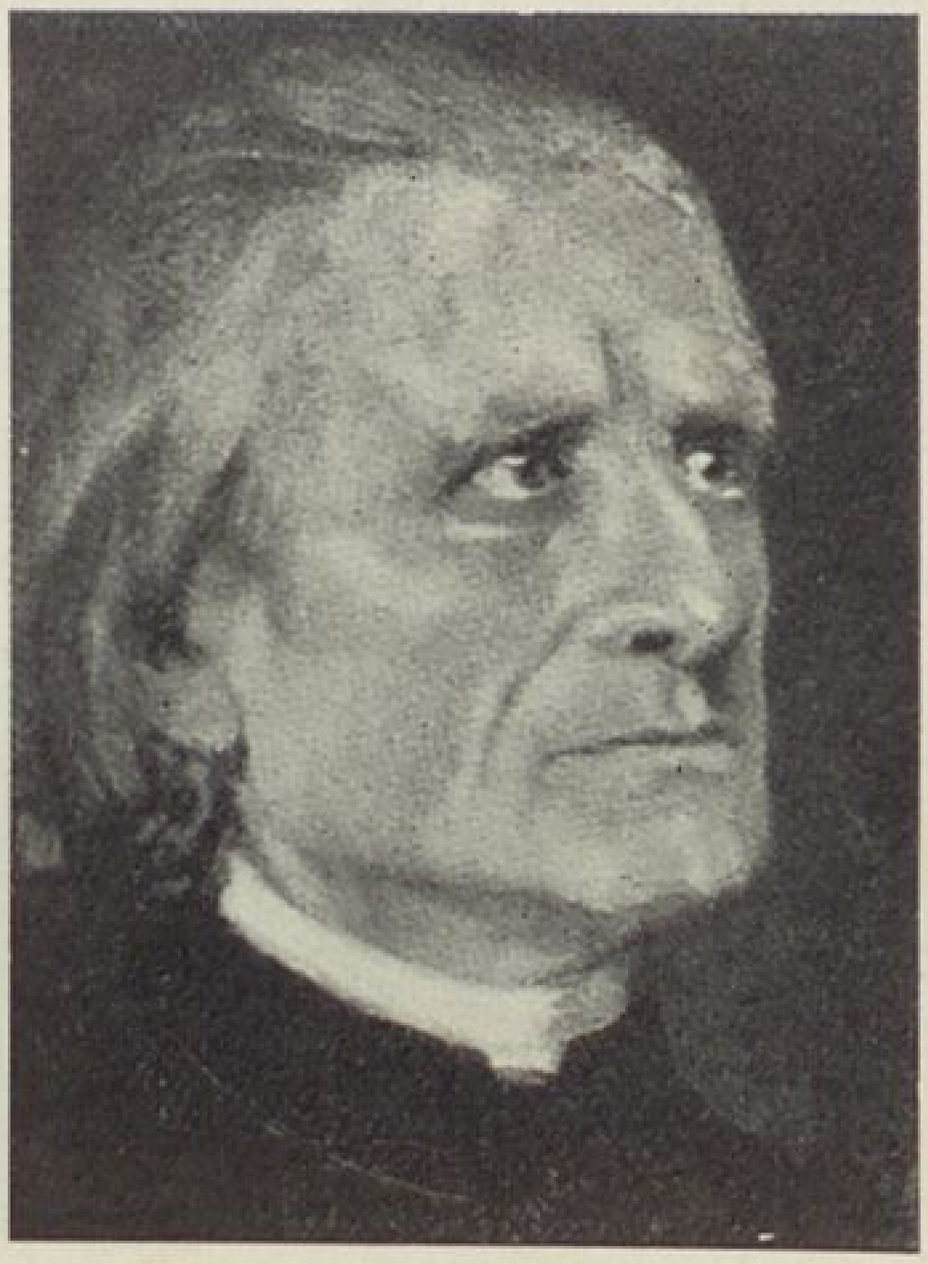
CARL MARIA VON WEBER



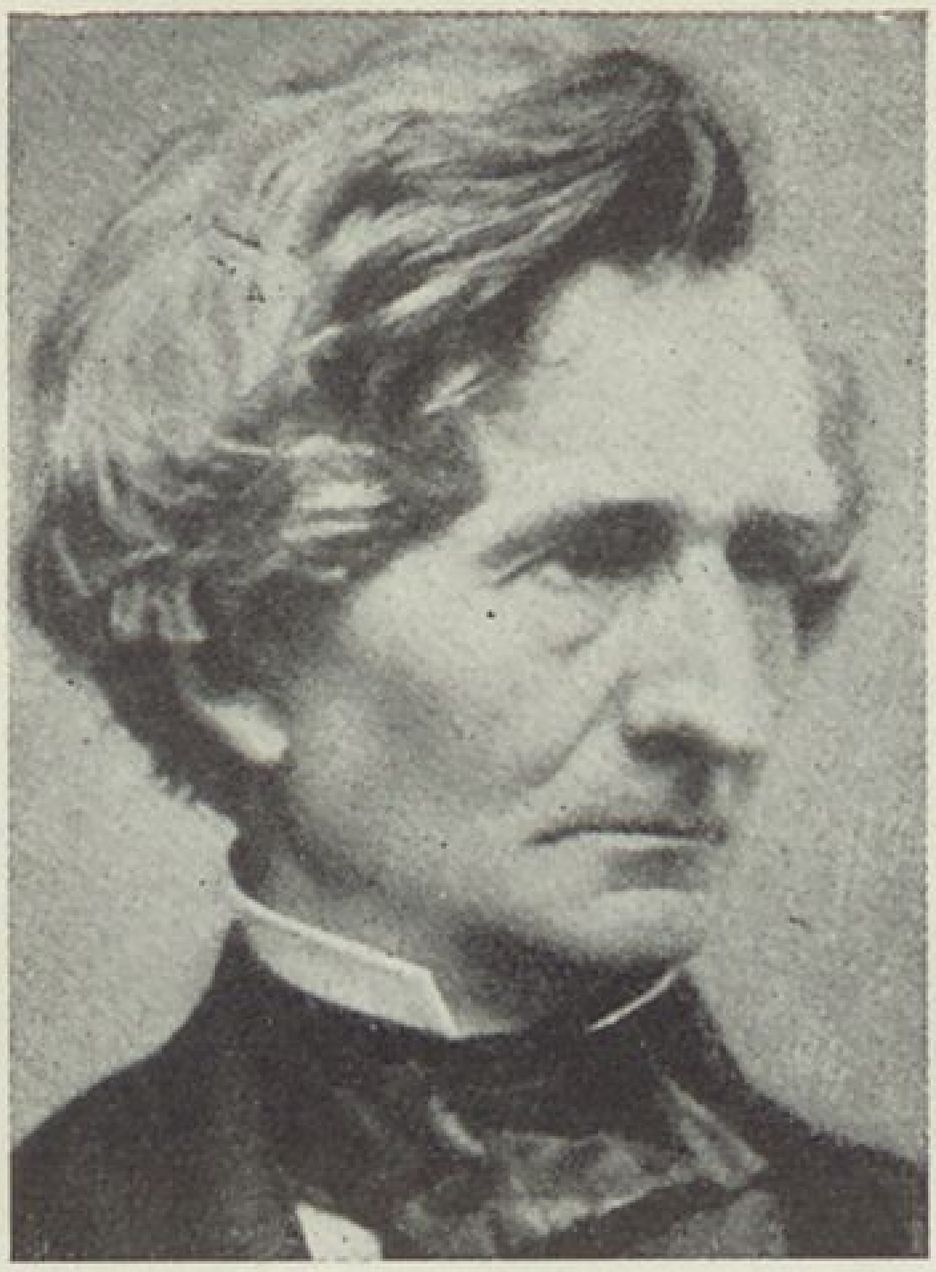
FRÉDERIC FRANÇOIS CHOPIN



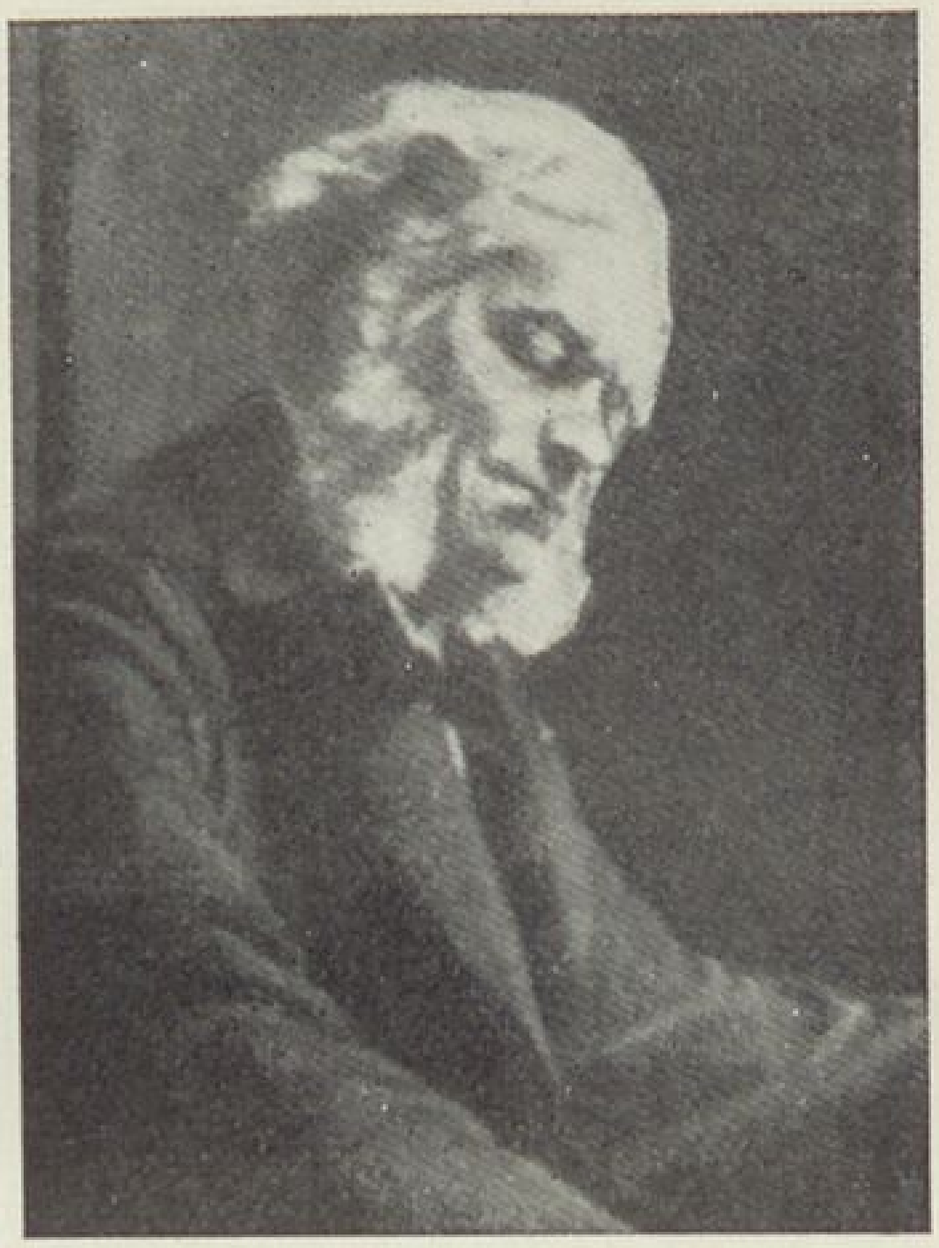
RICHARD WAGNER



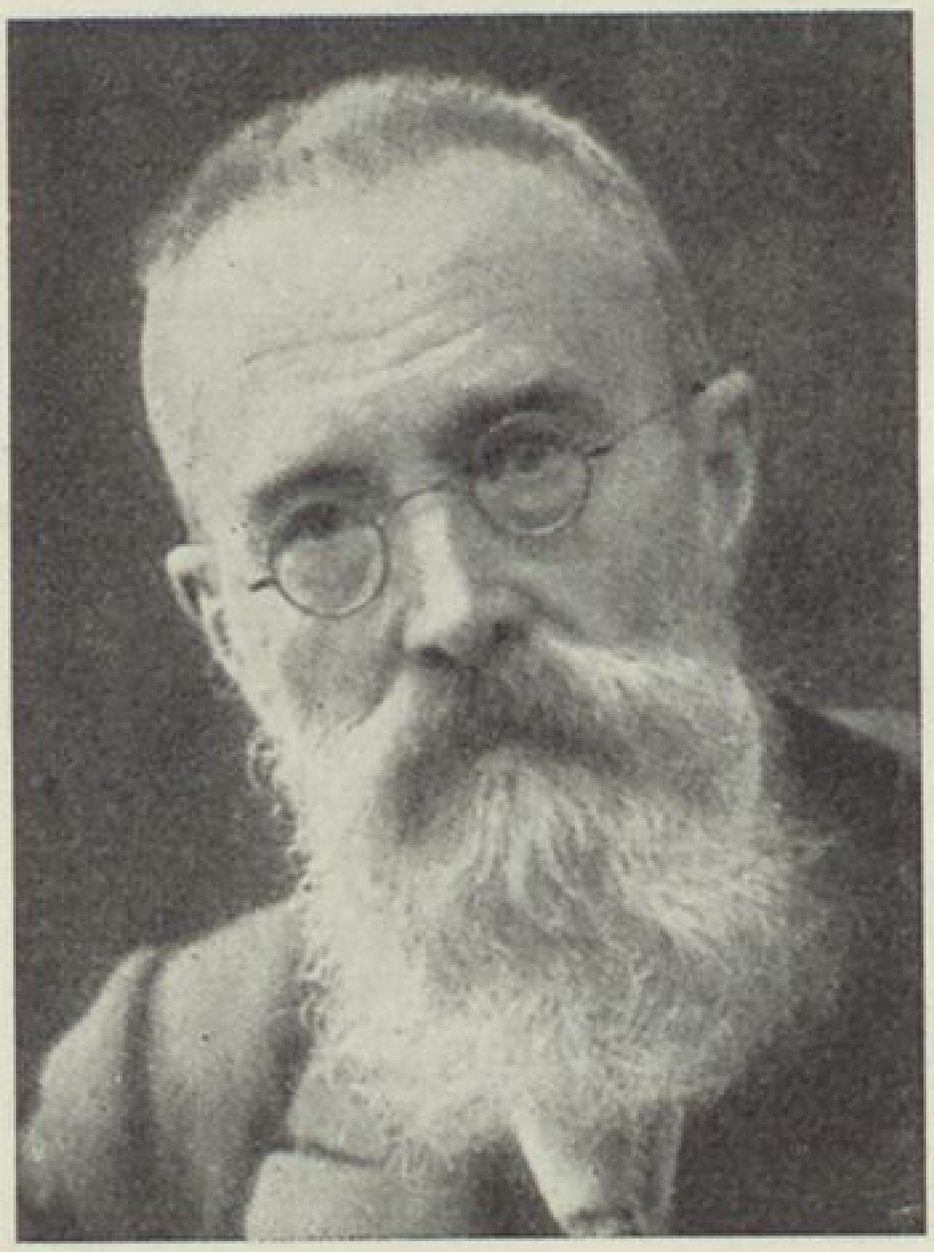
FRANZ LISZT



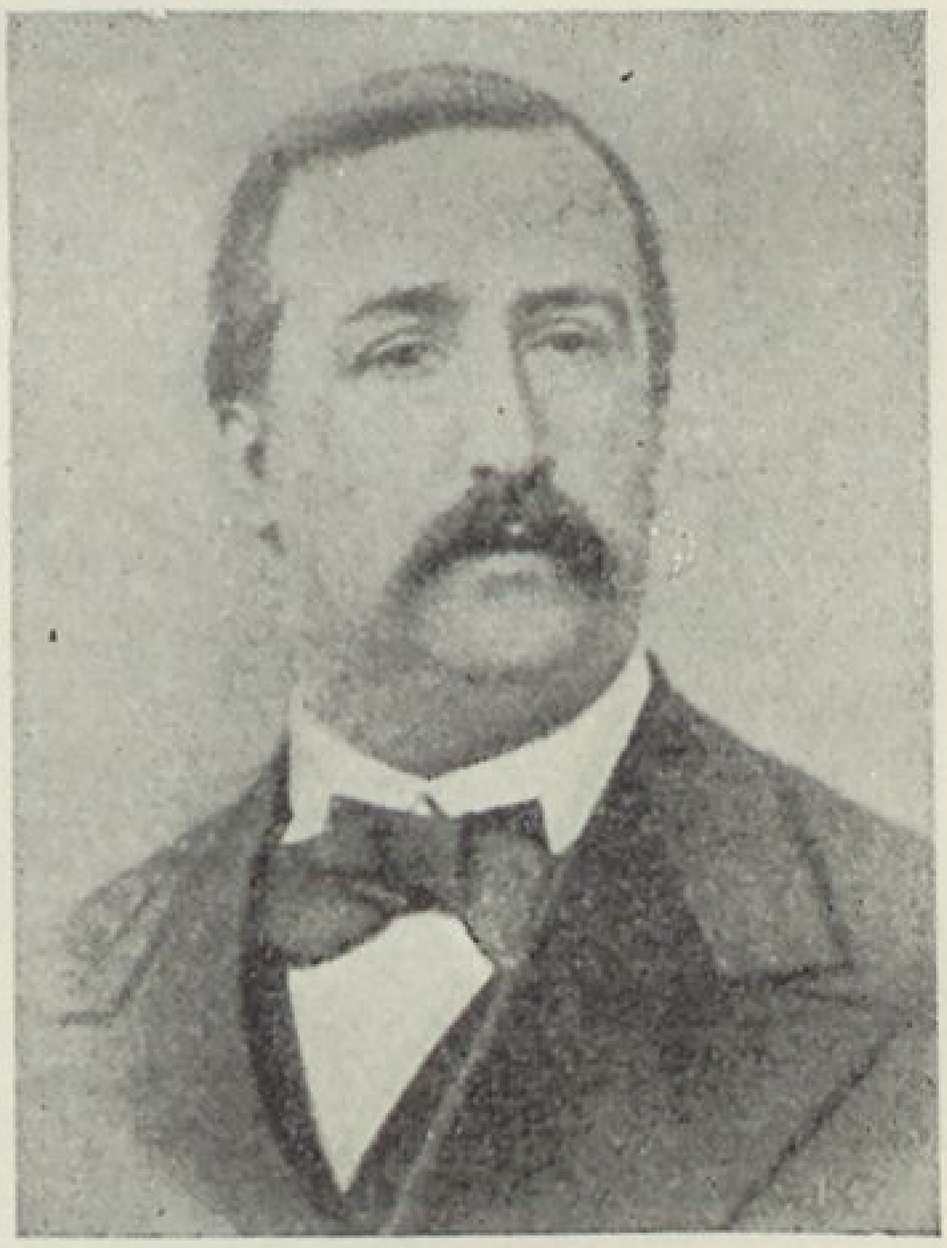
HECTOR BERLIOZ



CÉSAR FRANCK



NIKOLAJ RIMSKI-KORSAKOV



ALEKSANDER P. BORODIN

LUIGI BOCCHERINI (1743—1805)

je bil v prvi vrsti violončelski virtuoz in ploden skladatelj za svoj instrument. Tudi njegovo ustvarjanje na področju komorne glasbe je bilo izredno bogato, medtem ko je orkestru prispeval okrog dvajset simfonij. Grajene so po ustaljenem vzoru predhaydnovskih del te vrste in vnašajo v simfonični okvir elemente italijanskega »concerto grosso«, s tem da uvajajo skupine koncertantnih instrumentov. Zdaj imajo le še zgodovinsko veljavo, prav kakor one, ki jih je bil zložil

ANTON EBERL (1766—1807),

Mozartov učenec. Eberlova slava je bila za njegovega življenja velika in znal se je s pridom uveljavljati poleg Beethovna, s katerim sta se, kakor vé povedati anekdota, rada sprehajala in složno komponirala. Njegova nekoliko solzava melodika je prijetno harmonizirana in njegova svojska modulatorika je znala zbujati pozornost. *Simfonija v Es-duru*, ki je bila prvič izvedena hkrati z Beethovnovo »Eroiko«, je bolj ugajala kot poslednja, ker je bila bržkone takratnemu okusu občinstva bolj dostopna.

Beethovnovi uspešni tekmeci, kakor *Czerny* (1791—1857, sloveči klavirski pedagog), *Clementi* (1752—1832, prav tako odličen pianist) in manj pomembni *Gyrowetz* (Žirovec, 1763—1850, Čeh po rodu in avtor 60 takrat zelo izvajanih simfonij), dalje simfoniki *Vanhall* (1739—1813), *Wranitzky* (1756—1808), *Pleyel* (1757—1831), *Krommer* (1760—1831), Beethovnov učenec *Ries* (1784—1838) in mnogi drugi zelo plodoviti pisci simfonij so danes po pravici popolnoma pozabljeni. Njihova dela so bolj značilna za višino takratne koncertne publike kot pa za njihove ustvarjalce, ki so toliko napisali prav zaradi tega, ker so ustvarjali popolnoma samo po zgledih in niso nikoli iskali lastnega izraza.

R O M A N T I K A

Določene romantične poteze lahko zasledimo že pri Mozartu; semkaj sodijo sicer redki, a pretresljivi čustveni izbruhi, ki zaradi svoje neposrednosti in osebne prizadetosti ne spadajo v strogo objektivno izrazno območje klasike. Pri Beethovnu vidimo, kako naraščajoča subjektivnost raznaša simfonični kalup. kako prehaja skladateljev izraz iz početnega klasicizma vedno ostreje v osebnostno izpovedovanje, ki je osnova romantičnega izražanja. Tudi okvirne romantične poteze, kakor so občudovanje in opevanje narave, navdušenje in obupavanje v ljubezni, skratka vsakovrstna čustvena pretiravanja že najdemo pri Beethovnu in vedno pogosteje ga odvajajo od neskaljene klasične umirjenosti v smer prekipevanja. Tako stoji Beethoven na prehodu iz klasike v romantiko: prvo zaključuje, drugo začenja. Zato romantika nima

pravih predhodnikov, ker je ista osebnost dovršila naloge klasike in načela nova pota romantike. Druga polovica Beethovnovega ustvarjanja očituje romantični svetovni nazor, vklenjen v klasične forme. Mnogokrat je skušal Beethoven razbiti ta trdni oklep ter se popolnoma predati vtisom, čustvom in zanosu. Redoma ga je njegov izšolani smisel za red v ustvarjanju od tega zadržal, zato so njegova poglavitna simfonična dela prav toliko klasična kot romantična. Nadaljevalci od njega začete smeri so torej skraja imeli prilično lahko delo ter so se s polno vnemo vrgli na še neobdelana področja, kjer se je najbohotneje mogla razcveteti Jean-Paulova »modra cvetka«.

Glasbi kot izrazito lirični umetnosti ni nobena umetniška smer do sedaj bolj prijala od romantike. Zato je popolnoma umljivo, da se je ravno v romantiki najbolj na široko razvila ter pognala največ cvetja. Število skladateljev in skladb je najbolj narastlo in glasba je postala spremljevalka kulturnega človeka ter je proniknila od vseh umetnosti najgloblje. Po nekaterih skupnih značilnostih bi se dale ločiti tri glavne zvrsti romantične glasbe. Prva obsega v tem obdobju nastalo glasbo s klasicističnimi zunanjimi oblikami in v težnji, prilagoditi čustvovanje tradiciji formalnega oblikovanja. Dejali bi, da so se skladatelji trudili izražati se na konvencionalen način. To je bila doba zasanjane romantike. V drugem razdobju se je začela romantika krepkeje oglašati in je začela odrivati formalne vezi. Skladateljem ni bilo več do tega, da bi prikrivali silo čustev; nasprotno, dali so jim čim več prostosti. To je ustvarilo patetično romantiko. Slednjič so se v času romantike oglasili pevci tistih narodov, ki so dotlej stali bolj ob strani in se okoriščali samo s pridobitvami drugih. Sedaj so nastale nacionalne smeri, ki so bile sicer romantično usmerjene, a so v glasbo vnašale nove sile iz narodnega muzikalnega zaklada. Vse navedene tri smeri romantike so nastajale zaporedoma, potlej pa so tekle vštric in njihovi končni odtenki še danes v nemali meri vplivajo na glasbeno tvornost. Zaključek tega dolgotrajnega procesa še dolgo ni dosežen in mnoge sodobne smeri, ki se čutijo od nje kar se dá oddaljene, so v bistvu samo njeni posebni izrastki.

K začetnikom »zasanjane romantike« bi po pravici lahko šteli Beethovna. V tej smeri so mu sledili Schubert, Schumann, Mendelssohn, Weber in drugi, ki se niso udejstvovali v simfonični glasbi. V drugo skupino bi mogli šteti Liszta, Wagnerja, Berlioza, medtem ko je bil prvi »nacionalni romantik« Chopin. Naposled je prešla romantika v novoromantiko, ki pa je, kakor že ime samo pove, le časovno opredeljen poddel romantike.

FRANZ SCHUBERT (1797—1828)

je bil Beethovnov rojak ne le po letnicah, ki okvirjajo njegovo prekratko življenje, temveč tudi v kompoziciji, saj oba druži vrsta značilnosti. Schubertova življenjska pot je bila nepomembna in so jo sodobniki malo opazili. Njegova muzikalna plodovitost je bila za čudo velika. V simfonično glasbo je posegel z devetimi simfonijami, od katerih sta zadnji dve najbolj pomembni.

1. simfonija (D-dur, brez opusne številke)

sodi med mladostna dela (1813). Skladatelj se je v nji naslonil na klasične zglede, zlasti na Haydna, čigar preprosta naivnost mu je prijala. Vsi štirje stavki so napisani konvencionalno in pokažejo mladega skladatelja kot mojstrovalca forme. Stavki so: Adagio — Allegro vivace, Andante, Allegro, Allegro vivace. Zasedba orkestra je haydnovska (s klarineti).

2. simfonija (B-dur)

je za leto dni mlajša od prve in ima iste poteze, samo drugi stavek je téma s pêtimi variacijami, kar je nenavadno. Stavki so: Allegro vivace, Andante, Allegro vivace, Presto.

3. simfonija (D-dur)

je sledila naslednje leto (1815). Slog je prevzet od Haydna, kažejo pa se nekateri samostojni harmonični okreti. Simfonija je bila leta 1881 (!) prvič izvajana in od tedaj je pogosteje na sporedu. Stavki so: Adagio maestoso — Allegro con brio, Allegretto, Menuetto vivace, Presto vivace.

4. simfonija (c-mol)

je nastala leta 1816 in nosi vzdevek »tragična«, ki ji ga je bil dal sam skladatelj. V nji se je mladi skladatelj začel približevati Beethovnu (že izbira »tragičnega« c-mola kaže na to) in ubirati romantične strune. Delo ima polno zavzetnih melodij, instrumentacija kaže romantične vplive (rogovi!). Stavki so: Adagio molto — Allegro vivace, Andante, Allegro vivace — Allegro.

Tudi

5. simfonija (B-dur)

je iz leta 1816 in je edino skladateljevo simfonično delo, ki je bilo izvedeno že za njegovega življenja. Napisana je v mozartovskem duhu in temu na ljubo se celó odreče klarinetom; sploh je orkester tokrat zmanjšan in obsega le flavto, dve oboi, dva fagota in dva rogova. Stavki so: Allegro, Andante con moto, Menuetto, Allegro vivace.

6. simfonija (C-dur)

je bila komponirana leta 1818 in v nji se je skladatelj spet povrnil k orkestralni zasedbi del pred pêto simfonijo. Za Beethovnovega naslednika je značilno, da je tokrat nadomestil menuet s skercom. Motivika kaže ostreje zarezane profile, dasi delu še dosti manjka do samostojnosti. Stavki so: Adagio-Allegro, Andante, Scherzo-Presto, Allegro moderato.

7. simfonija (E-dur)
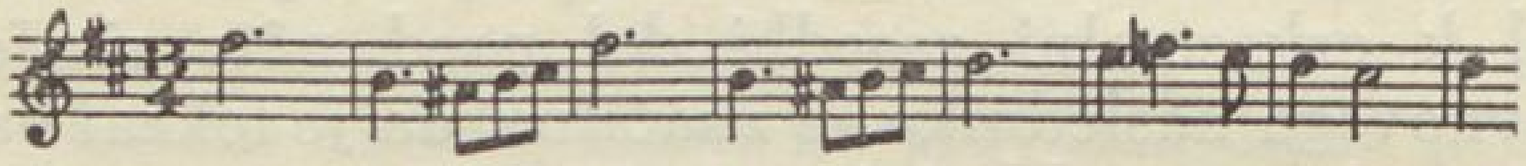
je iz leta 1821, vendar so bile ohranjene samo skice, iz katerih sta jo rekonstruirala J. P. Barnett (1883) in Felix Weingartner (1934). Zdaj se je splošno uveljavila Weingartnerjeva priredba, po kateri ima delo štiri stavke: Adagio-Allegro, Andante, Scherzo, Allegro giusto. Slog leži med Haydnovim in Beethovnovim; prireditelj se je potrudil, da bi bila instrumentacija verna domnevni Schubertovi.

8. simfonija (h-mol)
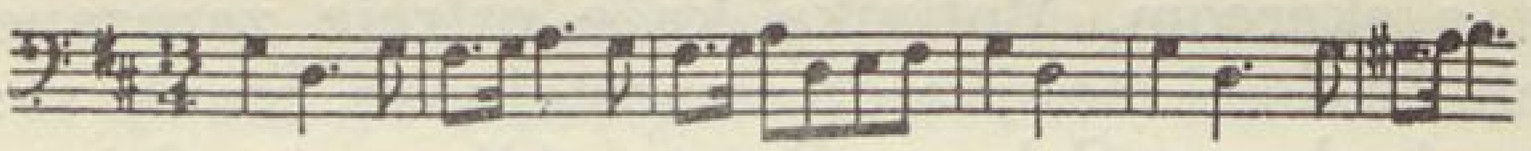
z vzdevkom »nedokončana« sodi še danes med najbolj popularne simfonije in njene melodije med najbolj znane. Delo je bilo komponirano leta 1822 in oba ohranjena stavka naj

bi bila del monumentalne simfonije, ki pa je skladatelj ni dokončal. Samo od tretjega stavka so ohranjeni nepopolni osnutki. Prvi stavek hrani dve izredno sugestivni témi; prva (n. pr. 75a) je melanholična, zategla in usodovska, druga (n. pr. 75b) pa mila, spevna, tolažilna. Izpeljava je dramatična in učinkuje s preprosto močjo izraza. V reprizi (ponovitvi prvega poddela sonatne oblike) Schubert glavne misli (n. pr. 75a) ne ponovi ter se tako izogne razvlečenosti (ta zgled so pozneje mnogi posnemali). Drugi stavek je skoz in skoz liričen, melodičen; ena melodija izpodriva drugo, četudi je stavek formalno sonaten. Svojstvena je tonalnost tega stavka (E-dur), ki ni v ožjem sorodstvu z osnovnim h-molom, razen če imamo E-dur za (durovo) subdominanto h-mola. V splošnem je gradnja simfonije zelo nazorna in ne vsebuje težkoč; deloma izvira od tod njena priljubljenost, deloma pa od nalahnega vtapljanja v sentimentalnost, ki povzroča, da je delo po večkratni izvedbi osladno. Prva izvedba je bila šele 37 let po skladateljevi smrti, to je 43 let po nastanku simfonije. Orkester je tokrat povečan za tri pozavne.

75 a



75 b
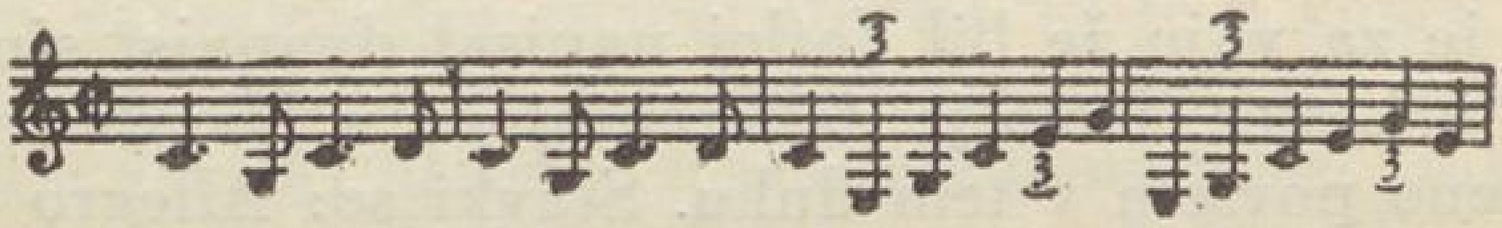


9. simfonija (C-dur)

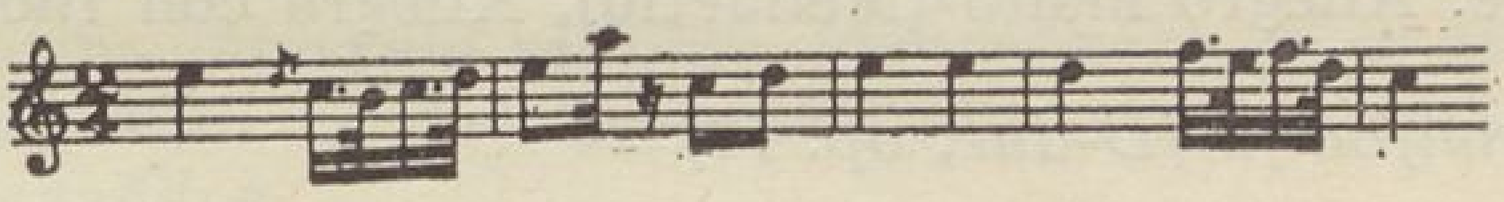
po pravici nosi vzdevek »velika«, ki zadeva v prvi vrsti njeno razsežnost, manj pa njeno vsebinsko napetost. Nastala je leta 1828 in obsega tradicionalne štiri stavke. Prvi ima razširjen fanfarni uvod dveh rogov, ki značilno oznanjata romantično vzdušje. Glavna misel v allegru (n. pr. 76) je razčlenjen tonični trozvok; ker so tudi nadaljnje misli tonalno strogo vezane in se ne razlikujejo dosti od prve, nastane preveč dolgovezno valovanje na istem harmoničnem nivôju. Pristni Schubert se razodene v drugem stavku, čigar spevna in otožna glavna misel (n. pr. 77) spominja na skladateljeve najbolj dognane pesmi. Tretji stavek je na široko zasnovan skerco z značilnimi, pesemsko oblikovanimi mislimi, ki ponekod prehajajo v plesno gibanje. Finale prekaša po dolžini

(šteje več ko tisoč taktov!) vse dotlej napisane simfonične sklepne stavke. Vendar polje skozenj živahna, elementarna sila, ki močno ublaži »božanske« dolžine. Oblikovno gre za sonatni stavek, povečan z orjaškim merilom. Obe glavni misli (n. pr. 78a in 78b) sta preveč navezani druga na drugo, da bi mogli kontrastno učinkovati; zato se obe vprežeta v jarem nepopustljivega ritmičnega priganjanja, ki pa zaradi preenakomerne periodične gradnje sčasoma utruja. Tudi zaključna koda je podobno orjaška, polna bleska in zmagovitega zaupanja. Delo je bilo prvič izvedeno leta 1839, torej enajst let po nastanku in po skladateljevi smrti.
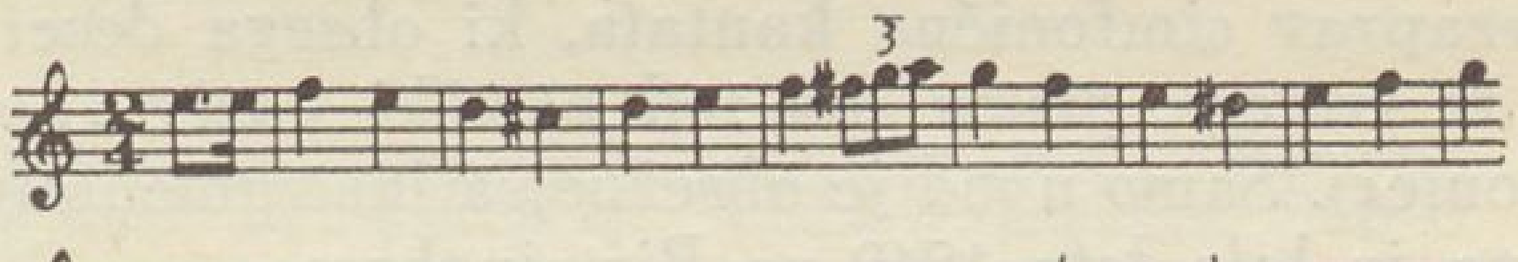
76



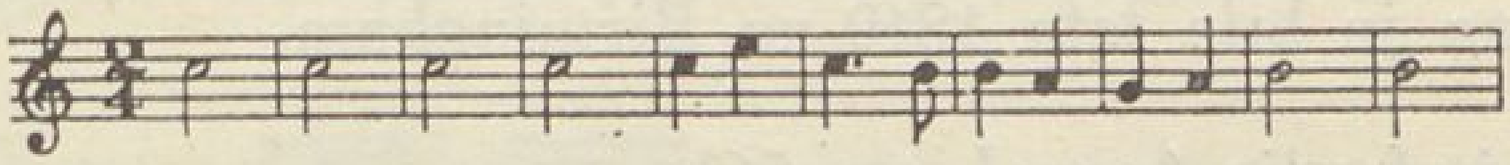
77



78 a



78 b



Schubert je napisal še tudi *šest uvertur* (v D-duru, B-duru, D-duru, D-duru, C-duru in e-molu), ki so ljubeznive priložnostne skladbe vsakdanjega reza, dalje po *pet nemških plesov* in *menuetov* in še nekaj orkestralnih drobnjarij. Vse te skladbe so že precèj pozabljene in se pojavljajo samo še prav redko na sporedih.

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809—1847)

je ob svojem času veljal za vodilno glasbeno osebnost Nemčije in najvrednejšega dediča klasike. Njegov nezmotljivi čut za oblikovno ravnotežje ga odlikuje pred drugimi romantiki, ki so radi zapadali v brezbrežnost. Prvenstveno je lirik z romantičnim temperamentom; v svoji dejavnosti je bil varuh

tradicije in ni želel preseči vzornikov s svojimi skladbami. Njegova dela so po fakturi zgledna, po vsebini diskretna in skušajo vzdržati ravnovesje med vsebino in izrazom, predstavljajo torej ob klasiki šolano romantiko. Njegov muzikalni opus je obsežen in zajema vsa področja glasbe, razen opere. Posebno je obvladoval manjše pesemske oblike, pa tudi v simfonično glasbo večjih odmer je prispeval vredna in tehtna dela.

1. simfonija (c-mol, op. 11)

je nastala leta 1824; skladatelj je bil takrat komaj 15-letni čudežni otrok in je posvetil delo Londonski filharmoniji, medtem ko je za vajo že bil dotlej napisal dvanajst simfonij za godalni orkester. Delo je zakoreninjeno v Haydnovem slogu ter zloženo povsem v tem duhu. Stavki so: Allegro di molto, Andante, Allegro molto (Menuetto), Allegro con fuoco.

2. simfonija (D-dur, op. 52)
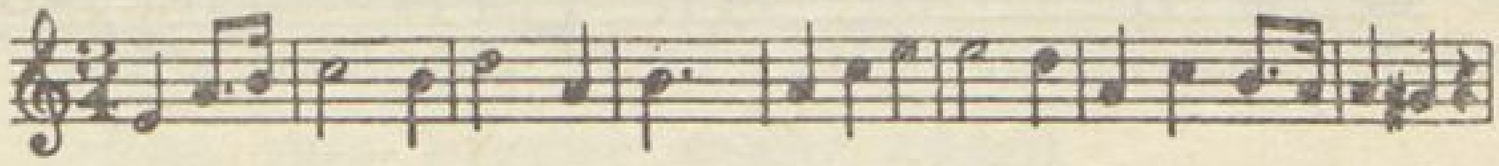
je pravzaprav simfonična kantata, ki obsega deset točk na besede iz svetega pisma (od tod nemški naziv »Lobgesang-Symphonie«). Samo uvod je obsežnejša instrumentalna točka. Napisana je bila leta 1840 za Birmingham.

3. simfonija (a-mol, op. 56)
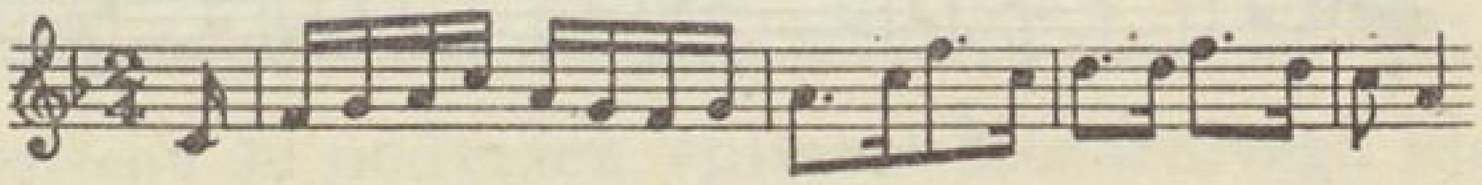
poteka iz leta 1842 in uporablja motiviko, ki si jo je bil skladatelj notiral ob potovanju na Škotsko leta 1829; od tod vzdevek »škotska«. Delo obsega štiri, med seboj vezane stavke; vsi so v sonatni formi. V bistvu ni grajeno na škotskih ljudskih motivih, vendar pa je vzdušje tako zajeto, da dobi poslušalec vtis tuje folklore, ki jo rad sprejema kot škotsko. Samo v zadnjem stavku je nekaj naslonitve na narodno melodiko, vendar ni uporabljen določen citat. Prvi stavek, Andante con moto-Allegro un poco agitato, ima dolg, svečan uvod, nato pa vstopijo godala z glavno témo (n. pr. 79). Nadaljnji potek stavka ne prinaša dovolj kontrastov; sploh trpi Mendelssohnova glasba na tem, da obsegajo njegove téme samo določen izrez čustvenega območja. Vendar je v izpeljavi doseženo takšno ravnovesje med vsebino in izraznimi sredstvi, da ostane vtis globok in neposreden. Stavek se zaključi z

reminiscenco iz uvoda, nato pa brez pavze prehaja v drugi stavek, Vivace ma non troppo. Ta stavek zavzema mesto in ima značaj skerca, kar izraža tudi téma (n. pr. 80). Po sonatni obliki, ki jo ima stavek, pa gre za samostojno izoblikovan simfonični del. Kmalu, po kratki izpeljavi, se stavek izteče (spet brez prekinitve) v tretjega, Adagio. Kratek uvod pripravi poslušalca na spevno in vase obrnjeno melodijo, kateri so v kontrast dodane druge misli s svečanimi akordi. Oba notranja stavka simfonije sta romantično zasanjana, zunanje pa sta razborita. Četrti stavek je imel prvotno označbo Allegro guerriero, kasneje Allegro con spirito; danes nosi navadno opombo Allegro vivacissimo. Prvotna oznaka prav dobro karakterizira značaj stavka, ki je h koncu vedno bolj vzburkan, dokler ne doseže viška v Allegro maestoso. Tu se pojavi škotski narodni pesmi podobna misel (n. pr. 81). Podobnost je v tem, da ta melodija, prav kakor škotski napevi, ne pozna intervala septime. Mendelssohn se je okoristil s to značilnostjo, ki dovoljuje uvrstitev njegove ideje med folklorno značilne.
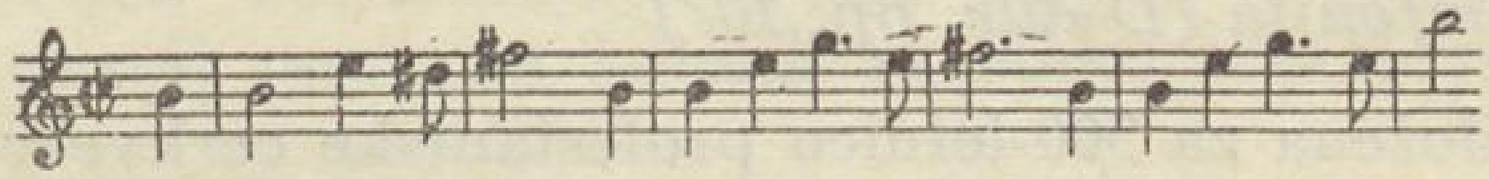
79



80



81

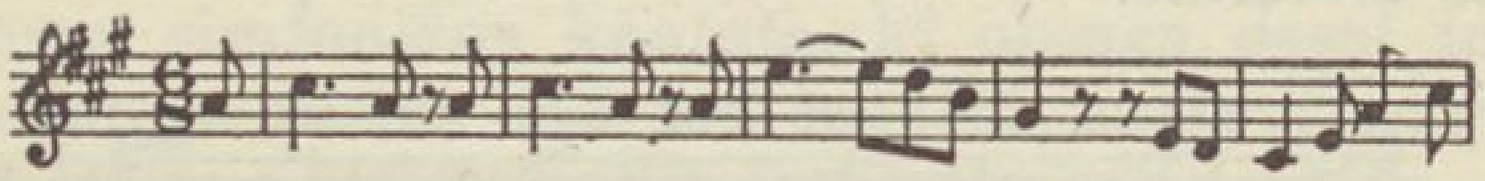


4. simfonija (A-dur, op. 90)
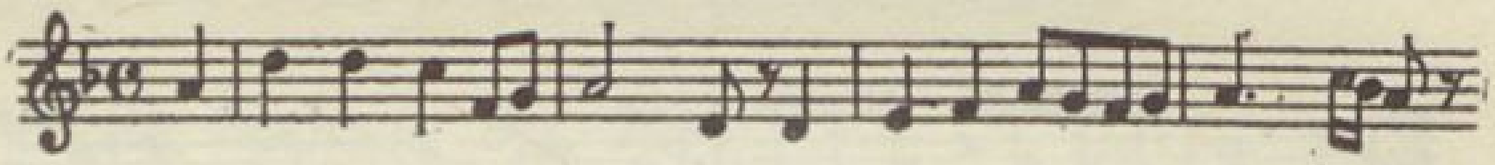
je nastala v zvezi s skladateljevim potovanjem v Italijo leta 1830 in se zato imenuje »italijanska«; pozna opusna številka pa jo je doletela zaradi tega, ker je bila priobčena šele po njegovi smrti. Njena prva izvedba je bila v letu nastanka, 1833, v Londonu. V celoti odseva delo skladateljeve vtise s popotovanja; sam jih na kratko označuje v pismu: »Prvi vtis Italije sem si bil predstavljal udarno, zavzetno; tu pa doslej nisem imel tega občutka. Pač pa je vse toplo, milo, vedro, polno vse napolnjujočega udobja in prijaznosti, da

je kar nepopisno.« Tudi v tej simfoniji niso uporabljeni ljudski napevi; toda skladateljeva melodična invencija se često naslanja na neke tipične okrete, ki smo jih vajeni ocenjevati kot italijanske. Prvi stavek, Allegro vivace, se po dveh uvodnih taktih pričenja z glavno témo (n. pr. 82), ki je pristen odsev pojoče brezskrbnosti. V ostalem se razvija stavek v tradicionalni sonatni formi, mestoma poživljeni z originalnimi domisleki. V drugem stavku, Andante con moto, obravnava komponist v baladnem duhu melodijo, ki spominja na romarsko nabožno petje (n. pr. 83). Ta elegični odcep pa zapusti skladatelj takoj v tretjem stavku (Con moto moderato), menuetu s tistim udobnim in prijetnim razpoloženjem, ki ga hvali v pismu. Prav južnjaški pa je četrti stavek, Saltarello-Presto, kjer sta dobro zadeta igriva razbrzdanost in sončna žarkost južnoitalijanskega plesa saltarela. Z njim se učinkovito zaključi simfonija, ki je poleg tretje skladateljevo najbolj priznano simfonično delo.

82
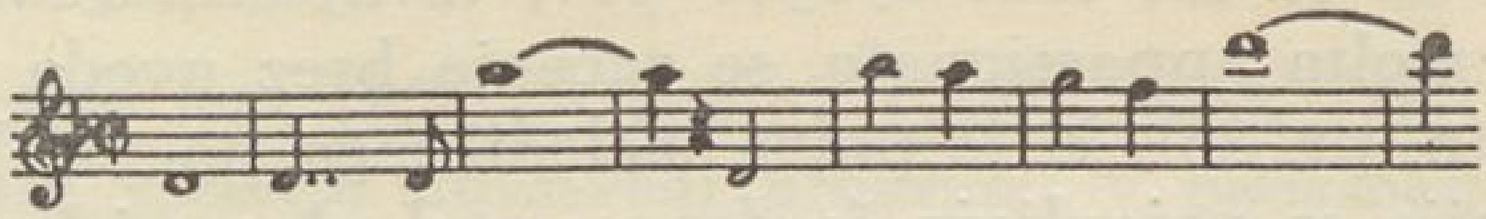


83
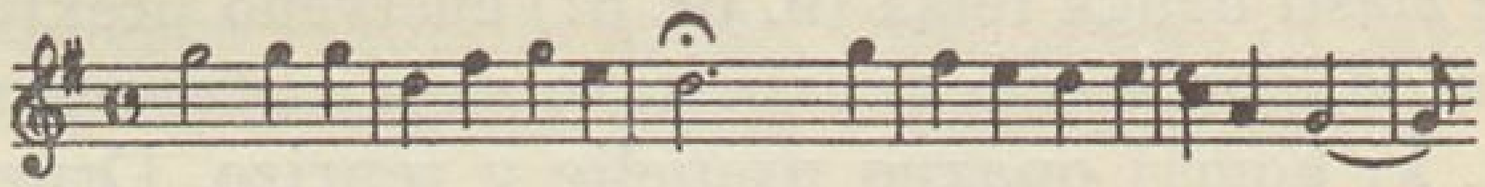


5. simfonija (D-dur, op. 107)

je bila zložena za 300-letnico protestantske cerkve v Nemčiji (1530—1830), vendar je bila uradna proslava šele dve leti nato v Berlinu. Skladba je v bistvu programska, grajena na prevzete téme, in obsega štiri stavke. Prvi, Andante-Allegro con fuoco, se začenja s slovesnim uvodom, ki je povzet iz liturgičnih napevov. Glavna misel tega stavka je označena s krepko razpetimi intervali (n. pr. 84). Drugi stavek, Allegro vivace, ne očituje programa, saj je običajni živahni skerco. Enako svobodno je zgrajen tretji stavek, Andante, ki je precèj kratek in vodi neposredno v finale, Andante con moto — Allegro vivace — Allegro maestoso. Tu se skladatelj najbolj očitno naslanja na tematiko iz dobe verskih bojev in uvaja

vrsto bojevitih in nabožnih pesmi, na prvem mestu koral »Ein' feste Burg ist unser Gott« (n. pr. 85).

84 

85 

Mendelssohn je napisal dva klavirska koncerta, od katerih je najbolj znan

1. koncert za klavir in orkester (g-mol, op. 25)

(včasih naletimo tudi na oštevilčenje op. 26). Delo odlikujejo jasne oblike in mehka, nepreobložena glasbena govorica. Vidi se mu, da je nastalo po Beethovnovem zgledu. Trije tradicionalni stavki ne prinašajo v formalnem in vsebinskem pogledu novega; skladateljeva zasluga je, da se je znal upreti kaj ceneni virtuoznosti, ki se je takrat že močno razpasla, in obdržati linijo resnega, četudi lahkotnega muziciranja.

Iste vrline ima njegov manj znani

2. koncert za klavir in orkester (d-mol, op. 40),

ki je mestoma še podvržen vplivom Mozartovega klavirskega sloga. Četudi klavirski stavek na pogled ni težaven, ima vendar dovolj mest, na katerih se lahko izkaže pianistova izurjenost.
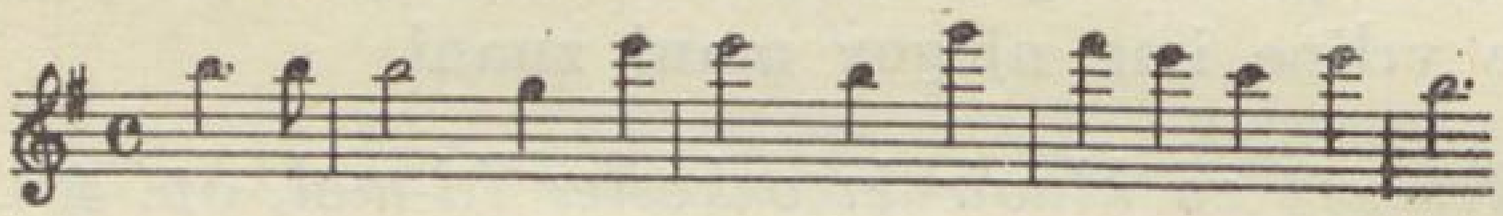
Edinstven je Mendelssohnov edini

koncert za violino in orkester (e-mol, op. 64),
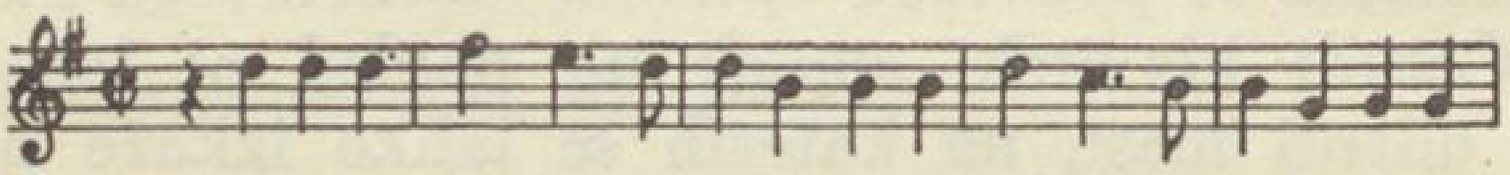
ki je gotovo eno najpomembnejših in hkrati največ izvajanih del te vrste. Sloveči virtuoz Jaša Heifetz pravi: »Če si moremo zamisliti, da bi bila Mendelssohnova glasba (sc. v tem koncertu) umrljiva, potem je umrljiva vsa glasba.« Glavna prednost tega koncerta je popolna skladnost vseh njegovih sestavin: muzikalna vsebina je sveža, navdahnjena, neproblematična, tehnika preudarna, a vendar virtuozna, stavki so med seboj dobro odtehtani, vsak zase pa prav zaokrožen;

v celoti in v svojih delih je skladba odtehtana in zavzetna. Delo je bilo komponirano leta 1844 za goslača Ferdinanda Davida, ki je bil tudi njegov prvi izvajalec. Prvi stavek, Allegro molto appassionato, se začenja brez uvoda z glavno mislijo (n. pr. 86), ki je polna melodičnega poleta. V poteku ekspozicije se pojavljajo še druge, prehodne misli, med katerimi je zlasti druga téma (n. pr. 87) čustveno prekipevajoča. Na višku odlično izvedene izpeljave stoji virtuozna violinska kadenca, ki komaj opazno prepelje v reprizo. Drugi stavek, Andante, je nežna in rahla, nekoliko sentimentalna melodija tipičnega Mendelssohnovega kova. Pred osladnostjo jo obvaruje dramatični srednji odstavek, po katerem se prvi odstavek ponovi. Po kratkem prehodu se začenja finale, zgled vilinskega lahkotnega sloga, ki ga je Mendelssohn tako odlično obvladal. Prožna, odskakujoča glavna misel je obdana s stranskimi motivi, ki v bistvu vsi izvirajo v nji. S primernim preoblikovanjem in zaporejanjem ume skladatelj pričarati pristno romantično razpoloženje, v katerem je obenem dovolj priložnosti za razvijanje virtuoznosti.

86



87



Od ostalih Mendelssohnovih orkestralnih del stoje na prvem mestu uverture. Prva od njih ima naslov

Hebridi (ali *Fingalsova jama*), (*op. 26*).

Povod zanjo je dal skladateljev obisk znanega naravnega čuda; pod dojmom fantastične igre narave si je že prav tam notiral osnovno melodijo, ostanek pa je dokončal leto dni kasneje (1833) doma. Do neke mere je delo opisno, vendar se dovolj trdno drži uverturne forme ter dopušča le v njenem okviru poetično razlago mrkih, tajinstvenih zvokov.

Po vrsti druga je uvertura

»*Meeresstille und glückliche Fahrt*«, (Mirno morje in srečna vožnja, *op. 27*),

komponirana leta 1828 po znanih Goethejevih verzih. Tudi ta uvertura vsebuje slovstveni program: v počasnem uvodu je predočeno razgibano morje, ki se slednjič popolnoma umiri; nato se v allegru razpršijo megle, veter zaveje in napne jadra in naposled zaplove ladja veselo v domači pristan.

Prav taka je mala simfonična pesnitev, uvertura

»*Das Märchen von der schönen Melusine*« (Pravljica o lepi Meluzini, *op. 32*),

ki je bila napisana leta 1833. Začetno mirno valovanje uvaja glavni uverturni del: prikazen lepe vodne vile Meluzine, ki si želi živeti in trpeti med ljudmi ter za to žrtvuje svoje vilinsko življenje. Rusalka je njena slovanska inačica.

Od Mendelssohnovih uvertur je najbolj učinkovita ona iz

»*Sna kresne noči*« *(op. 21).*

K Shakespearovi komediji »A Midsummer Night's Dream« je skomponiral Mendelssohn leta 1826 (v svojem 17. letu) uverturo, kateri je 17 let kasneje prikljućil ostalih devet glasbenih točk, ki skupaj z uverturo tvorijo njeno scenično glasbo. Nekatere od teh točk so prešle v koncertni spored; uvertura pa je ena najbolj uspelih skladb svoje vrste in podaja pristno romantično, lahkotno in zasanjano razpoloženje, v katerem oživijo pravljične vile v mesečini.

Uvertura

»*Ruy Blas*« *(op. 95)*

je dramatična, toda danes jo komaj kdaj še zasledimo; še manj

koncertno uverturo (op. 24)

ter nekoč dosti preigravane orkestrske *koračnice.*

ROBERT SCHUMANN (1810—1856)

je tretji izmed velikih romantičnih mojstrov, ki so gradili na podlagi klasike in so dobršen del svojega ustvarjanja posvetili orkestralni glasbi. Schumann je šel najdlje v romantiki prve stopnje s tem, da so njegove skladbe že v veliki meri osebne izpovedi; znal je združiti osebna doživetja z muzikalnim izrazom. S tremi umišljenimi umetniškimi imeni — Florestan, Eusebius in Raro — je zadel in zagovarjal svoja notranja protislovja, ki so rodila muzikalne izpovedi. Njegove skladbe nosijo pečat romantične zasanjanosti in zanesenosti ter živijo svoje lastno, pestro in lepo življenje daleč od realnosti. Ker je njegova glasba tudi po tehnični plati neoporečna, po vsebinski pa pristna, ima trajno vrednost ne glede na slog.
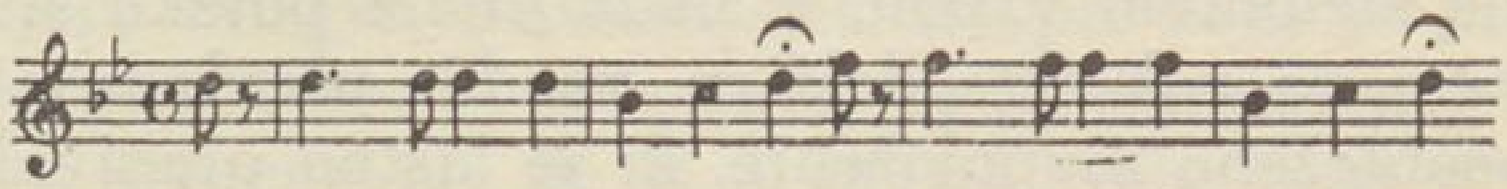
Po svetlem klasičnem vzoru je hotel tudi Schumann doprinesti svoj delež simfonični literaturi. Morda bolj zato, kakor pa iz ustvarjalne nujnosti, so nastale njegove štiri simfonije, ki so polne romantičnega brstenja, a nekoliko nasilno vklenjene v stroge simfonične oblike.

1. simfonija (B-dur, op. 38)

je nastala leta 1841 v pičlih štirih dneh pod vtisom Schubertove 9. simfonije in končne zmage nad nepopustljivostjo bodočega tasta, ki je bil slednjič privolil v skladateljev zakon s *Klaro Wieck*, odlično pianistko. Uvodno misel (n. pr. 88) mu je navdahnil stih sicer malo znanega poeta *Ad. Böttcherja:* »Im Tale zieht der Frühling auf« (V dolini nastaja pomlad); to je vodilna misel vseh štirih stavkov simfonije in ima fanfaren značaj. Po njej nosi delo vzdevek »pomladna simfonija« in očituje neko, v dotedanjem simfoničnem ustvarjanju nenavadno enotnost. Pravi glavni motiv prvega stavka, Allegro molto vivace, je varianta uvodne misli, pa tudi stranska téma kaže podobno gradnjo, le da je po vsebini bolj osebna, intimna. V nadaljnjem teče stavek svobodno v okviru sonatne oblike. Proti koncu se pojavi nova, kontrastna misel, s katero se stavek konča. Drugi stavek, Larghetto, ima za osnovo dolgo kantileno, pravo orkestralno sanjarijo, ki se mehko preliva po orkestrskih skupinah. Uvodno geslo ostane prikrito in se

komaj opazno pojavi blizu zaključka stavka. Prav to geslo povzamejo pozavne in ga prevedejo v skerco, Allegro vivace. Ta del ima dva tria, ki spadata k skladateljevim najbolj občutenim liričnim domislekom. V finalu, Allegro animato, naletimo na »geslo« v izpeljavi sonatne forme. Obilo idej preglasi osnovno misel, ki se pojavlja bolj kot vezni člen med njimi kakor pa kot simbolični znak. Veselo prepevaje se konča simfonija v nemoteni vedrini.

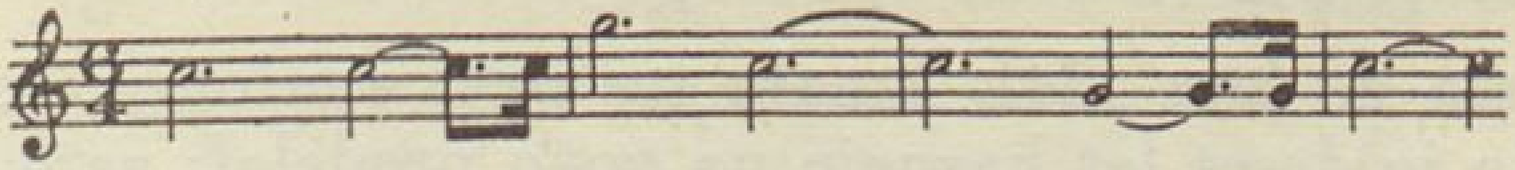
88



2. simfonija (C-dur, op. 61)

je iz leta 1846, ko se je skladatelj upiral prvim znakom usodne duševne bolezni; sledovi so v nji očitni, saj ima poleg zanosnih in svežih mest tudi mukoma konstruirana. Po klasičnem zgledu obsega štiri stavke. Prvi, Sostenuto assai-Allegro ma non troppo, zopet uvede takoj spočetka nekakšno muzikalno geslo (n. pr. 89), ki se potlej bolj ali manj očitno pojavlja v vseh nadaljnjih stavkih. Sicer pa je gradnja tega stavka nekoliko okorna in se prepogosto ponavljajo spremljajoči ritmični obrazci, tako da ne pride do prave simfonične napetosti. Drugi stavek, Allegro vivace, je skerco z dvema trioma (Schumann ima redno skerco kot drugi simfonični stavek, medtem ko je bil pri Beethovnu tretji). Tretji del, Adagio espressivo, je najbolj v izrazu zgoščeni stavek simfonije. Téma je posneta po motivu iz J. S. Bachove skladbe »Glasbena žrtev« (Das musikalische Opfer) in iz nje se razvije romanca, v kateri prevladuje sladki glas gosli nad komaj zaznavno spremljavo pihal. Finale, Allegro molto vivace, kaže skladateljev odklon od sonatnega oblikovanja in trud za novo formo. Vendar tega ne doseže zadovoljivo in ostane neenoten, razpršen vtis, pri katerem poslušalec zaman išče

89

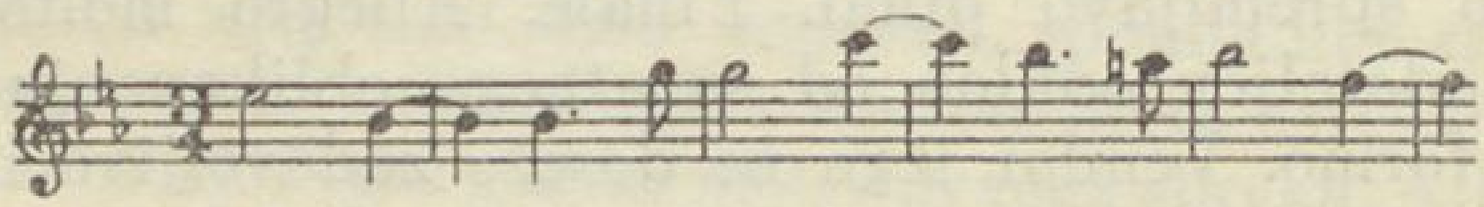


trdne oblikovne opore. Šele v kodi pride do pravega tematičnega razpleta in tu se ponovi tudi uvodni fanfarni klic (n. pr. 89).

3. simfonija (Es-dur, op. 97)

je bila komponirana pred drugo simfonijo leta 1850 v razdobju, ko je bil skladatelj zdrav in splošno priznan. Vedra volja se zrcali v nji; že prvi stavek je je zvrhano poln. Običajne italijanske označbe za tempo je skladatelj nadomestil z nemškimi, ki pa se dokončno niso obdržale. Tako ima prvi stavek oznako »Lebhaft« (živahno); njegova glavna misel (n. pr. 90) očituje velik in za tega skladatelja značilen prekipevajoč melodični vzpon. V nadaljnjem poteku stavka naletimo sicer na nekatere dolžine, vendar prevladuje osnovno vedro, neobteženo razpoloženje, ki je lastno prebivalcem Porenja; od tod tudi vzdevek »renska« simfonija. Drugi stavek, »Sehr mässig« (Zelo zmerno), je skerco v narodnem tonu; po obliki se nagiblje k sonati, ki pa ni izrazita, in tako nastane neka vmesna oblika. Tretji stavek, »Nicht schnell« (Ne hitro) vsebuje občuteno, mehko melodijo in je po obliki trodelna, a zelo na kratko urezana pesem A-B-A. Morda prav zaradi strnjenosti počasnega stavka vrine skladatelj četrti, tudi počasni stavek »Feierlich« (Svečano), ki je imel prvotno pripis: »Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie« (V značaju spremljave k svečani ceremoniji). Skladatelj je napisal stavek pod vtisom posvetitve nekega kardinala v kölnski katedrali; zvoki so svečani, nekoliko zastrti, mistični (pozavnisti se bojijo tega mesta, ki je zelo zahtevno zlasti za prvo pozavno). V bistvu je ta odstavek uvod v Finale, »Lebhaft« (Živahno), ki je jasno opredeljena sonatna forma in po vsebini prikupno svež. Posebnih problemov ne razpleta, vendar spretno spaja razne motive iz prejšnjih stavkov ter z velikim zanosom privede simfonijo h kraju.

90
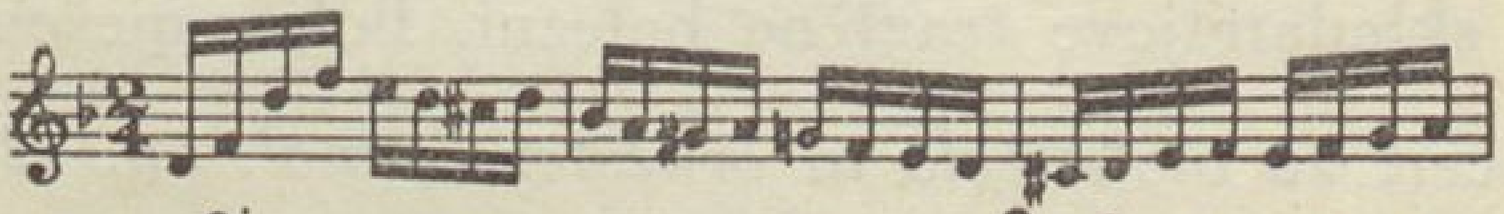


4. simfonija (d-mol, op. 120)

je nastala že leta 1841, kmalu po prvi simfoniji, toda skladatelj jo je deset let kasneje na novo predelal; zato je prišlo do prve izvedbe šele leta 1853. Nekateri poznavalci bolj cenijo prvotno izdelavo in zato se je danes ponovno poslužujejo ter pri tem ohranjajo oblikovno strnjenost drugega zapisa. Ta

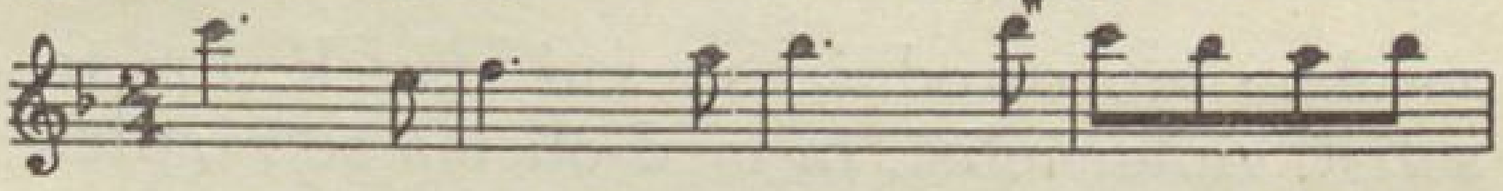
namreč ustvarja tip neprekinjene simfonije, ki je kasneje bila mnogim zgled. Prvotni podnaslov simfonije je bil: »Introdukcija, Allegro, Romanca, Scherzo in Finale v enem stavku«; zaradi okornosti ga je skladatelj kasneje izmenjal s tradicionalno simfonijo. Za simfonijo je delo premalo strnjeno in enotno.

Introdukcija, »Ziemlich langsam« (Precèj počasi), prinaša mračno misel, ki se šele mukoma izvije v glavno misel naslednjega allegra. Ta domislek (n. pr. 91 a) je po značaju klavirska arabeska, ki spominja, da je Schumannu izhodišče klavirska kompozicija in da je snoval svoje misli ob klavirju. Šele stranska, spevna téma (n. pr. 91 b) se melodično razpne in kaže orkestrsko fakturo. Ta stavek se konča s krajem izpeljave in nima tradicionalne sonatne reprize; nanj se neposredno naveže romanca »Ziemlich langsam« (Precèj počasi) s pristno občuteno, ljudski pesmi sorodno melodijo (n. pr. 92). V osrednjem odstavku romance uporablja skladatelj material iz introdukcije. Sledi skerco »Lebhaft« (Živahno) s krepko glavno mislijo, kateri sledi nežen trio. Na tem mestu obkroža solistična violina glavno misel z ornamentalnimi invencijami. Daljši prehod veže skerco s finalom »Lebhaft« (Živahno), ki ga vodi téma, vzeta iz allegra. Slednjič se po odmikih oglasi glavna téma finala, ki je znana iz izpeljave prvega stavka. Še nadaljnje misli se pojavljajo, med njimi nežne, robate in iskrive; slednjim je poverjen sklep, ki je zavzeten, svež in prepričljiv.
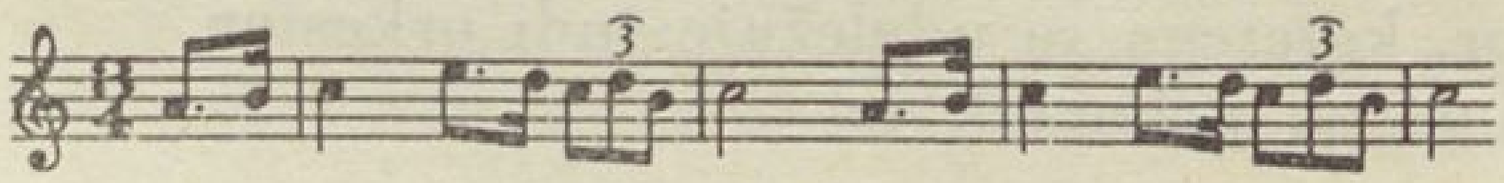
91 a



91 b



92
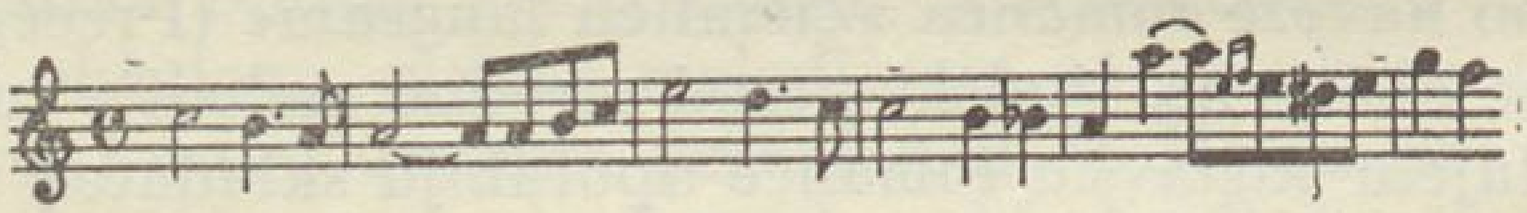


Koncert za klavir in orkester (a-mol, op. 54)
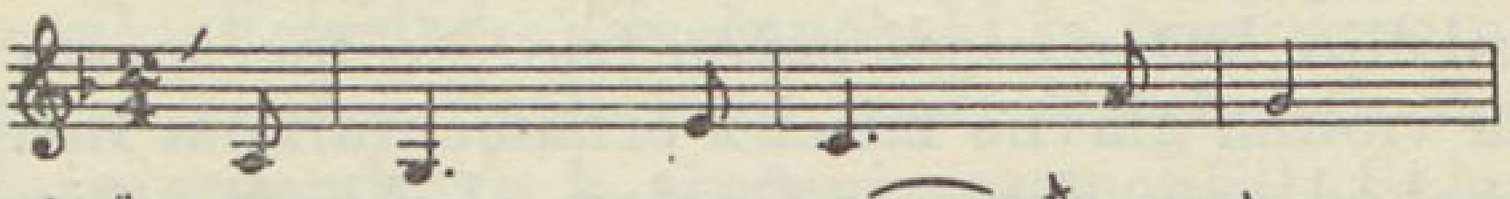
je nastal med leti 1840 in 1845 in obsega tradicionalne tri stavke. Prvi, Allegro affetuoso, se prične z energičnimi klavirskimi akordi, nato sledi glavna téma v orkestru (n. pr. 93).

Po njeni ponovitvi na klavirju se razvije med orkestrom in solistom ubran in vznesen dvogovor, ki poslušalca prevzame. Prave tematične izpeljave v smislu sonatne forme stavek ne pozna; téma se svobodno pojavlja v sosledju poetičnih razpoloženjskih slik. Prav tako je repriza neprisiljena in iz nje se izvije klavirska kadenca, ki ji sledi kratek, bleščeč zaključek. Drugi stavek, Andante grazioso, je kratka, pristno romantična idila, v kateri se razpleta pogovor med klavirjem in orkestrom. Glavna melodija pripada violončelom (n. pr. 94); klavir jo obdaja z arabeskami. Ta stavek preide brez prehoda v finale, Allegro vivace, čigar osnovna misel je nekako vzrasla iz glavne téme prvega stavka (n. pr. 95). Dokaj virtuozni stavek zahteva zdržnega interpreta. V celoti sodi koncert med najbolj bleščeča dela te vrste.

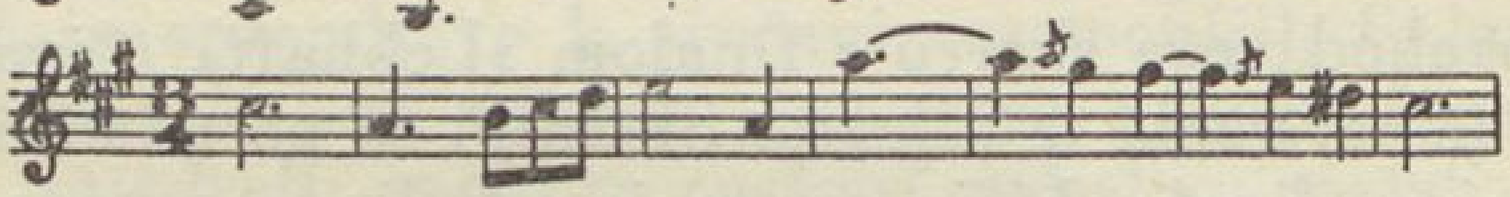
93



94



95



Koncert za violino in orkester,

ki je nastal leta 1853, se ni mogel obdržati v repertoarju kljub številnim in ponovnim poskusom; invencija kaže vsepovsod sledove skladateljeve tragične bolezni. Bolj uspešen je

koncert za violončelo in orkester (a-mol, op. 129),

ki ima posebno lep osrednji, spevni stavek. Pri tem nastopi še drug solist, violončelist, in med obema se razplete mikaven dvogovor, katerega se udeležuje tudi orkester.

Edinstven primerek je

koncert za štiri rogove in orkester (op. 86)

iz leta 1849, ki ga pa le prav redko zasledimo na programu. Zaradi svojstvene romantične uporabe solističnih instrumentov bi bil vreden večje pozornosti, vendar je tehnično skoraj neizvedljiv.

Schumann je napisal še nekaj orkestrskih skladb, zlasti uvertur, ki pa se vedno redkeje izvajajo. Mednje sodi

Uvertura, Scherzo. Finale (op. 52),

ki je nosila spočetka naslov »*Symphonette*«, dalje

uvertura »Mesinska nevesta« (op. 100),

ki je bila priložnostno delo k Schillerjevi tragediji »Die Braut von Messina oder dic feindlichen Brüder« (Nevesta iz Mesine ali sovražni bratje), nato

Fest-Ouvertüre (Svečana uvertura, op. 123), z zborom, prav takšno prigodno delo kot prejšnje in naslednje,

Julius Caesar (op. 128),

k Shakespearovi drami, ter

Hermann und Dorothea (op. 136)

h Goethejevi pesnitvi, ki jo je Schumann nameraval predelati v opero.

Slednjič bi kazalo omeniti

Fantazijo za violino in orkester (op. 131),

ki je zaradi nenavadnih tehničnih težav najredkejši gost naših in drugih koncertnih sporedov.

Pač pa spada

uvertura »Manfred« (op. 115),

uvodni stavek scenične glasbe k Byronovi drami iz leta 1848/9 k skladateljevim najbolj pomembnim orkestralnim tvorbam. Delo sicer ne sledi nobenemu izrazitemu literarnemu programu, pač pa zelo prepričljivo podaja duševno razdrapanost konfliktov polnega Byronovega junaka, s katerim se skladatelj čuti sorodnega. Manfredova tragika je ob Schumannovi glasbi nepozabna slika, to pa zaradi svoje dramatičnosti in neposredne učinkovitosti; z njo je skladatelj globoko segel v zagonetne kotičke trpeče duševnosti.

Popolnoma pozabljena sta

Introdukcija in Allegro appassionato (G-dur, op. 92)

ter

Koncertni Allegro z introdukcijo (d-mol, op. 134),

oba za klavir in orkester.

Romantika je cepila dotlej enotne glasbene ustvarjalne sile ter uvedla specializacijo na raznih glasbenih področjih. Tako se že v prvem razdobju glasbene romantike pojavljajo skladatelji, ki niso več univerzalni, temveč se nekako omejujejo na določen instrument ali področje. Ker je namen te knjige seznaniti bralca s tvorci orkestralne koncertne glasbe, moramo samo na kratko omeniti druge, za razvoj glasbe prav tako pomembne ustvarjalce, ki pa se niso posvetili simfonični glasbi. To sta v prvi vrsti Weber in Chopin, ki ju moremo tu obravnavati samo splošno ter ob nekaterih manj značilnih delih.

CARL MARIA VON WEBER (1786—1826)

spada nesporno med romantike, četudi se je njegovo življenje začelo in odvijalo v dobi poznega klasicizma. V glavnem so se ohranile njegove opere; uverture k njim so prešle tudi v koncertni repertoar. Vse so polne romantičnega čara iz dobe prvega razcveta te smeri. Posebna odlika Webrovih del je odlična instrumentacija, po kateri so se kasneje zgledovali glavni oblikovalci operne in koncertne glasbe.

Uvertura k operi »Čarostrelec« (Der Freischütz).

Kratek uvod godal stoji pred tipično romantično melodijo rogov, ki so od vsega početka veljali kot najbolj verni tolmači romantične čarobnosti. Sledi allegro, ki riše divje in mrko vzdušje »volčje globeli« ter sveta, v katerem živi divji lovec Samiel. To razpoloženje prekine ljubka melodija klarineta (ta instrument je bil Webrov in splošno romantični intimni čustveni znanilec), ki opeva romantično Agatino ljubezen. Tedaj izbruhne borba med dobrim in zlim z vso silo, dokler ne zmaga Agatina ljubavna pesem kot himna dobremu in radosti.

Prav tako priljubljena je

uvertura k operi »Euryanthe«,

ki pa je že skoraj na meji med resno in zabavno glasbo. Grozljivo in nespametno besedilo ni oplašilo navdušenega skladatelja, ki je nanj napisal očarljivo glasbo, od katere živi samo še uvertura. Tudi ta je programska in prikazuje srednjeveško dvorsko življenje v vsej njegovi resnični in namišljeni poeziji.

Uvertura k operi »Oberon«

pričara že s prvimi zvoki, z rogovim pozivom, vilinsko razpoloženje. V nadaljnjem jo izpolnjuje vrsta spevnih in igrivih motivov, ki so zapredeni v pristno romantično tančico iz začaranih gozdov, oseb in živali, dokler naposled ne zasije luč in prežene temne oblake.

Od drugih Webrovih orkestralnih skladb je treba omeniti njegove številne koncerte za solistične instrumente in orkester. Med njimi zavzemata vidno mesto oba

koncerta za klarinet in orkester (op. 72 in op. 74),

ki prihajata spričo naraščajočega zanimanja za pihala spet do veljave. Z muzikalnega stališča ne nudita posebnih problemov, dajeta pa gladko in učinkovito glasbo, primerno za solista, ki so mu poverjena tudi tehnično briljantna mesta. Orkester stopa pri obeh delih močno v ozadje ter nudi zgolj neogibno potrebno spremljavo.

FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN (1810—1849)

je bil prvi romantik z nacionalno usmerjenostjo. Zavestno je zajemal iz zakladnice ljudskih popevk in plesov. Čudovita izenačenost med voljo in močjo, med problemi, ki si jih je postavljal, in načinom, kako jih je reševal, se kaže že v opredelitvi na sámo klavirsko kompozicijo. V njegovi harmonični naturi sta se zlila izbrana ustvarjalna domiselnost in znanje v eno. Izredni čut za harmonično ekspresivnost mu je narekoval ustvarjanje dotlej neznanih in še tudi danes obču-

dovanih harmonij, njegova svojstvena melodika, zmes melanholičnih poljskih napevov in lahkokrilih francoskih popevk, ga je takoj ločila od ostalih sodobnikov in mu zagotovila posebno mesto v glasbeni zgodovini. Ker je poglavitno komponiral za klavir (poleg klavirskih skladb ima le prav malo komornih del in pesmi), je njegova orkestralna spremljava h klavirskim skladbam nepomembna in ne odraža njegovih značilnosti.

Za klavir z orkestrom je napisal Chopin nekaj del, in sicer:

1. koncert za klavir in orkester (e-mol, op. 11),

ki je nastal leta 1836 in obsega tradicionalne tri stavke, od katerih je srednji, po značaju romanca ali nokturno, zelo mehak, s tipičnim romantičnim prizvokom mesečine — predmet, ki so ga enako radi obravnavali in opevali romantiki kakor impresionisti. V koncertu vseskozi prevladuje solistični klavir; orkester skrbi samo za potrebne uvode in oddihe, ki jih izpolnjuje smiselno z nadaljevanji ali pa z razprejanjem tematičnega materiala. Klavirski part je spevno in briljantno obdelan, orkestralni pa je šablonski in se zadovoljuje z izhojenimi spremljevalnimi obrazci.

Prav to bi mogli reči o

2. koncertu za klavir in orkester (f-mol, op. 21),

ki je nastal tri leta pred prvim, 1833, a je izšel kasneje — zato označba in opusna številka. Med običajnimi tremi stavki se odlikuje drugi, ki prinaša spevno razpoloženje, polno sanjave razburjenosti. V ostalem veljajo zanj iste opombe kot za prvi koncert.

Poleg obeh koncertov imamo od Chopina nekaj krajših koncertantnih klavirskih skladb z obvezno orkestralno spremljavo. Te so:

Fantazija na »La ci darem la mano« (op. 2),

znamenito arijo iz Mozartove opere »Don Giovanni« (Don Juan), ki sestoji iz daljšega svobodnega uvoda ter nanj priključene téme. Napisana je v izbranem slogu zahtevnejših

opernih parafraz, ki so bile takrat zelo v modi in so jih kljub relativni plehkosti gojili tudi najboljši skladatelji.

Fantazija na poljske pesmi (A-dur, op. 13)

se presenetljivo pričenja v fis-molu z dokaj razburkano predigro, po kateri šele vstopi prva téma, povzeta po pesmi poljskega komponista Kurpińskega. Chopin je to fantazijo imel zelo rad in jo je pogosto javno izvajal.

Na poljski folklori je zgrajen koncertni rondo

Krakovjak (F-dur, op. 14),

živahen ljudski ples, ki pa ne kaže mnogo chopinskih potez, pač pa smisel za učinkovito, živahno obravnavo folklore.

Slednjič

Andante spianato et Polonaise (G-dur, Es-dur, op. 22),

ki v svojem prvem delu teče zelo gladko, v drugem pa bučno in svečano. V celoti učinkovita skladba, preračunana na naklonjeno, ne preveč izbirčno občinstvo, kakršno je takrat polnilo salone in koncertne prireditve.

Navedene skladbe ne prikazujejo skladatelja z njegove najbolj značilne in pomembne strani, vendar so še danes hvaležna dopolnila h koncertnemu sporedu virtuozov.

RICHARD WAGNER (1813—1883)

je podobno kot Chopin, samo v drugi smeri, omejil svoje delovanje na določeno področje, in sicer na odrsko. Zato ga na koncertnih sporedih redkeje izsledimo in še takrat imamo po navadi opraviti z opernimi odlomki ali uverturami. Po značaju bi ga lahko imenovali prvega romantika patetične usmerjenosti, kar mu je narekovalo odmik od čiste instrumentalne glasbe in naslonitev na dramatično vsebinsko ogrodje. Poleg pomena za odrsko ustvarjanje je njegov vpliv tudi v ostali glasbi izredno globok. Kaže se predvsem v harmoniji (to področje je sploh doživelo največji razvoj v romantiki), potlej pa v instrumentaciji, ki se je z njegovimi novotarskimi prijemi popolnoma preusmerila. Na simfoničnem področju se

je le prav malo udejstvoval, pa še to samo v zgodnji mladosti. Redko naletimo na te njegove muzikalne prvence.

Med temi bi šlo omeniti

simfonijo (C-dur),

ki je bila prvič izvedena v sezoni 1832/3 in nam prikazuje skladatelja kot vernega Beethovnovega občudovalca. Stavki so: Sostenuto-Allegro con brio, Andante ma non troppo, Allegro assai, Allegro molto e vivace. Pripadnost Beethovnu se kaže že v izbiri tempov; samostojna invencija je še okorna, ponekod se pojavljajo naslonitve na tuje (španske?) ritmične posebnosti. Včasih zapade v Schubertovo dolgoveznost, nekatera mesta pa prekipevajo in so tedaj pristno beethovenska. V finalu najdemo nekatere kontrapunktične umetelnosti, kakor so imitacije in kánoni; to kaže, da so bili med njegovimi vzorniki tudi nekateri severnonemški simfoniki, kakor Vogler, Romberg, Kalliwoda, ki so se radi predajali bolj učenjaškim kot pa življenjskim pobudam.

Poleg simfonije srečujemo simfonično sliko

Siegfriedova idila,

priložnostno delo iz leta 1870, ki je bilo namenjeno kot podoknica ob praznovanju rojstva skladateljevega sina Siegfrieda. Skladba povezuje nekaj motivov iz tretjega dejanja opere »Siegfried«, ki jo je imel Wagner prav takrat v delu, in je po značaju lirična in radostna.

Mladostna skladba

Faustova uvertura,

zložena pod dojmom Goethejevega »Fausta«, je problematično delo, ki se kdaj pa kdaj pojavi na sporedu bolj kot zanimivost kakor pa kot pomemben prispevek k simfonični literaturi. Pač pa so pogosteje izvajane uverture oziroma predigre k Wagnerjevim odrskim delom, zlasti uvertura opere

»Tannhäuser«,

zelo obsežno delo, ki prinaša cele prizore iz opere; dalje

»*Rienzi*«,

oblikovno naslonjena na starejšo operno uverturo, kakor tudi

»*Večni mornar*« (*Der fliegende Holländer*),

živa, dramatična slika v dokaj strogi formi, ter

»*Mojstri pevci iz Nürnberga*«,

ki je poslednja njegovih zaključenih uvertur in vsebuje prav tako celotne odstavke iz opere mimo dokaj umetelno kombiniranih vodilnih motivov dela. Ostala Wagnerjeva odrska dela so krajša in veljajo bolj kot uvodna glasba; sem sodijo

»*Lohengrin*«,

ki, podobno kot predigra k svečani igri

»*Parsifal*«,

posega na področje mistike in jo zna učinkovito podajati. Dosti krajše so predigre in medigre iz

»*Nibelunške tetralogije*«,

ki obsega dela

»*Rheingold*«, »*Die Walküre*«, »*Siegfried*« in
»*Götterdämmerung*«.

Med vsemi Wagnerjevimi odrskimi predigrami ima največ vsebine, simfonične gradnje in veljave predigra h glasbeni drami

»*Tristan in Izolda*«,

ki je tako po svoji povsem novi motivični gradnji kakor po harmonični strani vzbudila mnogo komentarjev in se zdi še danes (dobrih sto let kasneje) vir moderne hromatične harmonije. Njena največja značilnost je koncentriranost, s katero obravnava skladatelj svoje domisleke, jih spaja, podreja in stopnjuje s prijemi, ki sicer po motivičnem delu temeljijo na Beethovnovih, v harmoničnem pogledu pa na Chopinovih, a jih zna Wagner skrajno dosledno, učinkovito in prepričljivo postaviti v službo svojega dramatičnega koncepta in tako

ustvariti enovito in novo umetnino. Z njo je pokazal pot, po kateri so potlej hodili vsi novoromantiki tja do impresionistov in hodijo v veliki meri še danes.

FRANZ LISZT (1811—1886)

je bil za življenja bolj uvaževan kot virtuoz kakor pa kot skladatelj in šele kasneje so izprevideli njegov obsežni pomen za moderno glasbo. Liszt ni tako dograjena skladateljska osebnost, kakor sta bila njegova sodobnika Chopin in Wagner, ki sta vplivala nanj in ki je nanju tudi sam vplival. Morda je Liszt bolj učinkoval kot pobudnik kakor kot vzor: okrog njega se je zbiralo vse, kar je imelo količkaj zveze s takrat novodobno glasbo. Sam je ustvarjal pretežno prikupna, salonska klavirska dela, le kdaj pa kdaj se je dvignil visoko nad povprečno in priložnostno raven. Iz obilnega zaklada njegovih orkestralnih skladb imajo le nekatere trajen pomen; globlje segajo njegova klavirska dela, zlasti iz njegove poslednje življenjske dobe.

Liszt velja kot začetnik ali vsaj soustvarjalec simfonične forme, ki se imenuje »simfonična pesnitev« in je v vsakem primeru programska, to je, navezana na neko (objavljeno ali zamolčano) izvenmuzikalno vsebino. Že mojstri vokalne polifonije h kraju srednjega veka so poznali programsko skladanje; z orkestrom pa se je možnost ponazorevanja povečala in obsega mnogo odtenkov od onomatopoetičnih posnemanj do komaj izsledljivih slikanj dogodkov ali čustev. V orkestralni glasbi so že klasiki deloma uporabljali »program«, le da so ga omejevali na najnujnejše; pri njih ni nikoli postal edini namen. V dobi patetične romantike pa se je programska glasba prav posebno razvila in za nekaj časa popolnoma izpodrinila neprogramsko, »absolutno« glasbo. Dva velika umetnika sta ji pripomogla do takšnega razvoja: Franz Liszt in Hector Berlioz.

Liszt je spisal dve simfoniji in trinajst simfoničnih pesnitev. Simfoniji sta zastareli in se ne pojavljata več; pomen simfoničnih pesnitev pa je segel skoraj na prag sedanjosti in se šele počasi odmika.

Prva Lisztova simfonija je po vsebini programska, po obliki pa klasicistična. Vsebina se nanaša na Goethejevo dramo »Faust«. V treh orjaško zasnovanih stavkih skuša skladatelj karakterizirati tri glavne dramske osebe: Fausta, Marjetico in Mefistofela. Lisztovo motivično delo izkazuje močno spreminjanje osnovnih idej; s tem je v bistvu ohranjena enotnost skladbe, podani pa sta obenem pestrost in kontrastnost.

Simfonija po »Faustu« (Eine Faustsymphonie)

je bila komponirana leta 1855. Skladatelj je dal simfoniji podnaslov »Karakterne slike«, posameznim stavkom pa ustrezna imena. Prvi stavek predočuje lik naslovnega junaka, Fausta. Njegova problematična, dvojna natura je glasbeno dana z dvojno tematiko: ker je sonatna oblika sicer bitematična (gradi z dvema osnovnima temama), se za Fausta podvoji in navaja štiri téme. Prva téma ponazoruje njegove dvome in razglabljanja; skladatelj jih muzikalno predoči z vrsto povečanih trozvokov in iz njih razraščajočo se motiviko. Druga téma podaja pozitivno stran Faustovega značaja: bojevitost, prizadevanje, zaupanje. Z melodično spremembo se druži tudi sprememba metra, ritma in melodije. Tretja misel velja Faustovi ljubezni, nežnosti, zamaknjenosti; tu ubere skladatelj strune, ki so predvsem značilne zanj osebno, pa tudi za ves njegov krog, vključno Wagnerja. Četrta misel označuje junakovo moč, dejavnost, zanositost in je zato svečana, krepka, svetla. Iz teh štirih tém gradi skladatelj stavek simfoničnega kalupa, ki pa je seveda močno razširjen. Drugi stavek predočuje Marjetico (Gretchen). Ta del je motivično popolnoma enoten, kakor je nekompliciran Marjetičin značaj, ter je v glavnem liričen in opeva ljubezen. Tretji stavek, »Mefistofeles«, naj bi označeval zlega duha, kolikor bi bilo to možno z glasbenimi sredstvi. Liszt se mora hočeš-nočeš omejiti na karikiranje: doslej uporabljena motivika se v Mefistovem zrklu izmaliči in raztrga. Cinizem prihaja do veljave s tem, da potvarja motivične obrise in jih pači. S takšnim ravnanjem označuje skladatelj duha, »ki vse zanika«. Višek Mefistovega spakovanja je fuga. V smislu drame pa se delo ne konča z zlim duhom, temveč z apoteozo dobrega; osnovno razpoloženje dajejo orgelski

akordi, h katerim deklamira moški zbor sklep iz II. dela Goethejevega »Fausta«:

Chorus mysticus.

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche
Hier ist es getan;
Das Ewigweibliche
Zieht uns hinan.

V prevodu B. Voduška:

Le prispodoba je,
kar je minljivo;
tukaj spolnjuje se
nedosegljivo;
nevideno tukaj je
vidno očem;
vse večno žensko nas
kliče v objem.

Celotna simfonija zaradi raztegnjenosti in zelo odmaknjene tematike ne prihaja več na koncertni oder; ponekod izvajajo drugi stavek (Marjetica) posebej.

Prav takšna je usoda druge Lisztove simfonije,

simfonija po Danteju (Eine Dantesymphonie).

V tem delu, nastalem leta 1856, je skladatelj prvotno nameraval dati karakteristiko cele »Božanske komedije« (pristavek božanska je dodatek, ki ga delo prvotno ni imelo). Po Wagnerjevem prijateljskem nasvetu pa je ta načrt opustil in je dokončal samo prva dva dela, »Pekel« (Inferno) in »Vice« (Purgatorio). Prvi stavek je izrazno močnejši od drugega. Vodi ga muzikalno geslo, ki ponazoruje nadpis na peklenskih vratih:

(I/3) 1—9

Per me si va nella città dolente,
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.

Giustizia mosse il mio alto fattore;
Fecemi la divina potestate,
La somma sapienza e il primo amore.

Dinanzi a me non fur cose create
Se non eterne, ed io eterno duro:
Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!

Prevod Alojza Gradnika, 1959:

Skoz mene pot v mesto gre trpeče,
Skoz mene pot gre k večni bolečini,
Skoz mene pot gre v pogubljenih ječe.

Pravice sem navdih tvorcu v višini,
Izvori moji božji so prasili,
V praumu in v ljubezni so prvini.

Pred mano večni le so stvori bili
Ustvarjeni, jaz trajam na vse veke.
Pustite upe vse, ki ste vstopili.

Fanfara rogov in trobent uvaja prvi stavek, ki skuša popisovati peklenske muke. Glavno vlogo igrajo pri tem hromatične lestvične pasaže, ki so z Webrom slavile svoj vstop v dramatično glasbo in se potlej pri Wagnerju razpasle do prenasičenosti. Danes nimajo več tiste strašljive učinkovitosti, ki jo je Liszt menda imel pred očmi. Kot kontrast rabi lirični intermezzo, predstavljajoč ljubezensko dvojico Francesca-Paolo; v tem odstavku, ki se zavoljo spevnosti mnogo lepše prilega glasbi kot peklenski trušč, je skladatelj napisal eno svojih najlepših melodij. Drugi stavek je vsebinsko bolj nabožen, v celoti pa idilično umirjen. Njegovo osredje je fuga, ki naj riše tesnobno vzdušje »duš v vicah«. Kasneje se dvigne razpoloženje nad trpljenje k poveličanju. Ženski zbor zapoje koral v Palestrinovem, svobodno prevzetem slogu, orkester pa ga ovija in podpira z vznesenimi akordi. Za ta zaključek obstaja tudi skladateljeva varianta, v kateri je konec bolj ekstatičen in barvit.

Več sreče kot s simfonijami je imel Liszt s simfoničnimi pesnitvami; ta zvrst, ki ji je bil sam vsaj delno idejni oče, mu je vsekakor bolj ustrezala. Napisal je dela, vlita iz enega, četudi posamezni krajši odstavki rišejo različne situacije.

Kronološka razvrstitev Lisztovih simfoničnih pesnitev označuje do neke mere tudi njihovo priljubljenost.

1. *»Ce qu'on entend sur la montagne« (1833) (Kar čujemo v gorah)*

temelji na pesnitvi Victorja Hugoja in opeva naravo.
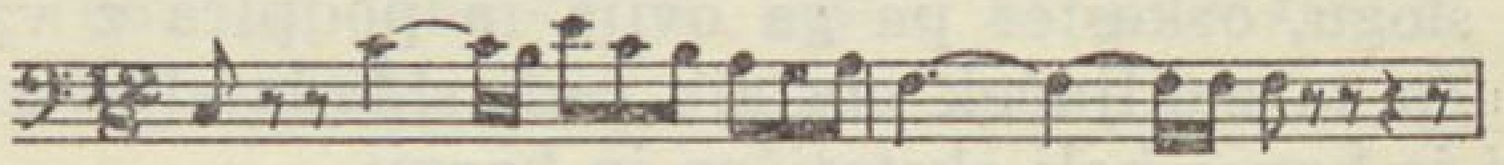
2. *»Tasso, Lamento e Trionfo« (1854) (Žalost in triumf)*

je nastala priložnostno po naročilu, da naj napiše uvodno glasbo h Goethejevi istoimenski drami. Le-ta je bila izvedena leta 1849, toda skladatelj jo je kasneje razširil v simfonično pesnitev. Program je podal sam: »Tasso je ljubil in trpel v Ferrari, bil maščevan v Rimu in živi še danes v beneških ljudskih popevkah.« Po obliki je stavek dvodelen; v prvem delu nam skladatelj dramatično predočuje Tassovo trpljenje, njegovo upornost in delo, v drugem pa njegov posmrtni triumf med ljudstvom. Tassov vodilni motiv se oglasi takoj iz početka in se vije kot vodilna nit skozi vso skladbo. Ta postopek je prevzel Liszt od Wagnerja, prvega mojstra tehnike z vodilnim motivom.

3. *»Les Préludes« (1854) (Predigre)*

se naslanja na pesnitev francoskega pesnika Lamartina, pravzaprav na njegovo zbirko »Méditations poétiques«, ki jim je skladatelj po svobodni izbiri pripisal glasbo. Kakor pravi sam, predstavljajo »Les Préludes« »vrsto preludijev k tistemu neznanemu spevu, čigar resne in svečane tone intonira smrt«. Junak pesnitve doživi razne dogodke in doseže vrh življenja v ljubezni in v boju. Tudi tu uporablja Liszt vodilni motiv, ki ga različno variira. V prvi obliki (n. pr. 96) predstavlja

96



junaka, kasneje njegovo srečo, boje, obupavanje, življenje na deželi, ponovne boje in končno zmago. Skladba je polna zanositosti in je še danes zelo mikavna.

4. »Orpheus« (1854)

je bil zamišljen kot prolog h Gluckovi operi »Orfej in Euridika« in skuša dati samo osnovno razpoloženje znamenitega klasičnega odrskega dela.

5. »Mazeppa« (1854)

opisuje življenje, boje in zmago ukrajinskega narodnega heroja. Ta simfonična pesnitev je dolgo veljala za Lisztovo nedoseženo mojstrovino. Glavno motiviko — topot konjskih kopit — je skladatelj pogosto izrabil tudi v drugih opisovalnih skladbah. Delo ima tri odstavke; v prvem je prikazan divji lov po stepi, v drugem junak s svojimi prividi, ki mu jih postavlja vročica po zadobljeni rani, v tretjem pa je predočena njegova dramatična rešitev. Skladba je zelo realistična in zato nekoliko uporablja tudi teatralne efekte.

6. »Prometheus« (1850)

je bila prvotno uvertura k Herderjevi drami »Der entfesselte Prometheus« (Razvezani Prometej) in nato razširjena v simfonično pesnitev.

7. »Festklänge« (1854) (Slavnostni zvoki)

je prav tako priložnostna skladba svečanega značaja, uvod k Schillerjevi odi »Posvetilo umetnosti«.

8. »Hungaria« (1854)

sicer nima določenega programa, pač pa prikazuje skladateljevo ljubezen do domovine.

9. »Hunnenschlacht« (1856) (Hunska bitka)

ima prav tako zvezo z Ogrsko, nastala pa je po pogledu na znamenito sliko Kaulbacha. V nji skladatelj zelo realistično slika bojno hrumenje in valovanje, dokler slednjič ne zmagajo kristjani, pojoč koral »Crux fidelis«.

10. »Hamlet« (1857)

je navdahnjen od Shakespearove tragedije, ki pa je po sili izraznosti ne doseza.

11. »Die Ideale« (1857)

je muzikalna ponazoritev istoimenske Schillerjeve pesnitve; naročena in izvedena je bila ob priložnosti postavitve skupnega spomenika Goetheju in Schillerju v Weimaru.

12. »Héroide funèbre« (1857)

je sestavljena iz gradiva za neko nedovršeno mladostno simfonijo. V bistvu je simfonično razširjena žalna koračnica.

13. »Od zibelke do groba«

ni izšla v tisku ter je priložnostna skladba manjšega obsega in neznatnega pomena.

Nemški pesnik *Nikolaus von Lenau* je napisal epično-dramatsko pesnitev »Faust«, iz katere je Liszt povzel dve epizodi. Prva je

»Nočni sprevod« (1860),

ki je kasneje navduševal druge komponiste in jih spodbujal k posnemanju. Danes je že popolnoma pozabljen. Večkrat pa je še na programu druga epizoda,
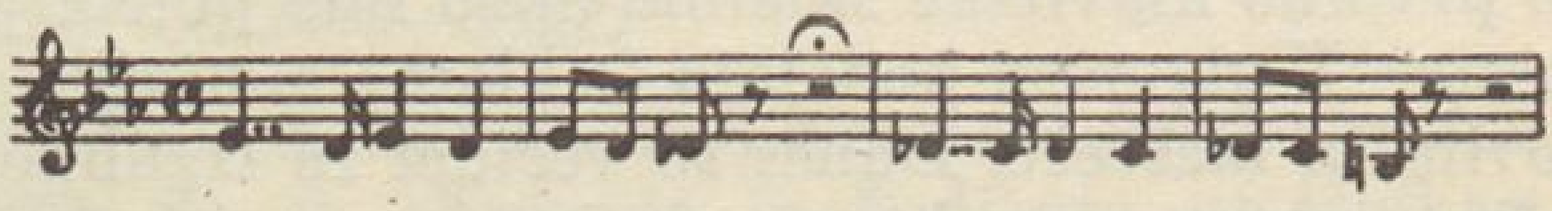
»Ples v krčmi«,

zelo karakteristična in silna skladba, ki jo je skladatelj kasneje dvakrat predelal in iz nje priredil učinkoviti klavirski »Mephistowalzer«.

1. koncert za klavir in orkester (Es-dur, 1848)

je izredno živo in zmagovito delo, ki nam kaže skladatelja z virtuozne, briljantne strani. Glavna misel (n. pr. 97) je ostro izklesana in ima vse vrline »vodilnega motiva«. Hans von Bülow, sloveči nemški dirigent in pianist, skladateljev prijatelj in zet, pravi, da ji je treba podložiti stavek »Ihr versteht uns alle nicht« (vsi vi nas ne razumete); tako je hotel Liszt utemeljiti geslo nove glasbe, ki je mnogi niso razumeli. Ta téma se v nadaljnjem pretvarja in spreminja svoj značaj prav v smislu Lisztove koncepcije o vodilnem motivu. Delo je napisano v enem stavku, vendar le-ta, če ga bliže pogledamo, razpada v štiri poddele. Prvi je silovit, predvsem

namenjen zmagoviti virtuoznosti, klen v izrazu in krepak v korakih. Drugi je speven, liričen; prikazuje skladateljevo mehko, lahko vnetljivo osebnost. Tretji je kratek skerco, v katerem je (menda prvič v simfonični glasbi) uporabljen trikot (triangel), ki je s svojim srebrno svetlim zvokom dvignil blesk orkestra. V četrtem poddelu so zbrani motivi prejšnjih odstavkov v šopek bleščeče in neutajljive virtuoznosti.

97 
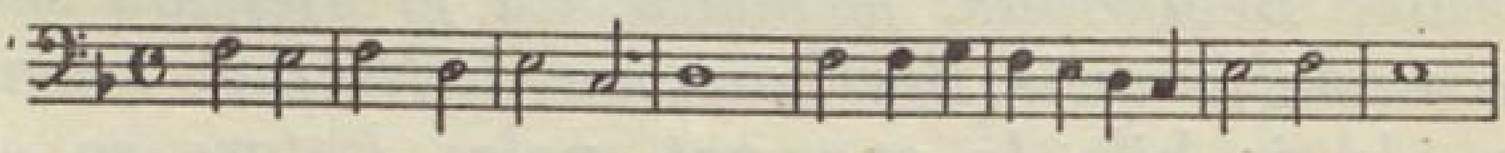
2. koncert za klavir in orkester (A-dur, 1848)

je pravo nasprotje prvemu. Tu se pretežno oglaša skladateljev mehki, elegični, k zasanjanosti nagnjeni temperament, ki je bil posebno občutljiv za domorodne zvoke. Le-ti igrajo v tem koncertu vidnejšo vlogo na mračnih, bučnejših mestih. Ta koncert je mnogo intimnejši od prvega, manjka pa mu bleska in zavzetnosti. Klavir je v njem na splošno bolj poetično in slogovno vzorneje obravnavan.

Za klavir z orkestrom je napisana tudi skladba

Danse macabre (Mrtvaški ples),

ki je nastala leta 1865, ko je skladatelj videl sliko »Triumf smrti« (neznanega avtórja) v italijanskem mestu Pisa. V tej kompoziciji je uporabil témo liturgičnega napeva »Dies irae« (n. pr. 98) in ga svobodno spreminjal.

98 

»Ogrska fantazija« za klavir in orkester

je skladateljeva svobodna predelava lastne 14. klavirske ogrske rapsodije. Tu je Liszt polnokrvni muzik, ki se poprime domačih napevov in ritmov, se poglobi vanje in jih predstavi bogato odete v briljantno virtuoznost, ki je danes mestoma že nekoliko plehka.

Podobno obravnava

»Rhapsodie espagnole« za klavir in orkester

temeljni motiv *Corellijeve* sloveče *»Folies d'Espagne«,** učinkovita, na virtuoznost opirajoča se skladba.

Ogrske rapsodije

so bile prvotno klavirske skladbe in so bile potem predelane za orkester. V glavnem podajajo folklorno motiviko, obdelano učinkovito in bleščeče. Danes so večidel že izgubile svoj čar in prešle v repertoar zabavne glasbe.

HECTOR BERLIOZ (1803—1869)

sodi med patetične romantike z ognjevito domišljijo, ki se ne plaši pretiravanj, četudi zapeljejo daleč prek mej okusnosti. Tudi Liszt se jim ni znal izogniti in kaže, da jim je bilo podvrženo prav to obdobje. To pa je obenem krivo, da mojstrov te dobe ne moremo brez pridržkov šteti med največje glasbenike, kakor so bili klasiki; nesoglasje med idejo in njeno realizacijo je pri njih preveliko in porušeno je tisto čudovito ravnovesje med sredstvi in izrazom, ki karakterizira najbolj dovršene umetnine vseh slogovnih in časovnih razdobij. Berlioz je bil prevzet od svojega umetnostnega nazora, da je bodočnost glasbenega ustvarjanja v programski simfoniji (in v operi). Zato se je skoraj izključno posvetil temu področju ter vse svoje delo usmeril vanj. Ker je bil obenem vnet častilec Beethovna, je menil, da je njegova smer edino pravilno nadaljevanje Beethovnove dediščine; kasneje se je izkazalo, da je bila le ena pot, poleg katere so se zlahka uveljavljale še druge. Berliozova dela so danes stopila glede pomembnosti nekoliko v ozadje; morda so temu krivi poetični programi, ki se zdaj vidijo nekam prisiljeni in so nam po vsebini in načinu že tuji. Ohranil si je največjo veljavo s svojo umetnostjo instrumentiranja, ki jo je obvladoval kot

---

* Melodija je star plesni napev (šakona) iz 17. stoletja; *Corelli* jo je kasneje predelal, prav kakor mnogi drugi skladatelji.

nihče pred njim; njegova orkestracija je ostala vsem naslednikom osnova, na kateri so lahko dalje razvijali od njega nakazane misli.

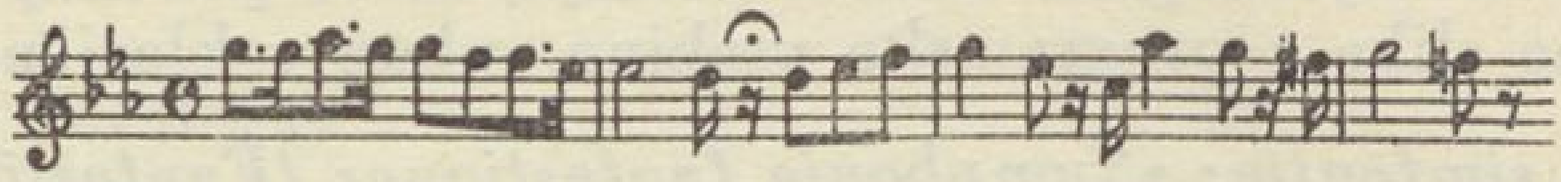
Berlioz je napisal štiri simfonije, ki so pravzaprav simfonične slike s programsko vsebino, odete v klasično formo.
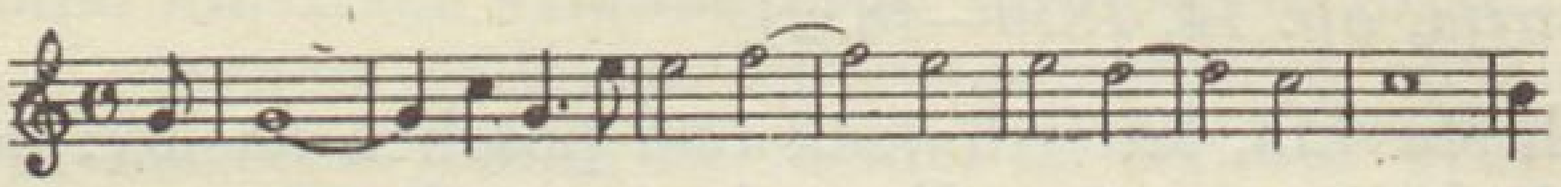
1. simfonija: »Symphonie fantastique« (Fantastična simfonija, op. 14, 1830—1832)

v pêtih stavkih, katerih vsak ima poseben naslov; podnaslov cele simfonije pa je »Epizode iz življenja umetnika«. Ni dvoma, da je skladba avtobiografična, toda opevana doživetja so notranja. Da bi bil razplet muzikalnih misli tudi simbolično jasen, je skladatelj dodal vsakemu stavku vsebinsko razlago, ki je čudna zmes zbegane fantazije in umišljenih dogodkov.
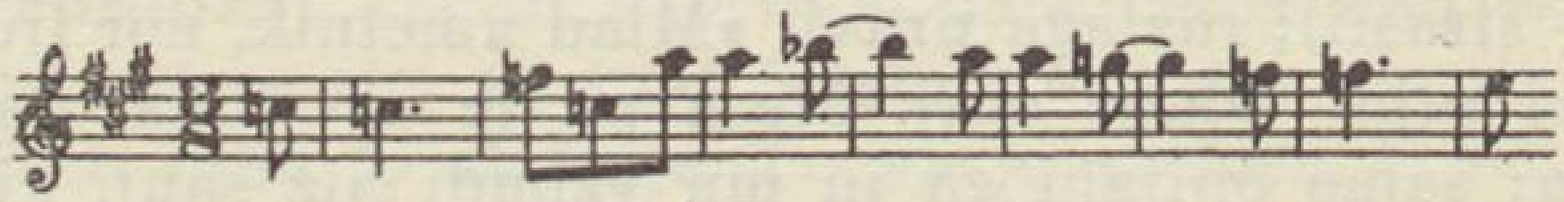
Prvi stavek je naslovljen »Rêveries — Passions« (sanjarije — strasti); razlaga pravi: »Mlad umetnik, nor ljubezni in sit življenja, vzame opij. Mera pa je prešibka, da bi bila smrtna; samo opijani ga in mu vzbudi niz sanj, ki mu obnovijo njegovo ljubavno zgodbo in jo vodijo naprej do fantastičnega in strahotnega konca. Najprej se mladenič spomni grozljivega duševnega stanja, mračnega hrepenenja, otožnosti in vzhičenja brez pravega povoda, kakor ga je bil občutil, še preden je stopila ljubljena v njegovo življenje. Nato se spomni vroče ljubezni, ki jo je v njem vžgala, spomni se skoraj blazne srčne tegobe, svojega ljubosumnega besa, svoje iznova vzkipeče ljubezni in pa tolažil, ki jih je našel slednjič v veri.« Temu dovolj fantastičnemu programu skuša ustrezati razpoloženje v glasbi. Uvodni Largo popisuje skladateljevo otožnost (n. pr. 99), v katero pa posijejo svetlejši momenti, uvajajoč pričakovanje. Tedaj nastopi glavna misel cele simfonije, njen »vodilni motiv«, ali, kakor jo je Berlioz sam nazval: »idée fixe« (n. pr. 100), ki predstavlja ljubljeno ženo in se potlej bodisi doslovno ali pa bolj ali manj spremenjena pojavlja v vsej skladbi. Klasični sonatni obrazec pri tem lahko obvelja, zmanjša pa se pomen kontrastne stranske téme; Berliozova »idée fixe« je glavni in edini obravnavanja vredni motiv. Na več mestih skladatelj opusti klasično formo vsaj za čas, ko ponazarja razne čustvene odtenke, kot so

»srčna tegoba«, »bes ljubosumja« in — h koncu reprize — »tolažila vere«. V splošnem pa je ta stavek oblikovno sonata s počasnim uvodom; glavni tempo je Allegro agitato e appassionato.

99 

100 

Drugi stavek, »Un bal« (ples), popisuje junaka na plesu z izvoljenko. Program je tu dokaj skop: »Snideta se sredi šumnega plesa.« Lirični stavek je zgrajen v obliki valčka, Allegro non troppo. V njem se proti koncu pojavi »idée fixe« ustrezno spremenjena (n. pr. 101).

101 
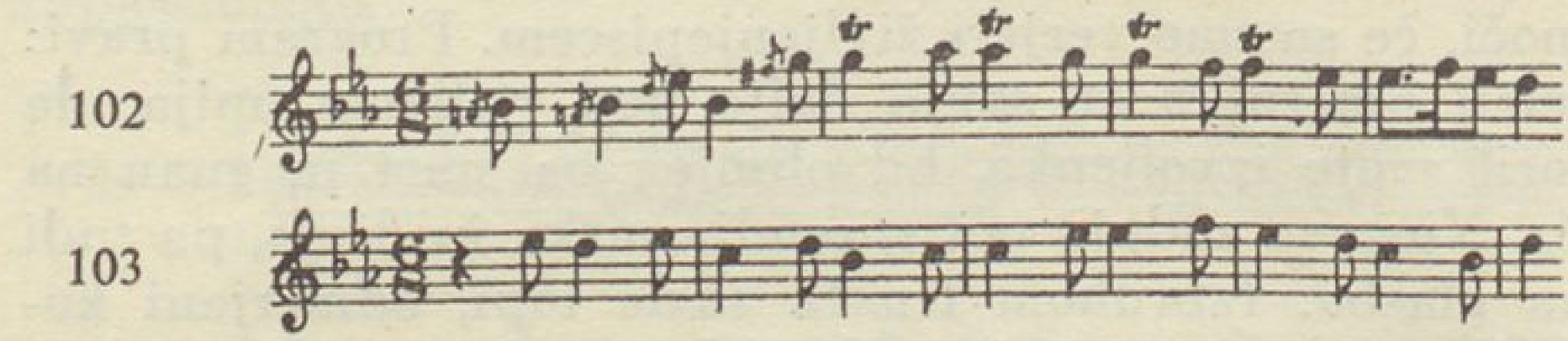
Tretji stavek, Adagio, »Scène aux champs« (podeželski prizor), ima razlago: »Nekega poletnega večera čuje umetnik na deželi dva pastirja, kako izmenoma trobita pastirsko pesem. Ta duet sredi ovac, podeželje, rahel šelest listja, ki ga komaj razgiblje sapa, pa nekaj vzrokov za upanje, ki jih je bil šele pred kratkim spoznal, vse to se združi in mu povrne neskončen mir v srce in vedro obarva njegove predstave. Tedaj se iznova prikaže njena slika; srce mu zastane in pojavijo se boleče slutnje: ‚Kaj, če me vara!' — Prvi pastir spet povzame melodijo, drugi molči; sonce zahaja, iz dalje je čuti grmenje. Samota ... tišina ...« Muzikalno v tem čudnem spoju spokojne narave in ljubosumne umetnikove nraví prevladuje bukolična razpoloženost: glasba najlaže pričara pastoralno ozračje. Prvi pastir podaja melodijo (v angleškem rogu) drugemu pastirju (z oboo); ta mirni dvospev povzame orkester in ga stopnjuje v razburjen prizor. Nekako sredi stavka se pojavi »idée fixe« in cela slika postane vznemirjena, strpinčena. Toda okvirno razpoloženje se ponovi in umetnik se za silo pomiri. Zaključek stavka je posvečen sončnemu

zatonu in oddaljenemu gromu, ki ju je znal skladatelj z muzikalnimi sredstvi popolnoma prepričljivo popisati.

Četrti stavek, Allegretto non troppo, »Marche au supplice« (pot na morišče), je bil napisan baje v eni sapi in v eni noči, če smemo verjeti življenjepiscem. Program pravi: »Mlademu umetniku se sanja dalje pod vplivom opija, da je umoril svojo izvoljenko, bil obsojen na smrt in gnan na morišče. Njegovo zadnjo pot spremlja mrka in divja, pa tudi svečana glasba. Izbruhom trušča slede topi, odmerjeni koraki. H koncu se pojavi ‚idée fixe' kot zadnja misel na ljubezen. Rabljev zamah jo prekine.« Motivika tega stavka je podrejena koračniškemu ritmu in le na pičlih mestih dovoljuje globljo simboliko. Skladatelj je znal spretno združiti tragiko dogajanja s površnostjo zijal, ki spremljajo umetnikovo usodno pot.

Ker je bil ta stavek kot finale prekratek in premalo učinkovit, mu je Berlioz dodal pêtega: »Songe d'une nuit de Sabbat« (sen čarovniške noči) s tem sporedom: »Mladi umetnik sanja, da vidi ples čarovnic sredi grozljivih prikazni, med čarovniki in mnogoobličnimi pošastmi, ki so se sešle pri njegovem pogrebu. Čudni glasovi, viki in kriki, vreščeč smeh in odmevi vsega tega se mešajo med seboj. Na novo se pojavi napev ljubljene, toda zdaj ne več v plemenitem, nedolžnem značaju, temveč kot navadna, vsakdanja in spačena plesna popevka, kajti tudi *ona* prihaja v zbor čarovnic. Z veselim tuljenjem jo sprejmejo medse... Vrže se v peklensko orgijo... Oglasi se mrtvaški navček — parodija na nabožni Dies irae... sledi rej čarovnic... Rej in nagrobni spev se oglašata hkrati.« Stavek se začenja z mirnim, a zvokovno nenavadnim Larghettom. Sledi komaj osemtaktni Allegro, z »idée fixe« v klarinetu. Nanj se naveže »navadna in vsakdanja plesna popevka«, Allegro. V tem odstavku naletimo na popačeno in zbanalizirano »idée fixe« (n. pr. 102); prinaša jo cvileči mali klarinet. Ta Allegro nenadoma prekine recitativ v basih, nato pa se oglasijo cerkveni zvonovi. V »Dies irae« je skladatelj karikiral gregorijanski koral (gl. n. pr. 98, tu spremenjen v n. pr. 103!). Glavnina tega stavka, pravi »Ronde de Sabbat«, je fuga s témo, ki pa je pravzaprav nova in ima z dotedanjimi le prav malo zveze. Finale simfonije je bil ob svojem nastanku gotovo grozljiv

primer razbohotene fantazije tako v muzikalnem pogledu kot v razbrzdani instrumentaciji. Danes seveda ne učinkuje tako močno, temveč je včasih kar medel.



2. simfonija: »Harold v Italiji« (op. 16, 1834)

je pravzaprav koncert za violo z orkestrom, napisan na pobudo violinskega virtuoza Niccolò Paganinija, ki si je zaželel skladbe za violo. Vsebinsko se naslanja na pesnitev »Childe Harold« angleškega pesnika lorda Byrona. Paganinijevi želji skladatelj sicer ni ustregel, pač pa je ustvaril zanimivo simfonično pesnitev, v kateri je glavni junak predstavljen z violo. Tudi Byronove podloge se Berlioz ni držal dobesedno, temveč si je izbral nekaj prizorov, ki so mu ustrezali. Vidi se, da je on sam »Childe Harold«; to omenja v pripombi, da se je pri komponiranju spominjal lastnih doživetij v Abruzzih. Po zunanji obliki je simfonija klasična, štiristavčna, vendar ima vsak stavek svoj naslov in poetično razlago.

Prvi stavek, »Harold aux Montagnes« (Harold v hribih) s pristavkom »Scènes de mélancolie, de bonheur et de la joie« (melanholični. srečni in veseli prizori), nam že v počasnem uvodu, Adagio, predstavi glavnega junaka. Že tu je »idée fixe«, ki se v nadaljnjem bolj ali manj očitno oglaša v poteku skladb. Adagiu sledi glavni stavek v smislu sonatne forme, Allegro, ki pa ga skladatelj obravnava dokaj prosto. Namen je bil prikazati junaka pri opazovanju narave; sprva je sam, nato pa ga obstopijo domačini in slednjič se priključi njihovemu slavospevu goram.

Drugi stavek, Allegretto, »Marche des Pélerins chantant la prière du soir« (sprevod romarjev, ki pojejo večerno molitev), je opredeljen s to vsebinsko navedbo: Harold posluša romarsko pesem in se ginjen pridruži pojočim. Nato romarji odidejo, oglasi se večerni zvon in junak ostane sam, za-

mišljen. Ta slika je zelo posrečena in muzikalno dognana, četudi trdi Berlioz nekje, da jo je napisal v dveh urah (dejstvo je, da jo je nato šest let pilil in spreminjal).

Tretji stavek, Allegretto assai, »Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse« (podoknica abruškega gorjanca svoji izvoljenki), je nekakšen skerco, v katerega je vpletena italijanska muzikalna folklora. Vanjo je zajet tudi Haroldov motiv; junak sanjavo opazuje in uživa večerno razpoloženje še potem, ko so zaljubljeni fant in njegovi tovariši že zdavnaj odšli.

Četrti stavek, Allegro frenetico, »L'Orgie des Brigands« (orgija roparjev), je romantični skladateljev dodatek pesnikovemu delu in popisuje, kako je Harold padel v roke razbojnikom in umrl. Pred smrtjo se mu prikažejo spomini na doživetja, a vse skupaj utone v hrupnem razsajanju roparjev. H koncu skuša še enkrat zaigrati na svojo violo, toda tudi to mu ne uspe in umre. Naivno nasilni zaključek v slogu cenene roparske romantike je že ob prvi izvedbi vzbujal pomisleke; danes pa simfonija prav zaradi tega ni češče na programu, kljub temu, da ima v prvih treh stavkih nesporne lepote.

Med 2. in 3. simfonijo je dopolnilo »fantastični« simfoniji z naslovom »*Lélio ou le retour à la vie*« (1832, op. 14b) (Lelio ali povratek v življenje), v kateri riše skladatelj umetnikovo prebujenje iz opijevega sna. Delo je po pravici pozabljeno.

3. simfonija: »Romeo in Julija« (op. 17, 1839)

je nastala po Shakespearovi tragediji in obsega osem stavkov, ki pa jih sedaj ne izvajajo več zdržema, temveč po izbiri.

Prvi stavek, »Combats, Tumulte, Intervention du Prince« (spopadi, nemir, kneževo posredovanje), riše nenehne borbe med sprtima veronskima patricijskima družinama Montecchijev in Capuletov. Spopad spretno predočuje fuga, v katero nenadno poseže ta knežev prihod in zaukazano pomirjenje.

Od naslednjih stavkov so nekateri napisani za soliste in zbor; zato po navadi izvajajo le tretji, četrti in pêti stavek, ki veljajo za najuspelejše.

Tretji stavek, Andante malinconico-Allegro, s podnaslovom »Roméo seul — Tristesse — Concert et Bal — Grande

Fête chez Capulet« (Romeo sam — otožnost — koncert in ples — veliko slavje pri Kapuletu), razpada smiselno v več odstavkov, ki jih utemeljuje razlaga in so po nji prav lahko umljivi.

Četrti stavek velja za posebno uspelega in vsebuje slaven glasbeni ljubavni prizor. Napisi so: »Nuit serène — Le jardin de Capulet silencieux et décent. Les jeunes Capulets sortant de la fête, passent en chantant des reminiscences de la musique de bal« (vedra noč — Kapuletov tihi in skriti vrt. Mladi Kapuleti prihajajo s slavja, pojoč v spominu na plesno glasbo). Prizor je glasbeno odlično zadet; moški zbor (ki pri koncertni izvedbi navadno odpade) poje: »Oh, quelle nuit, quel festin!« (o, kakšna noč, kakšno slavje!). Po njihovem odhodu se prične ljubezenski prizor, čigar glavni motiv je ena najlepših Berliozovih melodij.

Pêti stavek je sloveči skerco z naslovom »La reine Mab, ou la fée des songes« (kraljica Mab ali sanjska vila). To ime je v tragediji komaj omenjeno, toda skladatelj se je z njim okoristil ter namestil svoj fantastični, v posebno barviti instrumentaciji bleščeči se skerco. Z njim je uvedel razpoloženje, podobno Mendelssohnovemu v »Snu kresne noči«, vendar pa le-to dejansko ne sodi v Shakespearovo tragedijo.

Ostali stavki se še bolj odmikajo osnovi ter ne prihajajo v poštev niti kot koncertna, niti kot scenska glasba, četudi vsebujejo dramatične in lirične momente velike notranje sile.

Od ostalih Berliozovih orkestralnih skladb sta se obdržali na koncertnem sporedu obe uverturi k operi »Benvenuto Cellini«. Prva se običajno imenuje

uvertura »Benvenuto Cellini« (op. 23, G-dur, 1834)

in vešče podaja živahni vrvež rimskega karnevala, v čigar senci se odigrava drama velikega kiparja Cellinija in njegove ljubezni do Tereze, hčere papeškega zakladnika Balduccija. Berlioz si je besedilo k operi napisal sam po znameniti Cellinijevi avtobiografiji; razume se skoraj po sebi, da je močno podčrtal, kar je ustrezalo njegovi fantaziji, torej zlasti kiparjev ljubezenski prekršek in njegovo smrtno obsodbo. Delo je življenja polno ter še danes vžiga.

Iz tematičnega materiala iste opere je skladatelj kasneje sestavil

uverturo »Le Carnaval romain« (Rimski karneval, op. 9, C-dur, 1843),

ki je imela prvotno namen, izpolniti presledek med dvema dejanjema. Kasneje je prešla na koncertni oder in se tu dobro obnesla. Odlikujeta jo iskriva domiselnost in lahkotna gradnja po zgledu »italijanske« uverture, v kateri dva hitra stavka oklepata osrednji, počasni poddel.

Dva prizora iz dramatske legende »Faustovo pogubljenje« (prosto po Goetheju) sta še zdaj kdaj pa kdaj na sporedu. To sta

Ogrska koračnica (1846),

v kateri je uporabil in briljantno instrumentiral tako imenovano Rakoczyjevo koračnico, izvirno delo češkega skladatelja Ružička (1758—1823), vojaškega kapelnika. Druga pa je

Ples silfid,

kratka, romantična vilinska slika, ki ji je po navadi priključen

Roj kresnic,

menuet v ritmu čardaša.

CÉSAR FRANCK (1822—1890)

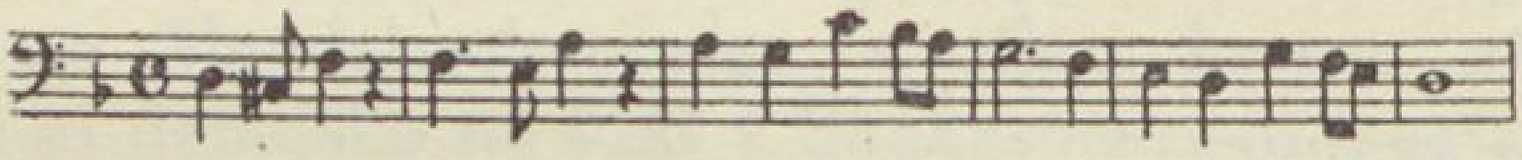
je eden izmed simfonikov, ki so vzrasli v nasledstvu Berlioza in Liszta do popolne samostojnosti. Njegovo glavno delovanje sicer ne leži na področju simfonične glasbe in število njegovih simfoničnih skladb ni veliko, toda dela so tehtna in pričajo o samonikli, etično visoko stoječi nadarjenosti in posebno močno razvitem čutu za harmonično blagoglasje, obenem pa nosijo vsa znamenja iskrenosti in prepričljivosti.

Simfonija (d-mol)
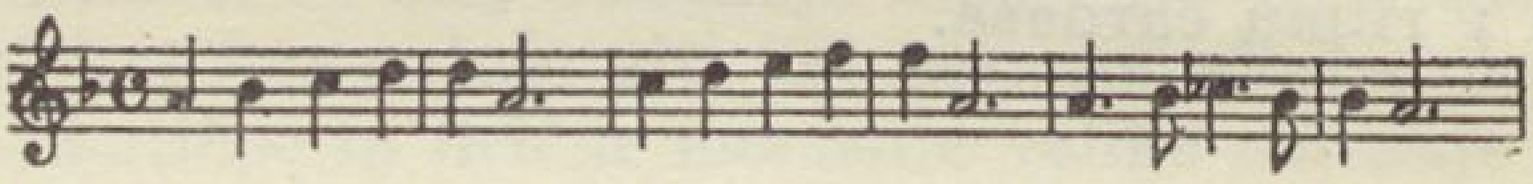
je bila končana komaj dve leti pred skladateljevo smrtjo. Ima tri stavke in je grajena po tako imenovanem cikličnem

načelu — načinu gradnje, ki ga je Franck po svoje prikrojil iz vzorov simfonične pesnitve in ki obstoji v tem, da se poglavitne misli predhodnih stavkov ponovijo v naslednjih. Prvi stavek sestoji v bistvu iz več poddelov in preide šele polagoma v osnovni tempo. Hitrostne označbe so: Lento — Allegro non troppo — Lento — Allegro non troppo — Lento — Allegro — Lento. Iz navedenega je videti, da se počasni poddel štirikrat ponovi, enkrat pa srednje hitri; glavni tempo pa je preostali Allegro. Glavna misel (n. pr. 104) se pojavi že takoj spočetka in se prikaže tako v počasnih kakor v hitrih poddelih, seveda smiselno variirana, včasih tudi kontrapunktično (kanonično) obdelana. Njenim napornim vzponom in splošno tragičnemu ozračju ustreza spokojna vedrina stranske misli (n. pr. 105). Po raznih peripetijah in na véliko zajetih medstavkih se sicer sonatno oblikovani stavek konča v bleščečem duru. Drugi stavek predstavlja uspelo združitev skerca s počasnim sonatnim stavkom. Oblikovno gre za trodelno pesemsko obliko A-B-A; pri tem je odstavek A spevni, B pa skercozni. Ob spremljavi harfe se oglasi otožna melo-
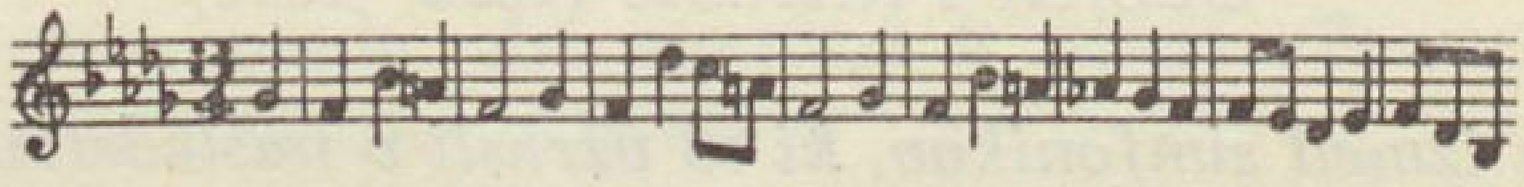
105



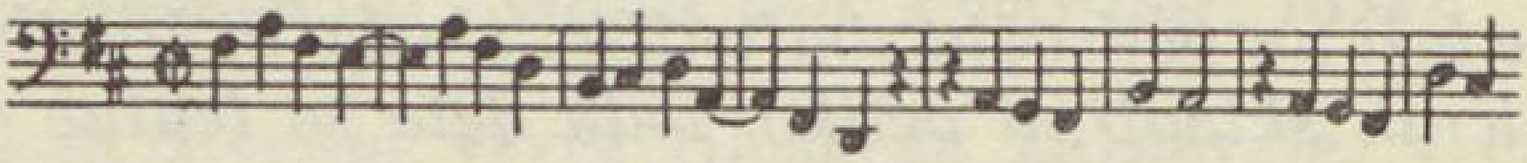
104



106



107



dija v angleškem rogu, ki se mu kasneje pridružita klarinet in rog (n. pr. 106). Nekoliko raztrgana in kratkosapna téma skerca ne pride do polne veljave in se kmalu izlije v ponovitev počasne melodije. Tretji stavek je svež, bučen finale, ki razen svojih misli prinaša odlomke iz prejšnjih dveh stavkov. Glavna misel (n. pr. 107) je kipeča, morda nekoliko

skonstruirana; svečana fanfara jo nadaljuje in z njo vred zanosito razpleta misel za mislijo ter vse skupaj veselo in vzneseno zaključi.

Poleg edine simfonije je napisal Franck več simfoničnih pesnitev, od njih

»Les Djinns«

s klavirjem. »Djinn« je muslimansko bajeslovno bitje, porojeno iz ognja, ki ima lastnost, da se utelesi v dobrem ali v slabem. V splošnem je zlobni duh. Francoski pesnik Victor Hugo je napisal dolgo pesnitev s tem naslovom in v malobesednih, dramatičnih verzih. Prva kitica je:

»Murs, ville
Et port,
Asile
De mort.«

zadnja pa:

»Tout passe.
L'espace
Efface
Le bruit.«*

Vmesne kitice dramatično popisujejo džinov polet nad mestom. Skladatelj se je besedila le narahlo držal in je raje sledil fantaziji, ki jo je pesnitev v njem vzbudila. Uvodoma stoji nekaj pritajenih akordov, za njimi pa izbruhne viharni Allegro molto. Nato forma nadvlada poetično snov in raste motivično sama iz sebe. Vloga klavirja je svojstvena: delno je uporabljen solistično-virtuozno, delno pa spremljevalno-obligatno. Prav ta posredniški položaj je kriv, da je skladba malo izvajana.

Franckov prvenec na področju simfonične pesnitve je

»Les Eolides«

iz leta 1876. Pobudo zanj je dal poet Leconte de Lisle v zbirki »Poèmes antiques« z opevanjem sapic, Eolovih hčera, ter njihovih potovanj in doživetij. Franck se v tem delu izkaže kot veren Lisztov učenec tako po gradnji kakor po motiviki.

---

* Smiseln, prost prevod: Obzidje, mesto in pristan, (vse je) zatočišče smrti — Vse mine. (Vesoljni) prostor izbriše šum.

Glavna misel s hromatičnimi koraki ponazoruje veter; ustrezna instrumentacija podkrepi ta vtis. Dopolnilne stranske misli izvirajo iz glavne, nenehno naraščanje in pojemanje moči pa valovito predočuje pihljanje. Počasi se muzikalno razvije v dosti silno bučanje, ki mu v pesnikovih verzih ni primere — tu pač tke skladatelj svojo muzikalno prejo dlje kot vodi poet. Konec se pa vendar prilega pesnitvi, ko se oglasi Eolova prošnja, naj se nebrzdane hčere spet povrnejo domov in raje sipljejo na nas, zemljane, mir, slogo, ljubezen in dobroto.

Druga Franckova simfonična pesnitev je

»Le chasseur maudit« (Zakleti lovec),

nastala leta 1882 po verzih nemškega pesnika Bürgerja, ki govori o zakletem knezu, preganjanem od zlih duhov. Orkester živo in zvočno predočuje nočno ježo nemirnega junaka in za kontrast cerkveno intonirani spev tolažnikov. Tudi tu skladatelju narekuje potek skladbe forma, ne pa vsebina; v tem se razločuje od Liszta oziroma nadaljuje njegovo delo v tisti smeri, kot jo je bil Liszt tu in tam nakazal.

»Psyché«

je trodelna simfonična pesnitev, komponirana leta 1888, a objavljena šele po skladateljevi smrti. Podlago zanjo je dala staroklasična Apulejeva pesnitev o Amorju in Psihi. Prvi del ima naslov *»Le sommeil de Psyché«* (Sen Psihe), drugi *»Les jardins d'Eros«* (Amorjevi vrtovi), tretji pa *»Le châtiment«* (kes). Glasba ne popisuje dogodkov, temveč duševno stanje poosebljenih čustev — duše in ljubezni —, mistično-simbolično predstavljenih v glasbi. Med deli ni posebno izrazite razlike; prevladuje vzhičena, vznesena in prekipevajoča pevnost, izražena z zateglimi, plemenito vzbočenimi melodičnimi loki.

Simfonične variacije za klavir in orkester

so bile komponirane leta 1885. Svojstvena, nenatrpana, izbrano zvočna izraba klavirja kot solističnega instrumenta ter iskrena, nevsiljiva in plemenita invencija, oboje na trdnih tleh premišljene gradnje usposabljajo to delo, da se še danes

pojavlja na sporedih. Delo raste iz dveh kontrastnih tém; prva je odločna, zahtevajoča, druga pa mila, proseča. Prva se najprej oglasi v orkestru, druga pa v klavirju; njuna soigra spominja na drugi stavek Beethovnovega 4. klavirskega koncerta. Iz antiteze obeh tém se svobodno spleta muzikalno tkivo fantazije, ki sta jo sprožili. Višek je tik pred sklepnim allegrom, kjer ima klavir vsebinsko zgoščen in zvokovno zamamen samogovor. H koncu preide delo v živahno, malone poskočno variacijo, ki z velikim poletom zaključuje poetično skladbo.

VRSTNIKI IN NADALJEVALCI

Programska simfonična glasba je najmočneje odmevala v Franciji; lahkotnemu, a obenem k fantastičnosti nagnjenemu galskemu duhu prija družitev poezije z glasbo in za to nagrado je voljan vzeti v kup marsikatero zanesenost in pretiravanje, ki neizbežno spremljata vsak poskus, vpreči v isti jarem dve različni umetnosti. Franck je spoznal nevarnost, ki ji je s prevladovanjem poezije izpostavljeno trdno, klasično muzikalno oblikovanje; zato je, kjer treba, rad žrtvoval izvenmuzikalni program v korist nemotenemu, le svojo notranjo zakonitost izpričujočemu poteku glasbe. Tako mu je uspelo obvarovati glasbo pred literarno nadvlado in ji ohraniti samostojnost. Njegovi sodobniki so čutili podobno in se zgledovali bolj pri klasikih kot pri borcih za patetično romantiko, ne da bi pri tem zametavali nekatere očitne pri-

dobitve programske glasbe. S tem so ustvarili dela, ki sicer po izvirnosti ne sodijo na prva mesta, so pa dovolj dognana po fakturi in vsebini, da lahko kljubujejo pozabljenju.

Med temi skladatelji gre tu mesto tistim, ki so se uspešno uveljavili kot orkestrski komponisti; mnogi od njih so se skoraj izključno posvetili operni glasbi, zlasti v Italiji. Te bo treba seveda samo mimogrede omeniti, četudi sega njihov vpliv prek odrskih desk na področje simfonične in komorne glasbe.

EDOUARD LALO (1823—1892)

se je ohranil na koncertnem repertoarju z dvema koncertoma za violino oziroma violončelo. Prvi je

Symphonie espagnole (Španska simfonija, d-mol, op. 21)

za violino in orkester, ki bi mu lahko rekli violinski koncert. Obsega pet stavkov. Španska melodika in ritmika, pa tudi tipični kolorit (vsaj kakor si ga v Srednji Evropi predstavljamo) so v koncertu odlično zadeti. Prvi stavek se začenja s krepko, rapsodično témo, ki je v nadaljnjem vezni motiv celotne simfonije. Virtuozni skerco je hvaležna violinska točka. Tretji stavek, intermezzo, mu je podoben, zato ga pogosto pri koncertu izpustijo. Četrti prinaša v introdukciji in z njo zvezanim osrednjim delom pravo špansko kantileno, medtem ko je finale iskriv rondo, ki ima svoj ritmični izvor v eni izmed tém prvega stavka.

Koncert za violončelo in orkester (d-mol)

je po muzikalni vsebini tehtnejši od prejšnjega, ne doseza pa ga v virtuoznem obravnavanju solističnega instrumenta. Koncert ima tri stavke in se začenja z uvodom in kmalu nadaljuje z recitativom solista, v katerem so že nakazane nekatere glavne misli skladbe. Sledi glavni allegro, kjer prevladuje osnovna misel. V srednjem stavku, Intermezzo, imamo dve misli: melodično nasičeni Andante ter brhki Presto. Finale preide po spevnem uvodnem tempu, Andante, v živahen rondo, čigar ostri ritem zavzame poslušalca.

Poleg teh dveh koncertov je Lalo napisal še

Concerto Russe (G-dur, op. 29),

v štirih stavkih, za violino in orkester. V drugem in četrtem stavku nastopijo ruske ljudske melodije, seveda prikrojene in harmonizirane po francosko. Delo je redkokdaj na sporedu, prav tako

Rhapsodie Norvégienne (a-mol)

za orkester. Ta je ožje naslonjena na folkloro, ki jo uvaja podobno, kot je to storil kasneje Grieg. Obsega samo dva stavka, ima pa v duhu naslova mnogo izposojenih tém.

GEORGES BIZET (1838—1875)

je bil sicer pretežno operni komponist, napisal pa je nekaj dosti izvajanih orkestrskih suit, med katerimi se odlikuje

suita k »Arležanki«.

Daudet je avtor igre »L'Arlesienne«, h kateri je skladatelj prispeval 24 glasbenih točk. Izmed teh je najprej določil štiri, po odličnem uspehu pa je njegov prijatelj Guiraud izbral še druge štiri in jih strnil v dve koncertni suiti. V prvi so: Prélude, Menuet, Adagietto in Carillon, v drugi pa Pastorale, Intermezzo, Menuet in Farandole. Nekatere od njih so prešle v baletno glasbo opere »Carmen«. Suiti lahko veljata za zgled na koncertni oder prenesene scenske glasbe; posamezne točke — ponajveč plesi — so v vsakem pogledu dognane in vzorne. »Prélude« temelji na vojaški koračniški popevki »Marche de Turenne« iz dobe Ludvika XIV. Nanjo so nanizane zanimive variante. »Menuet« in »Adagietto« sta grajena tradicionalno, vendar po melodični invenciji mikavna. Bleščeča skladba je »Carillon«, ki posnema slavnostno pozvanjanje in ga vzdrži skozi 60 taktov, da se nad njim bočijo gladko in naravno tekoči kontrapunkti — dokaz velike in izšolane izvežbanosti. »Pastorale« vodi v provensalsko folkloro, »Intermezzo« pa ima značaj scenske medigre, ki pripravlja dogodek. Bolj igriv je »Menuet«, višek druge suite pa je »Faran-

dole«, koračnica in ples provensalskih podeželanov z narodnim piskalom »flageoletom« in podolgastim bobnom, »tambourinom«. Togo vztrajanje pri istem ritmu ob naraščajoči dinamiki je vnetljiva značilnost tega plesa; skladatelj jo stopnjuje do vrtoglavega viška. Glasba k »Arležanki« je znamenita tudi po tem, da se je z njo prvič uvedel v simfonični orkester takrat novi saxofon, ki se je potlej — na drugem področju — bohotno razšopiril.

Po skladateljevi smrti je bila objavljena suita

Roma,

ki je nastala leta 1863. Ob prvi izvedbi leta 1869 se je imenovala »Fantaisie symphonique« s podnaslovom »Souvenirs de Rome«; prvi od štirih stavkov je še nosil pripis »Une chasse dans la forêt d'Ostie« (Lov v ostijskem gozdu). Ta suita se sicer danes spet pogosteje pojavlja na programih, vendar je skladateljevo mladostno in šolsko delo ter zaostaja za »Arležanko«, pa tudi za suito

»Jeux d'enfants« (Otroške igre, op. 22),

ki obstaja iz petih delov: »Marche«, »Berceuse«, »Impromptu«, »Duo Petit Mari, Petite Femme« in »Galop« (»Le Bal«). Zelo uspela in ljubka suita je pravzaprav instrumentirana vrsta klavirskih skladb za otroke.

V svojem sedemnajstem letu je Bizet napisal

simfonijo (C-dur),

ki se je zadnje čase spet pojavila na koncertnem odru. Spisana v klasično-romantičnem slogu, obsega štiri lahkotne in igrive stavke. Faktura je spretna, fantazija živahna, dasi vklenjena v spone tradicije, polet prijazen, svež.

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835—1921)

je bil varuh klasične tradicije in se je poskusil na vseh področjih glasbenega ustvarjanja. Kot romantiku pa so se mu najbolj posrečile skladbe programskega značaja, v katerih pa vendarle prevladuje klasična gradnja. Zato je njegovo največ izvajano delo

Danse macabre (Mrtvaški ples, op. 40, g-mol),
briljantna slika s programsko vsebino: smrt je goslač in okostja vstajajo iz grobov in zaplešejo, dokler jih jutranji petelinji klic ne oplaši. Glavna misel je poverjena ksilofonu; njegov klokotajoči, leseni ton ponazoruje šklepet kosti. Druga, melodična misel je dana solistični violini, ki ima najvišjo struno preuglašeno za polton niže, kar dá s sosedno struno »a« disonanco zmanjšane kvinte, simbol neugodja (ob začetku umetne glasbe je veljal ta interval, tritonus, kot »diabolus in musica«, od tod fino in duhovito namigavanje nanj).

Od Saint-Saënsovih simfonij sta najbolj znani dve simfoniji:

2. simfonija (a-mol, op. 55)

v štirih stavkih, preprosto, skoraj šolsko delo s klasičnimi odmerami in potezami. Rahlo občuten je drugi stavek, Adagio, nekoliko beethovenski skerco pa je posebno prikupen v triu. Finale je živahen, kratek, ter dobro zaključuje jedrnato simfonijo.

3. simfonija (c-mol, op. 78)

je danes že precej obledela, nekoč pa je pomenila pomembno simfonično storitev in je bila vrhunec skladateljevega kompozicijskega ustvarjanja. Pri tej simfoniji je uporabil tudi orgle, vendar ne kot solistični instrument, temveč bolj kot orkestralno glasbilo s svojstvenimi dinamičnimi in izraznimi učinki. Simfonija je dvodelna s tem, da se prvemu stavku neposredno priključuje drugi, tretji pa nastopa kot poddel četrtega. Uvod je kratek Adagio, zatem sledi glavni Allegro s témo v šestnajstinkah. Med njimi se v drobcih pojavljajo druge misli in vse skupaj je usmerjeno k dramatičnemu višku. Tam je več spornih, pretečih trenutkov in razpoloženje je napeto, dokler ga ne prekinejo svečani orgelski zvoki, ki uvajajo Adagio. Po njem sledi Allegro moderato, varianta Allegra iz prvega stavka. Kmalu se mu pridruži Presto, živahen, prekipevajoč odstavek, v katerem nastopi tudi klavir kot orkestrski instrument. S tem Prestom je zajet skercozni del simfonije; njegovo ponovitev nadomesti finale, ki ga najprej uvede spevni konec prvega stavka. Po kratki splošni pavzi bučno vstopijo polne orgle in vzneseno začenjajo sklepni

stavek. V njem srečujemo v svobodnem zaporedju vrsto vedrih, kipečih misli, med katerimi vlada veselo razpoloženje.

Ostale tri Saint-Saënsove simfonije so se že preživele. Dosti pa se izvaja

koncert za violončelo in orkester (a-mol, op. 33),

prvi od obeh, ki jih imamo od tega avtorja. Koncert je v enem stavku, ki na kratko združuje običajne tri stavke. Nastal je leta 1872 in je kmalu zatem zavzel svet. Priljubljen je, ker je učinkovit, melodiozen, ne pretežaven za soliste in kratek. Gradnja ni zapletena; po uvodnem akordu v orkestru prinese solist glavno misel ter z njo in z dopolnjujočo jo stransko mislijo izpolni celo ekspozicijo prvega stavka, kajti izpeljava se ukvarja samo z njo in repriza je močno skrajšana. Neposredno se priključi Allegretto con moto, po značaju miren menuet, ki vsebuje hvaležno solistično kadenco. Tretji odstavek, Poco meno mosso, je zelo speven, a ne traja dolgo; kmalu se znajdeta solist in orkester v nenevarnem zaključnem vrtincu in koncert se zanosno konča.

Drugi koncert za violončelo je danes že docela neznan. Saint-Saëns je napisal pet klavirskih koncertov in tri violinske; od klavirskih se največ izvaja

2. koncert za klavir in orkester (g-mol, op. 22).

Legenda pravi, da je skladatelj napisal skladbo kot improvizacijo v 17 dneh na pobudo pianista Antona Rubinsteina. Vsekakor je to zrelo delo, čeprav poteka iz prvih let skladateljevega komponiranja. Napisan je tradicionalno v treh stavkih. Prvi, Andante sostenuto, ima težišče v klavirju, ki poje po chopinsko in igra tudi podobne arabeske. Drugi stavek je ljubek, intimen skerco, tretji pa živahen rondo. Kratka, neobtežena forma, gladke, neprisiljene melodične linije in določena, a ne nedostopna virtuoznost so privlačnosti tega koncerta. Manj prijateljev ima

4. koncert za klavir in orkester (c-mol, op. 44),

ki je sicer prav tako napisan v treh gladko tekočih stavkih in nudi dosti priložnosti za razkazovanje dobro izglajene klavirske tehnike.

Od violinskih koncertov je najbolj priljubljen

3. koncert za violino in orkester (h-mol, op. 61)

v treh stavkih. Muzikalično je zanj značilna tonalna mnogoličnost; za daljše odstavke nastopajo h-mol, E-dur v prvem stavku, B-dur in F-dur v drugem, h-mol in G-dur v tretjem stavku, kar je pri sicer klasicistično zasnovanem delu dovolj nenavadno. Sicer pa je skladba hvaležna in podčrtuje najbolj značilno violinsko lastnost — spevnost.

Prav to, četudi tehnično bolj komplicirano, podaja

Introduction et Rondo capriccioso (a-mol, op. 28)

za violino z orkestrom. Kakor kaže naslov, gre za dve oblikovni enoti, združeni v eno skladbo, četudi si v bistvu nista sorodni. Uvod je prilično kratek, s poudarkom na špansko prikrojenem ritmu; sledi mu markanten, zlahka v spominu ohranljiv rondo s pikantnimi sinkopami.

Simfonične pesnitve Saint-Saënsa so bile nekoč zelo upoštevane. Še danes so na programih »*Le Rouet d'Omphale*« (Omfalin kolovrat), »*Phaëton*«, »*La Jeunesse d'Hercule*« (Herkulova mladost); ta dela, kakor tudi nekoč sloveča

»*Suite Algérienne*« *(C-dur, op. 60)*

in vrsta baletov iz oper imajo le še spominsko veljavo, četudi vsebujejo mnogo spretno nameščenih lepot.

Še slabšo usodo so doživela koncertna dela skladatelja *Julesa Masseneta* (1842—1912), čigar opere so si osvojile domala vse operne odre sveta in še danes vladajo na njih. Od njega obstaja nekaj lahnih orkestrskih suit, in sicer: *Scènes hongroises, Scènes dramatiques, Scènes napolitaines, Scènes pittoresques, Scènes alsaciennes* ter simfonična pesnitev »*Visions*«. Massenet je mojster drobnega, rahlo občutenega razpoloženja s finim čutom za nevsiljivo folklorno barvnost.

V Franckovem nasledstvu sta še dva skladatelja, ki sta se proslavila na področju simfoničnega ustvarjanja: *Chausson* in *d'Indy*.

je napisal sorazmerno malo skladb, kajti šele 25 let star se je posvetil glasbi. Znana je njegova

simfonija (B-dur),

ki kaže mnoge podobnosti s Franckovo; ima tri stavke in je grajena po cikličnem načelu. Prvi stavek se pričenja z uvodom, v katerem nastopa glavna misel cele simfonije, ki v nadaljnjem povezuje vse tri stavke med seboj. V drugem, liričnem stavku je melodija poverjena angleškemu rogu, kakor je to že bil storil Franck pri svoji simfoniji. Tretji stavek vključuje reminiscence iz prejšnjih dveh stavkov, prinaša pa hkrati toliko samostojnega tematičnega gradiva, da je vseskozi napet in nasičen z muzikalno vsebino. Za Chaussona so značilne dolge dinamične gradacije, ki nastajajo z vključevanjem posameznih instrumentov ali instrumentalnih skupin.

Znamenito delo je

Poème za violino in orkester,

skladba polna pojočega lirizma. Violinski glas zahteva sicer visoko tehnično izurjenost, vendar je spisan vseskozi spevno, ponekod vzhičeno in nadvse zanosno. Skladba je enostavčna, razpada pa v več poddelov. Uvod in zaključek sta svečana, skoraj orgelska; med njima pa polje življenje v številnih različnih razpoloženjih, od nežnosti do razburjenosti, od težke dramatičnost do lahnega plesa. To delo je še danes ena največ igranih violinskih skladb z orkestrom.

VINCENT D'INDY (1851—1931)

je bil najbolj zvesti Franckov učenec in dognan teoretik med njegovimi številnimi nasledniki. Ima mnogo simfoničnih del, od katerih pa se sedaj pogosteje izvajajo le nekatera, med njimi

»Symphonie sur un thème montagnard« (Simfonija na gorsko témo, G-dur, op. 25),

v kateri se zelo jasno kaže franckovski ciklični princip. Prvi stavek vsebuje francoski ljudski napev, ki je v nadaljnjem

téma k variacijam. Variacijska oblika prevladuje tudi v drugem, počasnem stavku. Tretji stavek je malce programski, saj skuša prikazati plesni vrvež med hribovci. Tudi tu še lahko razločimo drobno osnovno jedro napeva, po katerem ima delo naslov. Zaključek je veder in dobrovoljen.

2. simfonija (B-dur, op. 57)

ima podobne oblikovne poteze kakor večina del Franckove šole. V tem smislu jo uvaja slovesen uvod, v katerem so že nakazane glavne misli celotnega dela. Glavna téma prvega stavka je le varianta uvodne glavne misli. Tudi drugi, počasni stavek je v bližnjem sorodstvu z njo, samo da zvokovna pestrost nekoliko zastre notranjo povezavo. V tretjem stavku se osnovna misel odene v folklorno karakteristiko, kakor se je to že bilo zgodilo pri »gorski« simfoniji. V finalu doseže skladba višek s fugo na primerno prikrojeno glavno témo. V vsej simfoniji gre prednost visoki glasbeni kulturi in resnosti celotne drže; manjka pa tiste živahne, zavzetne muzikalnosti, ki govori neposredno s poslušalcem. Manjka pa tudi nasprotij med tempi, ki so skoraj vsi dovolj počasni, pa tudi vmesni hitri odstavki se kmalu umirijo in preidejo v slovesno razpoloženje.

Ta simfonija je prav redko na programu; enako pa tudi ostala d'Indyjeva orkestralna dela, med katerimi zavzema največ obsega trilogija po Schillerjevi drami »*Wallenstein*« (op. 12). Tudi simfonične variacije »*Istar*« (op. 42), simfonična pesnitev »*Souvenirs*« (op. 62), štiristavčna simfonična pesnitev »*Poème des Rivages*« ter tretja simfonija, »*Sinfonia brevis de bello Gallico*«, več drobnejših suit in posameznih orkestralnih skladb žal tone vedno bolj in bolj v pozabljenje, dasi sta vzvišena glasbena vsebina in dognana izdelava vredni pozornosti in spoštovanja. D'Indy je bil resen in svojemu poslanstvu popolnoma predan tvorec, ki se ni dosti zmenil za dnevne modne okuse; zato je ostal nekako ob strani in čakal, da ga poiščejo; kaže, da se to doslej spričo hrupnega muzikalnega prometa še ni zgodilo.

RUSKI ROMANTIKI DO ČAJKOVSKEGA

Romantika je mimo drugih čustev prebujala tudi narodno zavest, to pa zlasti tam, kjer je bila dotlej zatirana ali zanemarjena. Do te dobe je povsod veljala srednjeevropska, torej nemško-francosko-italijanska glasbena miselnost; tedaj pa so se začeli tudi drugi, zlasti slovanski narodi zavedati, da imajo lahko lastno glasbo, v kateri bi imele folklorne prvine osnovno vlogo. Tako so nastale nacionalne glasbene smeri, ki so bile čustveno sicer podvržene romantiki, po sredstvih pa so se osamosvajale in tako doprinesle zelo velik delež v evropsko glasbo ter jo poživile s pristnimi, elementarnimi doneski. Pionir jim je bil Chopin, zato je kar zelo razumljivo, da so se na njem zgledovali prvi ruski mojstri, medtem ko so imeli češki več stika z Lisztovo muzikalno koncepcijo. Večina prvih slovanskih skladateljev je bila teh-

nično zadaj za nivôjem splošnega evropskega glasbenega uveljavljanja; to vrzel je med Rusi skušal izpolniti Rimski-Korsakov, a jo je dodobra, četudi mukoma, šele Čajkovski spravil tako daleč. Čehi so z zgledom Smetane in Dvořáka kmalu razbili spone diletantizma, medtem ko so se jih drugi slovanski narodi polagoma znebili šele v našem stoletju. Poleg Slovanov so si svojo lastno narodno umetnost začeli krojiti tudi drugi, zlasti severni narodi, tako Norvežani z Griegom in Finci s Sibeliusom. Tudi ta dva sta v bistvu vkoreninjena v romantiki, četudi sta nastopila ob času, ko je drugod že bila prešla v naslednje smeri, kakor v impresionizem in podobno. Nasploh so vse nacionalne smeri v temelju romantične in so kot take nujno prešle vse faze od zasanjane romantike prek patetične romantike v novoromantiko. Šele po zaključku romantičnih obdobij, ki seveda po trajanju niso med seboj enaka, prestopajo glasbene smeri končne ograde romantičnega čustvovanja in izražanja ter se priključujejo drugim, novejšim umetnostnim strujam — pogosto na škodo samoniklosti in izvirnosti.

Prvo rusko simfonijo je ustvaril

NIKOLAJ ALEKSANDROVIČ RIMSKI-KORSAKOV
(1844—1908)

leta 1863, ko je še kot mornariški kadet jadral okoli sveta. Toda to delo je bilo povsem diletantsko in so ga zasenčila podobna dela drugih ruskih mojstrov. Pač pa je še danes na sporedu njegova četverostavčna simfonična pesnitev
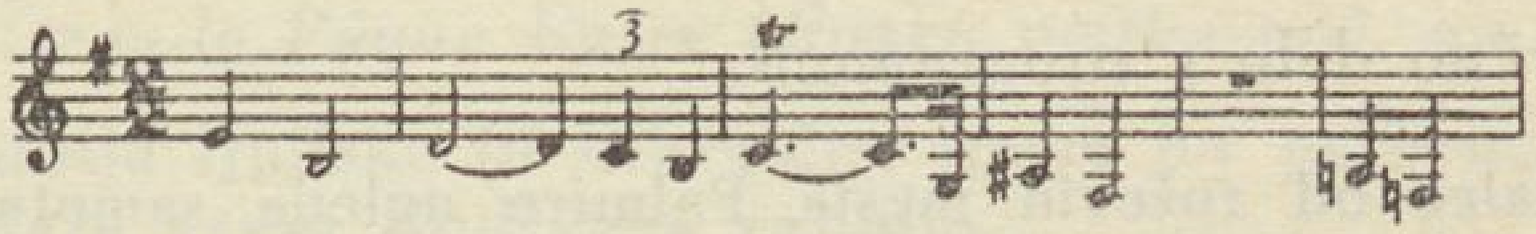
»Šeherezada« (E-dur, op. 35).

Delo je literarno utemeljeno na štirih povestih iz zbirke »Tisoč in ena noč«; skladatelj je znal zadeti orientalski kolorit tako po melodiki in ritmiki kakor tudi po svojstvenem ozračju, ki ga izzove izredno virtuozna in bajno pestra instrumentacija — zgled kasnejšim skladateljem prek romantike.
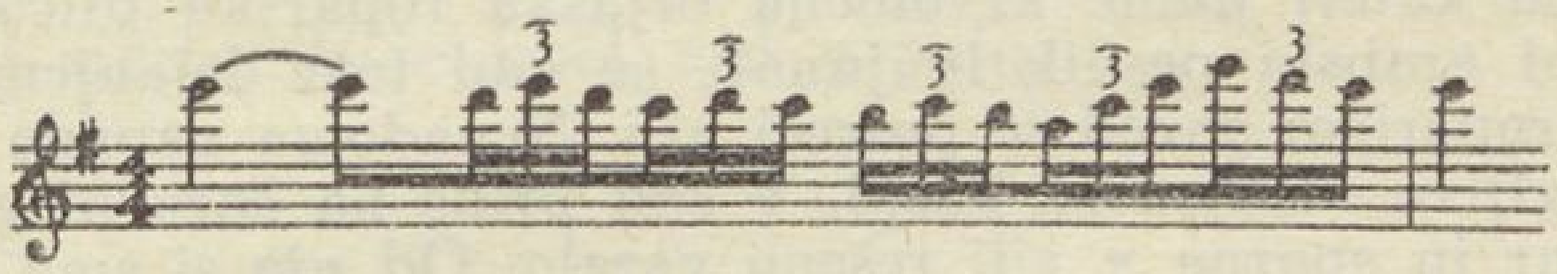
Povestna vsebina je pravljična: Šeherezada je ena od žena okrutnega sultana Šahriara, ki je dal vsako noč ubiti eno od njih, da maščuje nezvestobo svoje miljenke. Šeherezada ga skuša premotiti s svojimi povestmi in res ji uspe, da jo pusti živeti sproti pod pogojem, da mu pove novo povest. Tako dospe do tisoč povesti, naslednjo noč pa se sultan popolnoma omehča in poviša Šeherezado v svojo prvo ženo.

Prva povest pripoveduje o pomorščaku Sindbadu, ki je plul po morjih in doživel razne pustolovščine. Glasba nas uvodoma seznani s sultanom Šahriarom (n. pr. 108a) in s Šeherezado (n. pr. 108b); to sta obenem tudi vezna motiva za vse štiri stavke in se pojavljata, kadar koli nanese nanju vsebinska ali muzikalna priložnost. Prva slika kaže sprva sultanovo togoto, nato pa Šeherezadino pregovorljivost in naposled umirjeni potek Sindbadovega popotovanja.

108 a



108 b



Druga povest govori o potegavščinah šaljivega princa Kalendra, ki se jim mora tudi krvoločni trinog smejati. Živa ritmika in vzhodnjaško krojena melodika preneseta poslušalca v umišljeno orientalsko pravljično atmosfero, od katere se pusti zazibavati.

Tretji stavek velja idilični ljubezni med princem Kamrom Esamanom in princeso Bedur. Bujna melodija je ena najlepših, kar jih je Rimski-Korsakov napisal. Tudi sultan se pusti od nje uspavati, vendar le za nekoliko časa.

V začetku četrtega stavka zopet izbruhne njegov srd; zato se Šeherezada tem bolj potrudi s povestjo, ki je tokrat mnogotera in obsega slavnost v Bagdadu, vožnjo po morju, vihar ter potop ladje, ki se razbije ob magnetni gori. Ta povest, ki jo občuti sultan kot prispodobo svojega življenja, prinese Šeherezadi zmago, vsem pa pomirjenje. Z začetnim, sedaj zasanjanim Šeherezadinim motivom se simfonična pesnitev, po obsegu prava simfonija, pomirljivo in pravljično konča.

»Sadko«

je prav tako simfonična pesnitev, pravzaprav simfonija s poetičnim programom, ki se glasi:

Na visokem morju zaustavi bog valov neko ladjo; lastnika Sadka vržejo v valove za žrtev bogu. Sedaj ladja lahko nadaljuje

svojo pot. Sadka reši kralj morja in ga odpelje na svoj grad. Tam se razvije slavje v počastitev zaroke kraljeve hčere z bogom morja. Sadko se zato raztogoti in razbije kraljevo liro, simbol veličanstva. Tedaj začne kralj s spremstvom divji ples, ki razburka morje. Mnogo ladij utone. Ko Sadko to vidi, razbije svojo lastno liro in vihar se umiri.

Starodavno pravljico riše skladatelj z lepimi romantičnimi potezami; Liszt, Balakirev, Dargomižski in Glinka so ji bili vzorniki.

Druga simfonija — simfonična pesnitev Rimskega-Korsakova je

»Antar« (op. 9),

štiristavčno delo s programom:

Nedaleč od ruševin mesta Palmire ugleda samotni pesnik gazelo, po kateri plane krvoločna orjaška roparska ptica. Antar, bajeslovni arabski pesnik in junak, se nad tem dejanjem razjezi in ubije roparico; gazeli se posreči uiti. Nenadoma napade Antarja nepremagljiva utrujenost. Zaspi. V snu pride na čarovni grad vile Gul-Nazar in spozna v vili rešeno gazelo. Od nje si sme izprositi troje: slast maščevanja, brezmejno oblast in radosti ljubezni. Prvo dvoje se mu takoj izpolni, tretje pa mu nudi vila sama in v njenem objemu umre.

Prvi stavek popisuje Antarjev doživljaj z gazelo, njegov prihod na grad in vilin obet. V drugem stavku, ki je najbolj razgiban, uživa Antar svoje maščevanje. V tretjem občuti opojnost moči, v četrtem pa ljubezensko slast. Njegova smrt je muzikalno predočena tako, da v ljubavnem dvospevu njegov motiv vedno bolj odmira in naposled zamre. Kolorit »Antarja« je zamamno eksotičen po melodiki kakor tudi v živopisni barvnosti orkestra.

Koncert za klavir in orkester (cis-mol)

je enostavčna skladba po Lisztovem vzoru. Klavirski part ni zelo zahteven, pač pa hvaležen in učinkovit. Melodika je preprosta, nekoliko orientalsko pobarvana; izbrana nespekulativna harmonija jo skladno podpira. Stavek ima tri poddele: notranji je počasen, zunanja sta urna, tako da se zgoščeno odsvita običajna trostavčnost koncerta.

Ostale orkestrske skladbe Rimskega prehajajo počasi v pozabo. To velja za nekoč zelo priljubljeni

Capriccio espagnol (A-dur, op. 34),

uspelo skladbo s poddeli: Introdukcija in Alborada (jutranjica), Variacije, Prizor in ciganska pesem ter Fandango asturiano (ples), kakor tudi za

Fantazijo na slovanske téme,

kjer je skladatelj po zgledu Balakireva simfonične pesnitve »Na Češkem« svobodno in nezahtevno obdelal razne zahodnoslovanske ljudske napeve. Znamenita pa je še uvertura

La Grande Pâque Russe (Ruska velika noč, op. 36),

ki uporablja ljudske in liturgične speve ter nazorno in barvito podaja vrvež ljudskega rajanja.

Kot simfonik je imel več uspeha

ALEKSANDER PORFIRJEVIČ BORODIN
(1833—1887).
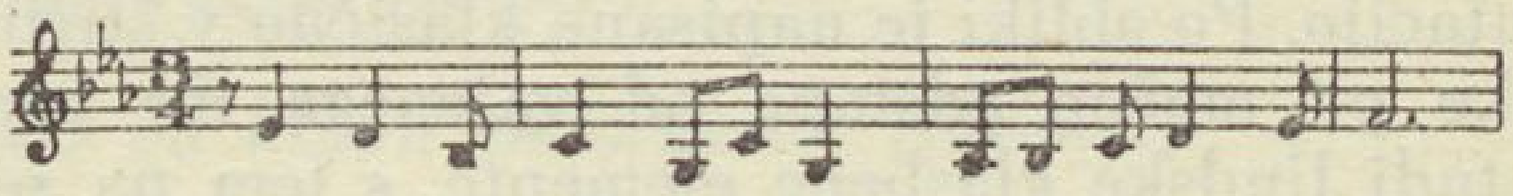
Napisal je dve simfoniji (tretje ni dokončal), ki sta zelo znani in še danes na repertoarju.

1. simfonija (Es-dur)

je nastala med leti 1862 in 1867 pod nadzorstvom in po navodilih duhovnega očeta »ruske petke«, Balakireva. Po prvi izvedbi leta 1869 je skladatelj simfonijo znova predelal s sodelovanjem Rimskega-Korsakova. ki je posegel zlasti v instrumentacijo. Po obliki je napisana klasično v štirih stavkih; vsebinsko pa močno odstopa od vajenega ter vnaša poleg drugih tudi ljudske glasbene elemente, s tem pa se bistveno loči od tradicije.

Prvi stavek ima kratek uvod v es-molu; v njem se nekako zamegleno oglaša glavna misel, ki potlej v duru povede svoj nemirni, sinkopirani ritem v simfonični metež (n. pr. 109). Sonatna forma uravnava motivične odnose in prinaša nadaljnje prilagojene motive, tako da lahko govorimo o tema-

tični skupnosti glavnih motivov. Zanimivo je pestro akordično bogastvo; zvoki so izbrani, nenavadni in se barvito prelivajo. Motivika je sicer nekoliko kratkosapna in se venomer ponavlja v skladnih dvotaktjih; vsa periodična gradnja tako imenovane novoruske šole boleha za to napako, ki pa jo odtehta živo pisana akordika. Drugi stavek, Scherzo-Prestissimo, je bežna tonska slika, ki odvija svojo motiviko v urno krožečih zvokovnih ploskvah — takšen je slušni vtis izredno lahkotnega stavka, v katerem dojame uho komaj celotaktne mere. Trio je miren, pastoralen, prav tako njegov asimetrični sedemdelni ritem, ki je zaporedje trodelnega in četverodelnega metra. Tretji stavek je osrčje simfonije. Napisan je v D-duru, torej v zelo oddaljenem tonovskem načinu in se zdi, da je hotel skladatelj že z izbiro tonalitete nakazati odmaknjenost stavka. Medtem ko sta prejšnja dva kazala očitno naslonitev na rusko ljudsko pesem, pritiče temu stavku v polni meri vzdevek »orientalski«. Po štirih uvodnih taktih, v katerih se učvrsti eksotično vzdušje, se oglasi v violončelih tipična vzhodnjaška nostalgična melodija. Nadalje se vrsté svobodne variante tega speva in se pojavijo figurativne arabeske, pri čemer igra melanholični ton angleškega roga nosilno vlogo. H koncu zadoni melodija v polnem orkestru. Ta Andante je pravi biser ruske simfonične tvornosti iz te dobe. Finale, Allegro molto vivo, je napisan v sonatni formi in je prilično enako tehten kot prvi stavek. Stoji spet v Es-duru in s svojo realnostjo tako rekoč odpihne sanjavo razpoloženje tretjega stavka. Njegova tematika je sveža, invenciozna, misli teko neprisiljeno. Mnogo je sekvenčnih in imitatoričnih odstavkov, ki dosti doprinesejo k rasti in učinkovitosti gradnje. Zaključek je bučen, efekten in zagotavlja simfoniji uspeh tudi pri občinstvu.
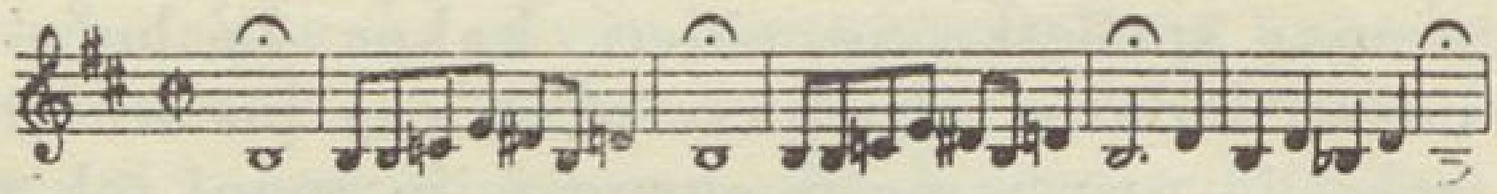


2. simfonija (h-mol)

je bila komponirana leta 1876; njene prve izvedbe skladatelj ni več doživel, temveč sta jo iz zapuščine predelala Rimski-Korsakov in Glazunov. Po izrazu je bolj klena kot pa prva

simfonija in tudi oblikovno je bolj strnjena. Na zahodu velja kot glavno rusko simfonično delo do Čajkovskega.

Prvi stavek se začenja z dramatičnim in divjim glavnim motivom (n. pr. 110), ki so mu svobodno postavljene nasproti kontrastne téme. Izpeljava je močnó razgibana in kaže nepomirljivo, enakomerno ritmično udarjanje. Repriza je zelo spremenjena; spočetka je videti, kakor da hoče skladatelj uvesti novo, dodatno izpeljavo. Čez čas pa se izteče v fff-akord trobil in prevzame iz ekspozicije znani tok tém. Drugi stavek je skerco (Borodin je v obeh simfonijah postavil skerco na drugo mesto, v nasprotju z običajno klasično dispozicijo); začenja se bučno z ostro disonančnim akordom. Tudi v tej simfoniji učinkuje skerco ploskovno in zelo bežno. Izbira F-dura je namerna in zgled za tendenco, kako družiti zelo oddaljene tonalitete. Zlivanje notnih veljav v višje metrične enote povzroča hitro utripanje ritmičnega toka; skladatelj se je tega zavedal, kakor kaže njegov predpis enocelinskega (1/1) takta, v katerem tečejo četrtinke kot najmanjše veljave. V triu ima glavno besedo na široko razpredena lirična melodija orientalskega značaja nad ležečim basom (pedalnim tonom). Tu poseže harfa prvič v muzikalno tkivo in prispeva svoje k eksotičnemu vzdušju. Po ponovitvi skerca zaključi kratka koda zelo živahni stavek. Tudi v tej simfoniji je osredje v tretjem, počasnem stavku, ki je, prav kakor v prvi simfoniji, izrecno orientalski. Že izbira tonalitete Des-dur ga spet močno odmakne od osnovnega tonalnega centra in ga tako osami. Stavek je pravzaprav programski z neobjavljeno vsebino; melodika, harmonija, ritem in celotni potek glasbe pa dajejo slutiti, da gre za pustinjsko sliko, podobno, kakor jo je Borodin orisal v »Stepni skici«. Glavna misel je rapsodična, svobodno ritmizirana; vzhodnjaško-nostalgično si podajajo instrumenti temne zvokovne barvnosti melodijo, ki jo nadaljujejo tožeča pihala v odlomkih, obkroženih od lahnih flavtnih arabesk. Višek je bujen, nasičen, eksotičen in prav tako, kot se je sprva polagoma dvigala melodična linija, tako se začenja po višku počasi spuščati in se umirjeno, dostojanstveno izlije v kodo. S kvinto des-as, enharmonično pretopljeno v cis-gis, prebije skladatelj začarani vzhodnjaški krog in nas povede v živahni vrvež svežega vaškega življenja, ki prekipeva od radosti in nepopačene ruske folklore. Po po-

časi naraščajočem sekvenčnem pripravljanju smo sredi veselega rajanja, ki črpa iz neusahljive zakladnice domačih plesov in napevov, ne da bi doslovno citiral katerega koli. Ta stavek je v primeri s prejšnjimi dokaj razsežen, vendar pa tako pester, da dolžina ne pride poslušalcu do zavesti.



3. simfonija (a-mol)

obsega samo dva stavka, ki ju je iz skladateljeve zapuščine primerno prilagodil Glazunov. Bržkone je mladostno delo in se še močno naslanja na Glinkov zgled. Prvi stavek je dokaj enoten v razpoloženju, ki je mestoma arhaično. Drugi stavek ima štiri pomembne motive, od katerih eden uporablja skozi daljši odstavek redki $^5/_8$ takt. Sicer pa že sama fragmentarnost dela ne zadovoljuje in ga torej ne moremo šteti med dovršena.

Stepna skica iz Srednje Azije

je naslov Borodinove enostavčne simfonične slike z naslednjo programsko razlago:

Nad enolično srednjeazijsko stepo odmevajo mirni zvoki lepe ruske pesmi. Iz dalje se slišijo topot konjskih kopit in čudni toni orientalskega napeva. Bliža se aziatska karavana. Brezskrbno gre svojo pot skozi pustinjo pod zaščito ruskega orožja. Polagoma se oddalji. Ruska pesem in aziatski napev se združita v lepi harmoniji, katere odmev se polagoma porazgubljа v ozračju nad stepo.

Skladatelj je ta prizor muzikalno podprl s prepričljivimi sredstvi. Širna stepa, vročinsko trepetanje ozračja in celotno vzdušje predstavljajo vzdržani visoki flažoletni toni violin. Nazorno sta dani obe kontrastni melodiji, njuno zbliževanje, združenje in oddaljevanje. Naposled obvisijo v zraku samo še drobci obeh in pusta stepa se znova uveljavi z uvodnimi flažoleti.

Včasih pridejo na koncertni program

Polovski plesi,

ki so pravzaprav baletni vložek k skladateljevi operi »Knez Igor«. Na koncertu skoraj redoma opustijo sodelujoči pevski zbor. Omenjeni plesi so suita orientalskih plesnih skladb lastne invencije, kakor so ruski skladatelji posebno radi vpletali eksotično krojene napeve v svoja dela.

MODEST PETROVIČ MUSORGSKI (1839—1881)

velja kot najbolj izvirni član ruske »petke«; njegov pomen za svetovno glasbo je vsesplošen in doslej še komaj izčrpan. Ni pa napisal večjih simfoničnih skladb, le simfonično sliko

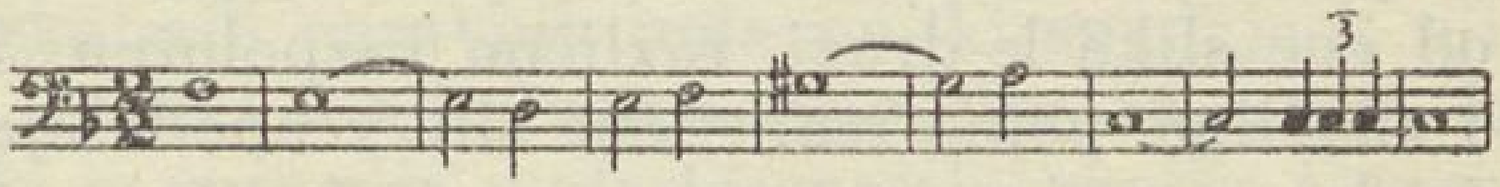
»Noč na Golem brdu«,

ki ji je dal naslednji program:

Podzemni trušč in glasovi duhov. — Prikazen duhov temine, nato samega satana. — Poveličevanje satana in peklenska maša. — Čarovniški sestanek in ples. — Iz daljne vasi se oglasi cerkveni zvon in prežene zle duhove. — Svitanje.

Ta vsebina je v glavnem predočena s pêtimi témami, od katerih je posebno karakteristična téma satana (n. pr. 111).

111



V nadaljnjem je mogočen razplet čarovniškega plesa, ki se stopnjuje do nenadkriljive, realistične divjosti. Silen je kontrast med tem delom in zaključnim svitanjem, čigar glavni motiv je izredno plastičen in zgovoren.

Za klavir je napisal Musorgski

Slike z razstave,

suito desetih točk z vmesno »promenado«, odsev vtisov, ki so ga nanj napravile slike prijatelja, slikarja Hartmanna, na moskovski razstavi. Te skladbe je več pomembnih avtorjev

instrumentiralo; danes se koncertno največ izvajajo v instrumentaciji francoskega komponista Ravela. Naslovi in kratka karakteristika skladb so:

1. Gnomus — grbast pritlikavec prihaja z drobcenimi koraki;
2. Stari grad — srednjeveška grajska slika;
3. Tuilerije — otroci se igrajo v pariškem javnem parku;
4. Bydlo — poljski voz z volovsko vprego se trudoma vleče čez njivo;
5. Balet piščančkov v lupinicah — skerco po risbi k baletu »Trilby«;
6. Samuel Goldenberg in Schmuyle — dvogovor dveh Židov, bogatega in revnega;
7. Trg v Limogesu — vrvež in prerekanje branjevk na trgu v francoskem mestecu;
8. Katakombe —
   a) sepulcrum romanum — rimska grobnica;
   b) cum mortuis in lingua mortua — z mrtveci (govôri!) v mrtvem jeziku;
9. Koča Jage babe — čarovnica Jaga baba jaše s sestrami na metlah;
10. Velika kijevska vrata — vkorakanje zmagovitih čet in slavospev, zvonjenje velikih kijevskih zvonov.

Med posameznimi točkami je »promenada« — skladatelj stopa od ene slike k drugi, različno razpoložen. Skladbe so izredno značilne, polne realistične sile v upodabljanju s toni in sodijo danes med največ izvajane simfonične suite.

MILI ALEKSEJEVIČ BALAKIREV
(1837—1910)

je bil duhovni in praktični vodja »petke«; s predavanji iz glasbene »anatomije« jim je dal mnogo znanja in še več pobud, zato ga še danes imenujejo »oče ruske moderne«, dasi je v svojih kompozicijah bil bolj kot drugi zakoreninjen v tradiciji. Nekatere njegove posebno uspele skladbe so klavirske; simfonična dela so sicer značilna, vendar pa raztegnjena.

Med njimi so najvažnejša:

1. simfonija (C-dur)

iz leta 1897 s štirimi stavki v klasični obliki, a zelo raztegnjena in z mnogimi, včasih tudi nepotrebnimi ponavljanji. Balakirev je uvedel v simfonijo harfo, kakor vsi mladoruski skladatelji, ter jo je s tem približal koloritu simfonične pesnitve. Tudi v tej simfoniji, kakor sploh v vsem ustvarjanju Balakireva, je orientalski vpliv močno zaznaven, sicer pa stavki oblikovno in vsebinsko ne vsebujejo problemov.

V okviru klasičnih vzorov je bila komponirana tudi

2. simfonija (d-mol),

četudi je nastala enajst let po prvi (1908), torej po razdobju, ko je skladatelj preživel hudo duhovno krizo in zanikal vse, kar je dotlej častil. Tudi ta simfonija ima štiri normalno razvrščene in grajene stavke, vendar je vsebinsko teže dostopna kot prejšnja; to je bržčas tudi eden izmed vzrokov, da jo je redko izslediti v koncertnih sporedih.

Bolj učinkovite so njegove simfonične pesnitve, zlasti

»Tamara«,

na kateri je skladatelj delal v presledkih skoraj dvajset let. Sicer enostavčna skladba razpada v tri razločljivo ločene poddele. V prvem imamo glasbeni oris gorske, divje pokrajine z opisom nekaterih naravnih pojavov, ki spadajo k nji. V nepristopni soteski stoji dvorec mamljive in krute kneginje Tamare, ki jo spremlja v glasbi značilni motiv. Drugi poddel opisuje njene nočne gostije, tretji pa podaja jutranjo tišino in brzice hudournikov, ki odnašajo trupla ponoči umorjenih Tamarinih ljubimcev. To orientalsko romantično okolje je napolnil skladatelj s tipično nostalgično, pa tudi divje zanosno in prelestno barvito glasbo ter z bleščečo instrumentacijo.

»Rusija«

je naslov simfonični pesnitvi, podobni uverturi. Obravnava deloma izvirno, deloma na rusko folkloro naslonjeno tematiko in poveličuje skladateljevo domovino.

»Islamey«

je fantazija na komaj dvotaktno orientalsko témo, napisana prvotno za klavir. Instrumentirana je izredno pestrobarvno in močno poudarja orientalnost v zvoku.

Koncert za klavir in orkester (Es-dur)

je pravzaprav simfonija z obligatnim koncertantnim klavirjem v treh stavkih; srednji je počasen kot običajno. Prav v tem stavku se opaža, kako svojstveno obravnava skladatelj svoj instrument: skoraj redoma ga podreja orkestru in vključuje vanj. To in pa preobsežne dimenzije so glavne ovire za spoznavanje tega sicer odlično grajenega muzikalnega dela. V tematiki in v barvnosti kaže naslonitev na rusko folkloro, pomešano z orientalskimi motivi.

Poslednji in najmanj pomembni član mogočne ruske petorice je bil

CEZAR ANTONOVIČ KJUJ
(francoski César Cui) (1835—1918),

ki je napisal vsega dve drobni orkestralni suiti — *Suite miniature* in *Suite concertante.* Po značaju in obravnavi sta prav malo ruski in še najbolj spominjata na Bizeta. Slišimo ju le še zelo redko.

V to obdobje spada še nekaj ruskih skladateljev, ki se niso naslonili na muzikalno prepričanje slovite »petke«, temveč so ostali izven nje in komponirali v prevzetem, zapadnjaškem slogu. Med njimi je bil najvidnejši

ANTON GRIGORJEVIČ RUBINSTEIN (1829—1894),

eden največjih klavirskih virtuozov vseh dob in izredno plodovit skladatelj, hkrati pa prebuditelj ruskega glasbenega življenja. Napisal je celo vrsto simfonij in simfoničnih pesnitev, ki pa so danes domala pozabljene, dalje vrsto koncertov za klavir, violino, violončelo. Simfonične pesnitve so povzete deloma iz svetovnega slovstva (»Faust«, »Don Quijote«), deloma iz ruske zgodovine (»Ivan IV.«). Zelo upošte-

vana je bila svoj čas njegova velika simfonija »Ocean«, ki so jo sodobniki stavljali ob bok Beethovnovi pastoralni simfoniji. Od petih klavirskih koncertov je še tu pa tam na sporedu tretji, v d-molu. Čajkovski kaže neizpodbitno njegov vpliv, prav tako

ANTON STEPANOVIČ ARENSKI (1861—1906),

ki se je ohranil pretežno v klavirski literaturi, dasi je napisal tudi več simfonij in koncertov.

Zapadnjaška smer, kateri je v bistvu pripadal tudi Čajkovski, je imela kasneje še nekaj pomembnih predstavnikov, tako

SERGEJA IVANOVIČA TANJEJEVA (1856—1915),

avtorja sedmih simfonij, nečaka

ALEKSANDRA SERGEJEVIČA TANJEJEVA (1850—1918),

čigar obe simfoniji sta bili svoj čas dosti izvajani. Med te solidne rojake Čajkovskega spada še tudi

ALEKSANDER TIHONOVIČ GREČANINOV (1864—1956)

z eno simfonijo.

BEDŘICH SMETANA (1824—1884)

Val nacionalne romantike, ki je v drugi polovici XIX. stoletja zajel glasbeno Rusijo, je prebudil tudi zavestno češko glasbeno ustvarjanje. Pobuda je prišla od nemške patetične smeri, ki jo je predstavljal Lisztov krog. Z njim je bil že povezan Bedřich Smetana, prvi samostojni tvorec simfonič-

nega kova na Češkem. Ker je živel mnogo let v Göteborgu na Švedskem, je sprva iskal vsebinsko podlago simfoničnim pesnitvam na tujem; kasneje se je popolnoma preusmeril na ožjo domovino in postavil trdne temelje češki simfonični ustvarjalnosti.

Smetanov simfonični prvenec je simfonična pesnitev

»Richard III.«,

po Shakespearovi tragediji. Delo je bilo napisano leta 1858; okrutni kralj, ki ga je angleški dramatik orisal kot prototip zla, je dal skladateljevi fantaziji dovolj tvarine za simfonično delo. Skladba se začenja z introdukcijo, v kateri so v zametku že zajete kasnejše glavne misli. Iz njih zgradi skladatelj učinkovito, dramatično skladbo, navezan seveda na vzor Lisztovih simfoničnih pesnitev.

Druga simfonična pesnitev je

»Valdštýnův tábor« (op. 14),

namenjena kot prolog Schillerjevi trilogiji o Wallensteinu (»Wallensteins Lager«, »Die Piccolomini«, »Wallensteins Tod«). Naslov pove, da se skladba tiče le prvega dela trilogije; nastala je leta 1859 in je odsev skladateljevega domotožja. Vsebinsko popisuje življenje v vojaškem taborišču iz tridesetletne vojne, ko je vojskovodja Wallenstein (Valdštýn) prezimoval pred Plznom. Skladba se začne z bučnim Allegrom vivace, ki pa se kmalu utiši in umakne poljudno zvenečim popevkam. Nanje se priključi ples — polka, nato pa se zvrstijo mirnejši odstavki, predstavljajoč nočno stražo, mir, prebujenje in ponovno korakanje. Proti koncu se skladba odločno dvigne in preide v zmagoslaven zaključek.

Tretja Smetanova simfonična pesnitev je

»Hakon Jarl«,

napisana leta 1861 iz vdanosti in hvaležnosti do severnih dežel, ki so ga bile povabile k sebi. Snov je povzeta iz tragedije danskega pesnika Adama Oehlenschlägerja; v komentarju pa je skladatelj pogosto odstopil od pesnikove osnove. Po nji je Hakon Jarl nordijski bojar, ki vlada veliki večini

Norvežanov. Hoče se polastiti še prestola, in meni, da bo to laže dosegel, če zatira ljudstvo. Pojavi se irski kralj Olaf Trygvason; Jarlovi podložniki ga prosijo za pomoč. Da bi si ohranil oblast, ponudi Hakon Jarl bogu Odinu svojega edinega sina kot žrtev. Toda v boju je premagan in z njim je pregnan zadnji barbarski oblastnik iz Skandinavije. Glasba le ohlapno sledi tem dogodkom; v glavnem je dramatična, nekatera mesta pa so tudi lirična. Konec je triumfalen slavospev svobodi.

Smetanovo življenjsko delo je ciklus simfoničnih pesnitev
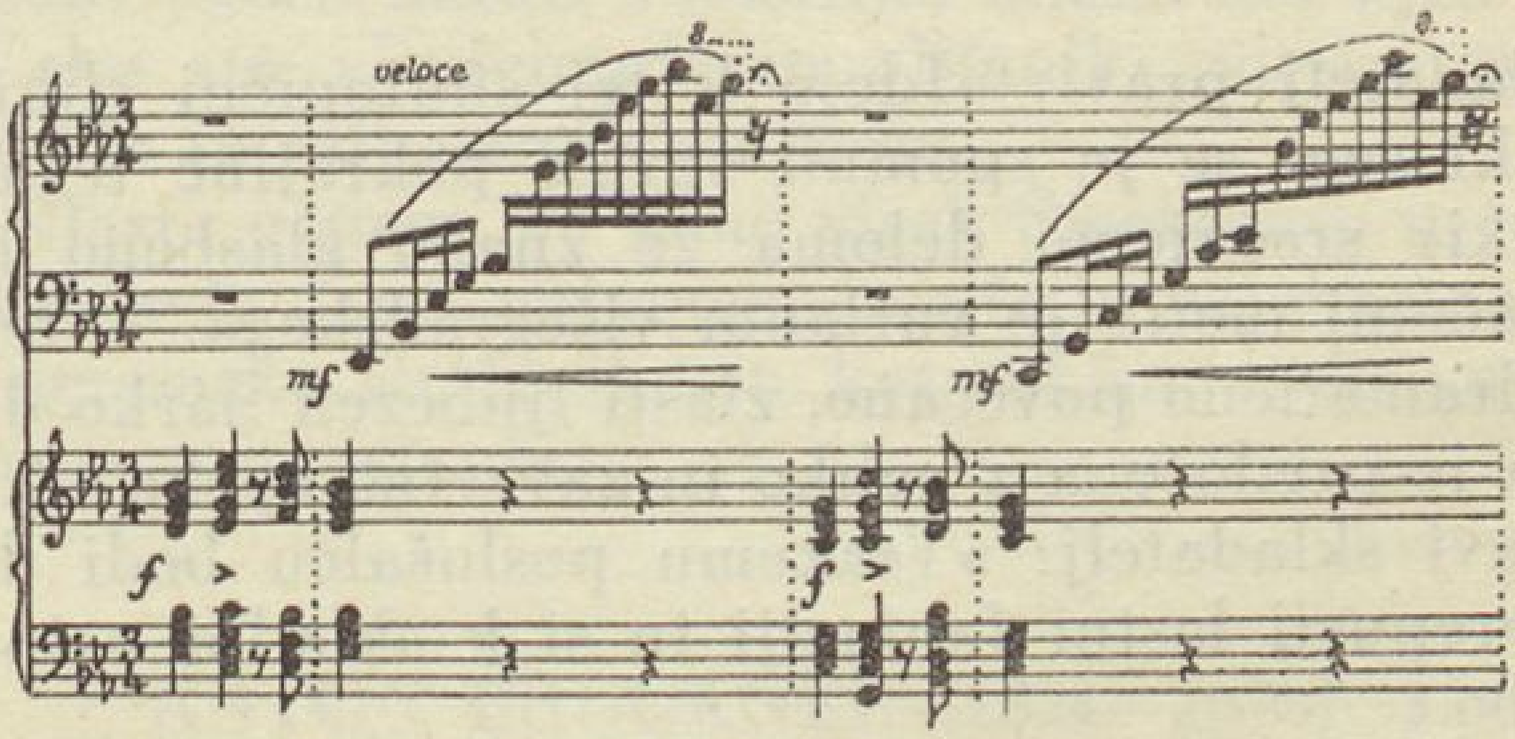
»Má vlast« (Moja domovina),

ki obsega šest samostojnih, a idejno med seboj ozko povezanih simfoničnih pesnitev. Delo celotnega cikla je s presledki zavzelo sedem let (1872—1879) ter je šele po zaključku prejelo skupen naziv. Obsega naslednje simfonične pesnitve:

1. *»Vyšehrad«,*

ki začenja ciklus s počasnim uvodom. Začetni motiv (n. pr. 112) je hkrati vodilni motiv vsega cikla. Omembe je vredna duhovita misel, da sta prva dva tona vrhnjega glasu (b-es) hkrati skladateljev monogram (B. S.). V Vyšehradu je opevana staročeška junaška zgodovina; glavna misel se torej v nadaljnjem pojavlja povsod in vsakikrat, kadar je beseda o slavni preteklosti. Pravi opis dogodkov okoli Vyšehrada se začenja s tajinstvenim šumljanjem, ki po kratki ekspoziciji

112



preide v Allegro vivo. Tu se oglasijo novi motivi, od katerih je prvi pravzaprav samo varianta početnega; z njimi se pričenja osrednji, dramatični odstavek. Pred poslušalcem se

razgrinjajo razni dogodki epskega značaja, ki so med seboj povezani s tematiko domovinske ljubezni. Za konec se skladba povrne na svoje izhodišče in slovesno zaključi.

2. »Vltava«

je iz celotnega cikla najbolj znana pesnitev. Medtem ko je »Vyšehrad« predstavljal trdno, okamenelo zgodovinsko pričevanje, je »Vltava« slika češke pokrajine in njenih ljudi. Že takoj začetno žuborenje je lahko razumljivo kot ponazoritev in muzikalno predočenje, kako šumlja izvir Vltave; skladatelj je tu pripisal: »Prvi del toka Vltave«. Drobni in brhki motiv v flavti nam želi torej predstaviti prve brzice glavne češke reke. Iz tega motiva zrase glavna misel simfonične slike v značaju ljudske pesmi. Nadaljuje jo lovska fanfara; predstavlja torej lov v gozdu ob reki. Zdaj teče Vltava že skozi močneje obljudene pokrajine; od obeh strani se stekajo pritoki, vaščani pa se zbirajo k polki. Vaška svečanost se kmalu poleže; v romantični mesečini se prikažejo spomini na zdavnaj minule junaške čase. Reka pa neutrudno teče naprej in doseže s Smetanovimi besedami »Široki tok Vltave«. S počasnejšim, mogočnejšim tokom drvi dalje in poje slavospev ljudstvu in pokrajini. Oglasijo se motivi, ki spominjajo na herojska mesta iz skladateljeve opere »Libuša«. H koncu pretrgata tok dva ostra akorda — reka je prestopila mejo svoje domovine.

3. »Šárka«.

Skladatelj pravi: »Idejo k tej simfonični sliki je dala bajka, ki sem se je spomnil spričo pokrajine tega imena.« V »Šárki« srečujemo deloma že znano glasbeno tematiko; takoj začetni motiv je varianta višegradskega. V tej skladbi je vse dramatično povečano, zlasti ljubezen Šárke do junaka Ctirada je predočena z veliko in zavzetno epsko silo. V ostalem pravi skladatelj: »Vsakemu poslušalcu bodi dovoljeno, da se prepusti lastni fantaziji in si k skladbi pripesni, kar mu ljubo.«

4. »Z českých luhů a hájů« (Iz čeških logov in gajev)

opeva krasoto češke prirode in življenje ljudstva v nji. Močni začetek povede poslušalca takoj v svojstveno razpoloženje;

nadaljnja motivika postaja od mesta do mesta vedno bolj ljudska, dokler se ne izteče popis pokrajine v ekspozicijo peteroglasne fuge. Ves čar češke poletne prirode se nato strne v melodijo, ki je prava himna. Trikrat se povrne glasba k temu osrednjemu motivu, nato pa se oglasi priljubljena polka, ki potlej prevzame vodstvo. Na koncu se ponovno oglasi himnična téma.

5. »Tábor«

temelji na stari husitski bojni popevki »Kdož jste boží bojovníci«, znamenitem koralu v starem dorskem tonovskem načinu. V poteku skladbe nastopi ta napev variiran; ponekod zadoščajo zanj majhni odlomki, drugod je zastopan z melodičnimi spremembami, včasih pa se oglasi cel. Smetana pravi sam, da skladbe ne kaže drobiti na posamezne odlomke, ki naj bi predstavljali kaj določnega; njena vsebina je slava in hvala husitskih bojev.

6. »Blaník«

je ime gore, v kateri so skriti vojščaki Husove vojske, ki preže na trenutek, ko bodo spet osvobodili domovino. Skladatelj je smiselno uporabil osnovni motiv »Tábora«, češ da se bo »na podlagi te melodije, to je husitskega načela, dvignil preizkušeni češki narod in si priboril novo čast in slavo«. V smislu tega idejnega programa raste skladba iz posameznih motivov »Táborove« glavne téme pa do kraja, kjer se geslo »Vyšehrada« oglasi hkrati s husitsko himno kot njen kontrapunkt. Tako sta »Vyšehrad« in »Blaník« idejno povezana kot izhodišče in cilj narodnega boja.

»Má vlast« pomeni ne samo višek Smetanove ustvarjalne sile, temveč je še danes najpomembnejše in najobsežnejše delo češke programske simfonike in kot takšno tudi svetovnega simfoničnega ustvarjanja.

ANTON BRUCKNER (1824—1896)

V drugi polovici XIX. stoletja so se nadaljevali romantični tokovi v glasbi; zasanjana romantika je sicer stopila v ozadje, zato pa se je vedno močneje uveljavljala patetična z

vsemi svojimi izraznimi prednostmi, pa seveda tudi z vsemi pomanjkljivostmi. Med slednjimi je treba omeniti predvsem njeno neutešljivo težnjo k veličastvenosti, ki se kaže v nesorazmernih dimenzijah, v vsestranskem pretiravanju in v nekoliko zanešenjaškem prepričanju, da je izrazna sila v premem razmerju z uporabljenimi zunanjimi sredstvi. Kolikor so se skladatelji tega obdobja navezovali na klasike (tako Brahms), so se izognili tej nevarnosti; če pa so se naslonili na Wagnerja in njegovo nekoliko teatralično patetiko, so ji slej ko prej podlegli in ustvarili dela, ki so sicer pomembna po svoji tematiki in po svojem hotenju, niso pa pravična nasproti osnovnim karakteristikam in omejitvam glasbene umetnosti. Mednje spada Anton Bruckner, čigar simfonije so kljub neštetim lepotam malce dolgovezne ter se prav zaradi enostranske naslonitve na sicer vzvišene, toda človeški naravi nekam tuje idejne prvine ne morejo tako uveljaviti, kakor so pričakovali najbolj vneti zagovorniki.

Anton Bruckner je napisal devet simfonij; to svoje življenjsko delo je započel nekako tam, kjer ga je Schubert bil zapustil, nato pa ga je nadaljeval pod vplivom Wagnerja in tako dokazal, da je s tematičnim delom tega obožavanega mojstra tudi moč ustvariti simfonično glasbo. Bruckner izhaja iz (katoliške) cerkvene glasbe in nanjo spominjajo marsikateri okreti v njegovih simfonijah. Njegov pomen je danes skorajda omejen na del Srednje Evrope ter počasi tudi tu pada. Vsekakor pa je njegov pojav zaradi visokih in idealnih ciljev, ki si jih je bil postavil, in zavoljo načina, kako jih je hotel doseči in kolikor je k temu prispeval iz svoje izvirnosti, vreden podrobnejše analize.

1. simfonija (c-mol)

je sad dolgotrajnega dela in mnogih revizij; skladatelj jo je začel v svojem 42. in končal v 66. letu. Vzora sta mu bila takrat Mozart in Schubert, na mnogih mestih pa se že očituje svojstven prijem. Štirje stavki so: Allegro, Adagio, Scherzo, Bewegt und feurig — finale ima nemške označbe, priča, da je avtor tedaj podlegel Wagnerjevemu vplivu. Pri Brucknerju ni več »glavnih« in »stranskih« misli, temveč sta ta pojma razširjena na cele odstavke, ki so najpogosteje med seboj

ločeni z daljšimi pavzami. Tako pridobi stavek glede veličine, zgubi pa neprisiljeni, stopnjujoči se potek; največja nevarnost, ki se ji tudi Bruckner ni mogel izogniti, pa je brezbrežnost in z njo zvezana dolgoveznost. Tudi drugi stavek očituje to težnjo; sploh se skladatelj rad prav na široko razpoje v počasnih, svečanih melodijah. Najbolj strnjen je tretji stavek, ker se oblikovno drži klasičnih načel. Tonalno pa jih skladatelj prezre z nenadnimi in težko utemeljivimi modulacijami in premiki. Finale je tehten, obenem nekoliko težkopaden; temu je kriva bogata kontrapunktika, s katero skladatelj preobteži stavek. Težišče simfonije bi sicer lahko bilo v finalu (to tendenco opažamo že pri Beethovnu), toda v takšnem primeru se morajo stavki stopnjevati po vrsti, da ostane vtis napet.

2. simfonija (c-mol)

je nastala leta 1872 in ima prav tako štiri stavke: Ziemlich schnell (precèj hitro), Andante — Feierlich, etwas bewegt (svečano, nekoliko razgibano), Scherzo, Mehr schnell (dokaj hitro), Finale. Prvi stavek kaže dokaj zapleteno oblikovanje; med posamezne odstavke sonatne forme se vrivajo epizodni vrivki. Formalna razčlemba stavka bi, zajeto na široko, dala naslednjo razporedbo:

A. Ekspozicija (z glavno in stransko témo) (c-mol, Es-dur);
B. Epizoda (G-dur);
C. Izpeljava;
Č. Repriza (c-mol, C-dur, c-mol);
D. Epizoda (Es-dur);
E. Koda (c-mol).

Oba vrinjena odstavka (B in D) sta tako obsežna, da napravljata vtis samostojnih oblikovnih poddelov, kar močno raztegne celotno formo. Drugi stavek je oblikovno variacijski z mnogimi epizodami, od katerih ena (v f-molu) je citat iz avtorjeve maše. V živahnem skercu je skladatelj spet bolj poljuden; stavek je v veliki trodelni pesemski obliki s priključeno kodo. Finale je grajen v neki zvrsti cikličnega oblikovanja, ki obstaja v citiranju že znanih motivov iz prejš-

njih stavkov. Prednost je v tem, da poslušalec prepozna material in se skladba poenoti; seveda pa to predpostavlja poslušalčevo intelektualno sodelovanje.

3. simfonija (d-mol)

je iz leta 1873. Njeni štirje stavki so: Gemässigt-mehr bewegt, misterioso (zmerno. bolj razgibano, tajinstveno), Adagio — bewegt — quasi andante, Scherzo, Allegro. Iz teh predpisov razberemo, da prvi stavek nima več osnovne hitrosti, kakor ga je imel vsak stavek klasičnega kova, temveč da imajo posamezni poddeli lastno predpisano hitrost. To seveda še močneje razblini enotnost forme ter privede simfonijo k simfonični pesnitvi, kjer je menjava tempa lahko vsebinsko pogojena in utemeljena. To simfonijo je Bruckner posvetil Wagnerju ter prvotno uporabil v nji tudi citate iz Wagnerjevih oper; kasneje jo je predelal in citate zatrl, vendar jo zdaj spet radi izvajajo v prvotni obliki. Prvi stavek navaja v ekspoziciji vrsto motivičnih skupin, ki se v glavnih potezah podrejajo obrazcu sonatne oblike; njihovo število in razsežnost pa povzročata, da postane skladba nepregledna in premalo povezana. Drugi stavek je po obliki manjši rondo, pri čemer so nekatere misli močneje razvite na škodo drugih. Pomik v tonalno dokaj oddaljeni Es-dur hoče pokazati, da se tu glasbeno snovanje razvija na drugi, tuji ravni: medtem ko je bil prvi stavek življenjski, je drugi odmaknjen, vase zagledan. Skerco je preprost in neposreden. V njem se skladatelj spominja mladosti in življenja na deželi in vanj vplete marsikatero domačnostno misel. Četrti stavek je na široko razpredena sonatna oblika z mnogimi, včasih tudi presenetljivimi kontrasti. Tako sledi mogočnemu višku lahkotna plesna popevka in njej koral. To nesoglasje je že pri prvih izvedbah izzvalo pomisleke. Tudi pri ponovitvi, ki je v glavnem junaška, epska, ta soseska dveh neskladnih razpoloženj nekoliko moti, toda tu je epizoda skrajšana in kontrasti izglajeni. Simfonija traja eno uro, kar je velika ovira pri njenem uvrščanju v program.

4. simfonija (Es-dur)

nosi izvirni vzdevek »romantična« in se prišteva med Brucknerjeva najbolj popularna dela. Skladatelj je dal naslednje

programske stebre za prvi stavek: »Srednjeveško mesto — jutranja zarja — z mestnih stolpov zadonijo budnice — vrata se odpro — na ponosnih konjih jahajo vitezi na prosto — objame jih gozdni čar — gozdno šumenje — ptičje žgolenje — in tako se razvije romantična slika.« Bruckner se ne drži navedenega zaporedja in tudi pojave prikazuje svobodno, neprisiljeno; vendar diše ves stavek čar tiste gozdne romantike, ki jo je prvi muzikalno opeval Weber. Oblikovno je stavek zgrajen po svobodnem obrazcu A-B-C-B-A, ki spominja na rondojevega, a dopušča obravnavo po sonatnem vzoru. Drugi stavek je oblikovno raztegnjen, vsebinsko globoko predan in občuten, tu in tam pa se nagiblje k sentimentalnosti. Skladatelj sam je dejal, da predstavlja »trpljenje v ljubezni zavrnjenega mladeniča«. Tretji stavek pogosto označujejo kot »lovski skerco« zavoljo značilne fanfare, s katero se začenja in ki ostane tudi potlej tematično jedro. Finale — Bewegt, doch nicht zu schnell (razgibano, a ne prehitro) je oblikovno spet razblinjen in vsebuje razne kontrastne slike, za katere ni dana nobena razlaga. V začetku prevladujejo temačne podobe, polagoma se začne svitati in slednjič vzkipijo misli v vsej žarkosti. Prvi in zadnji stavek imata enako označbo tempa, le da pri prvem ni besedice »doch«.

5. simfonija (B-dur)

je iz leta 1877 in navaja novost, ki otežkoča njeno izvedbo: poleg normalnega velikega orkestra zahteva še stranskega iz štirih rogov, treh trobent, treh pozavn in tube, torej celo skupino trobil dvakrat. Prvi stavek, Adagio-Allegro (tu se je skladatelj spet vrnil k običajni italijanski terminologiji) ima širok uvod in vsebuje tudi v nadaljnjem vmesne epizodične odstavke, ki formo zelo razširijo. Temu nasproti sta oba osrednja stavka — Adagio in Scherzo — zelo jasna in oblikovno ter vsebinsko preprosta. Bolj zapleten je finale (Adagio-Allegro moderato), ki je grajen podobno kot prvi stavek in ima tudi podoben tematični material. V začetku se oglasijo citati iz prejšnjih stavkov; forma pri tem pridobi, kar zadeva enotnost in strnjenost. Ti citati se potem še nekajkrat ponovijo in zaokrožujejo sicer na široko zasnovano obliko.

6. simfonija (A-dur)

iz leta 1881, je po dolžini in vsebini monumentalno delo, ki ga prekašata le še skladateljevi naslednji dve simfoniji. Prvi stavek, Maestoso, ima zelo značilno tematiko, ki jo v ostalem obravnava po že ustaljenem zgledu. Stavek se začenja zelo zanosno, v poteku pa zaradi dolžine popušča napetost. Drugi stavek, Adagio, Sehr feierlich, je pravo osrčje simfonije. Po obliki je sicer krajši od običajnih Brucknerjevih počasnih stavkov, po vsebini pa je globlji in v izrazu prepričljivejši. Tudi tretji stavek, skerco, je že zavoljo svoje impresionistične barvitosti izviren in zanimiv, njegova fantastična zastrtost pa mu daje tudi mnogo izraznega čara. Finale, Bewegt, doch nicht zu rasch (razgibano, a ne preurno) je primeroma preprost ter ne kaže nagnjenja h kompliciranemu oblikovanju, kakor je bilo pri prejšnjih Brucknerjevih simfonijah. Tematika je odločna, krepka in rada sega nazaj v motiviko prvega stavka. H koncu se ponovi glavna misel iz prvega stavka v polnem orkestru.

7. simfonija (E-dur)

je nastala leta 1883 in kaže med vsemi Brucknerjevimi deli največ Wagnerjevega vpliva. Tudi v instrumentaciji odseva ta odvisnost s tem, da predpisuje skladatelj skupino tub Wagnerjeve konstrukcije, posrednikov med pozavnami in rogovi. Predvsem pa velja, da je bil drugi stavek mišljen kot žalna glasba k sluteni smrti bayreuthskega mojstra; nekaj mesecev kasneje je ta smrt res nastopila. Prvi stavek, Allegro moderato, se začenja s karakterističnо, 20 taktov trajajočo polnosapno témo (prvi odlomek kaže n. pr. 113). Ta téma je zelo dostopna in tudi simfonična gradnja je v nadaljnjem jasnejša kot običajno ter razločno prikazuje sonatno formo. Celotni stavek kljub večjemu številu med seboj v občutju skladnih tém diše enako, vedro razpoloženje. Drugi stavek, Sehr feierlich und sehr langsam (zelo svečano in zelo počasi), sprva nadaljuje to vzdušje, polagoma pa preide v tragiko, v kateri se slednjič popolnoma utopi. Tretji stavek je skerco, ki nima nič opraviti s temi temačnimi mislimi. Vodilo je trobentni signal; spremlja ga akord, ki je svojedobnim teoretikom belil lase zaradi svoje mnogostranosti. V četrtem

stavku, Bewegt, doch nicht zu schnell (razgibano, a ne preurno), ravna skladatelj dokaj prosto z obliko, ki se ne dá uvrstiti v noben znani oblikovni obrazec. V svojstveni uporabi cikličnega kompozicijskega načela se pojavljajo vedno nove téme vštric s starimi. Vkljub temu je motivika jasna in klena. Vmes je vpletena melodija cerkvenega korala in epizodnega značaja. Začetna téma doživlja v tem stavku največ obravnave, pretrgajo pa jo daljši ali krajši vložki. Na koncu je zmagovito izpostavljena glavna téma prvega stavka, ki se s tem pokaže kot okvirni domislek cele simfonije.

113



8. simfonija (c-mol)

je zaposlila skladatelja tri leta, od 1884 do 1887. Partitura predpisuje velik orkestralni aparat — pihala po troje, osem rogov (od teh štiri Wagnerjeve tube), po tri trobente in pozavne ter izredno kontrabasovsko pozavno, harfo in povečano skupino tolkal — in terja 80 minut za izvedbo: dovolj vzrokov, da se skladba le zelo redko izvaja. Sicer pa je grajena po klasičnem vzoru in obsega štiri stavke ogromnih dimenzij. Prvi stavek, Allegro moderato, začenja kar naravnost obravnavati mnogotero tematiko, v kateri prihajajo do besede tudi kontrapunktične spreminjevalne metode, kot so obrnitev, povečanje in podobno. Izpeljava je grajena terasno, to je s stopnjevanjem barvnosti instrumentalnih skupin v vrstnem redu godal, pihal, trobil in njihovih kombinacij. Dokaj novi način instrumentacije se uveljavi zlasti v reprizi in v kodi, kjer se pojavi začetni motiv v »pp«, kar je prilično redek efekt. Drugi stavek je izjemoma Scherzo — pri Brucknerju je bil doslej redoma počasni stavek. Skerco se po formi približuje sonati, četudi je na videz zelo razširjena običajna trodelna pesemska oblika A-B-A. Zanimivo je, kako začetna spremljevalna fraza polagoma nadvlada vse drugo; skladatelj je to značilnost sam izprevidel in šaljivo menil, da pomeni trdoglavega »nemškega Miho«, ki kljub nepomembnosti ne odneha. Trio je prijaznejši in v njem prihaja do izraza

mehka zasanjanost. Tretji stavek, Adagio — Feierlich langsam, doch nicht schleppend (svečano počasi, toda ne razvlečeno), predstavlja mešano formo ronda in sonate z dvema vodilnima mislima. Tudi finale, Feierlich, nicht schnell (svečano, ne hitro), je dokaj zapletena tvorba, zelo raztegnjen stavek. Štiri tematične skupine sestavljajo njegov motivični material; vse štiri nastopijo in so obravnavane že v ekspoziciji; nadaljnji sonatni poddeli — kajti v bistvu gre vendarle za obliko sonatne konstrukcije — še stopnjujejo oblikovne odmere, zaradi česar nastajajo komaj pregledni in zamotani kompleksi. Osnovna izvenmuzikalna ideja je bržkone predočenje človekovega boja s temnimi silami in končne zmage nad neizprosno usodo. Venomer se ponavljajoča svečanost je mestoma nekoliko teatralna in enolična ter kaže ozko zagledanost skladatelja v neke predstave, ki niso splošne in so tu nesorazmerno močno poudarjene. Da bi konec zajel smisel celote, se ponovijo glavne misli prejšnjih stavkov ter privedejo z naporom izredno povečanega orkestra h končni zmagi.

9. simfonija (d-mol)

je bila začeta leta 1894, vendar skladatelju ni bilo dano, da bi jo bil dokončal. Dovršil je samo tri stavke, ki pa po tehtnosti in dolžini prekašajo vse prejšnje simfonije, saj trajajo 80 minut. Prvi stavek, Feierlich — misterioso, sloni na treh tematičnih skupinah; prva med njimi je obenem okvirna za vso simfonijo. Komentatorji radi poudarjajo, da je ta stavek skladateljeva najbolj intimna izpoved, nekakšen dvogovor med njim in višjo silo. Slovesna drža celotnega stavka je za skladatelja od nekdaj značilna, njegov najpogostnejši predpis za hitrost je »feierlich« (svečano). Dolgosapne, v Wagnerjevem smislu »večne« melodije, togi in vztrajni ritmični vzorci in posebno mistično vzdušje, ki veje iz teh tonov, očitno kažejo v omenjeno smer in so za Brucknerjevo patetično, v misticizem usmerjeno romantiko značilni. Obravnavani stavek je zgled za kompozicijsko izražanje te vrste in v tem smislu tudi dovršen vzor. Drugi stavek je tudi tokrat skerco, napisan v tradicionalni trodelni pesemski obliki. Tematika pa je v tej simfoniji manj ljudska kot obi-

čajno, temveč je fantastično zanosna, hkrati pa temačna in odmaknjena. Tretji stavek, Adagio — langsam, feierlich (počasi, svečano) je zadnje delo, ki ga je skladatelj napisal. Zanosen, obenem pa miren in vdan spev nad valujočimi harmoničnimi sosledji, ki se mu pridruži drobno kontrapunktično tkanje. V potek stavka so vpleteni citati iz skladateljevih prejšnjih del, zlasti iz maš. Bruckner je sam označil velik solo roga kot »slovo od življenja« in v tem smislu je tretji stavek pravi zaključek te simfonije in Brucknerjevega ustvarjanja sploh.

JOHANNES BRAHMS (1835—1897)

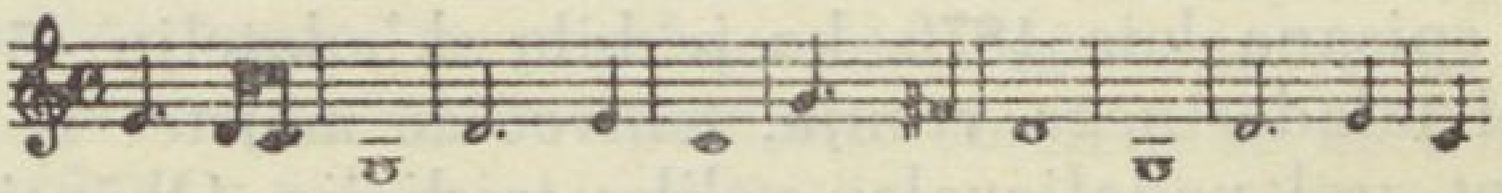
je bil najvernejši nadaljevalec Schumannove smeri zasanjane romantike, šolan na primeru Beethovna. Njegov v bistvu konservativni in povsem nerevolucionarni duh se je dodobra izživljal samo v klasičnih formah in v romantični vsebini. Njegova osebnost je bila s tem jasno opredeljena in omejena: stopil je v glasbeno zgodovino v določenem obdobju, kateremu je ostal zvest do kraja. Obogatil je glasbeno literaturo na vseh področjih, izvzemši opero; posebno izviren je bil v komorni in v solistični (vokalni in instrumentalni) glasbi, poleg tega pa eden najbolj značilnih oblikovalcev prevzete simfonične dediščine, ki jo je dopolnil z deli, vrednimi velikih vzornikov.

Brahms je spisal štiri simfonije, dva klavirska in en violinski koncert, dalje dvojni koncert za violino in violončelo, dve orkestrski suiti, dve uverturi in nekaj drobnejših skladb za orkester.

1. simfonija (op. 68, c-mol)

je bila spisana leta 1876, ko je bilo skladatelju 43 let: zato v nji ni mladostnega vrenja, temveč se mojster že takoj izkaže kot zrel nadaljevalec velike tradicije. Občutje te simfonije je v neki meri sorodno le-temu v Beethovnovi pêti simfoniji: v obeh je ideja v borbi dobrega z zlim, s končno zmago prvega nad drugim. Po Beethovnu je Brahms povzel tudi orkestrsko zasedbo, le da je stalno uporabljal štiri rogove in

pozavne, kar je Beethoven storil le izjemoma. Prvi stavek, Un poco sostenuto — Allegro, se začenja mračno in preteče, s tematiko, ki ostane značilna za ves stavek. Poleg tragične glavne misli se pojavljajo sicer tudi milejše dopolnilne ideje, ki pa so z glavno vendarle toliko v sorodu, da ji ne morejo bistveno nasprotovati. S tem je dana tematična enotnost, ki so se je klasiki izogibali; dualistični princip »glavne« — moške — in »stranske« — ženske — téme preneha in namesto njega nastopi razpoloženjska enovitost, ki daje celotnemu stavku, pa tudi vsej simfoniji skupno značilnost. Ta simfonija je tragična in to se očituje že v prvem stavku. Ker pa bi bilo vztrajanje v istem vzdušju preutrudljivo, prinaša drugi stavek pomirjujoče obeležje. Že izbira E-dura nam pove, da smo se od prejšnjega kar moči oddaljili; k temu pa je celotno razpoloženje mirno, vdano, lirsko. Stavek je napisan v razširjeni pesemski obliki, ki je Brahmsu kot izrazitemu liriku najbolj gódila. Proti koncu povzameta rog in sama violina glavno misel in jo poneseta do vznesenega zaključka. Tretji stavek, Un poco allegretto e grazioso, je po obliki skerco, vendar dokaj prosto obravnavan. Finale, Adagio-Allegro non troppo, ma con brio, se močno naslanja na finale iz Beethovnove 9. simfonije, s katero ga družita napet, dramatičen uvod ter melodično zelo podobna glavna misel. V uvodu je melodičen okret, ki je za Brahmsa izredno značilen in spada med njegove najbolj izvirne domisleke (n. pr. 114). To mesto igra rog, romantikom najljubši instrument, in na mah razsvetli sicer dokaj turobno vzdušje. Uvod se izlije v sonatni stavek, ki mu je glavna misel svobodno posneta po Beethovnovi »Odi radosti«. Mojstrsko se nato odvija stavek v radostnem kipenju in privede do viška, kjer se spet oglasi zmagovita téma roga. V hitrem vrvežu (Stretta) se simfonija vedro zaključi.

114 

2. simfonija (op. 73, D-dur)

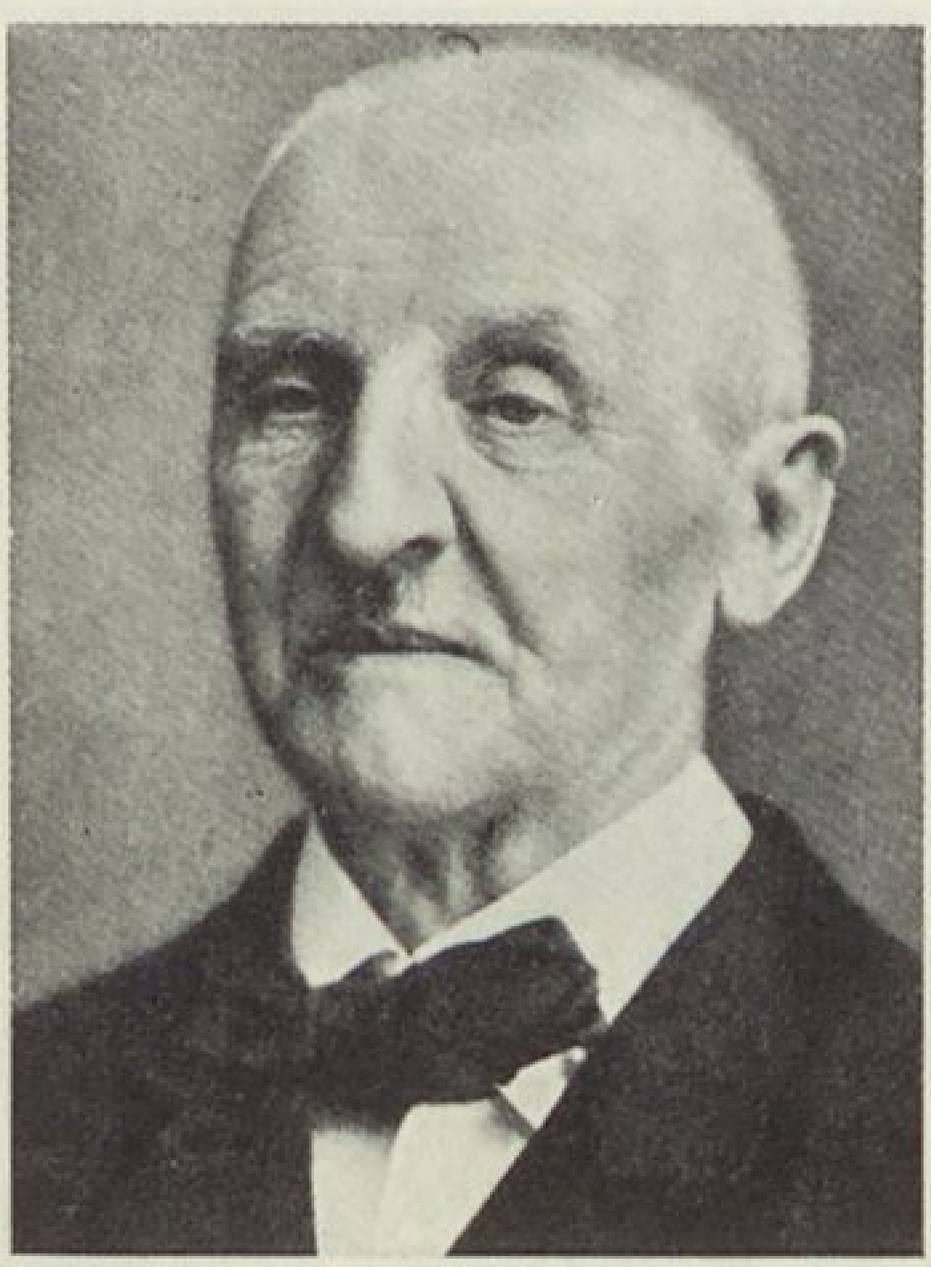
je nastala leto dni za prvo kot zrel plod nekaj mesecev počitnic ob Vrbskem jezeru. Po značaju je prav nasprotna prvi



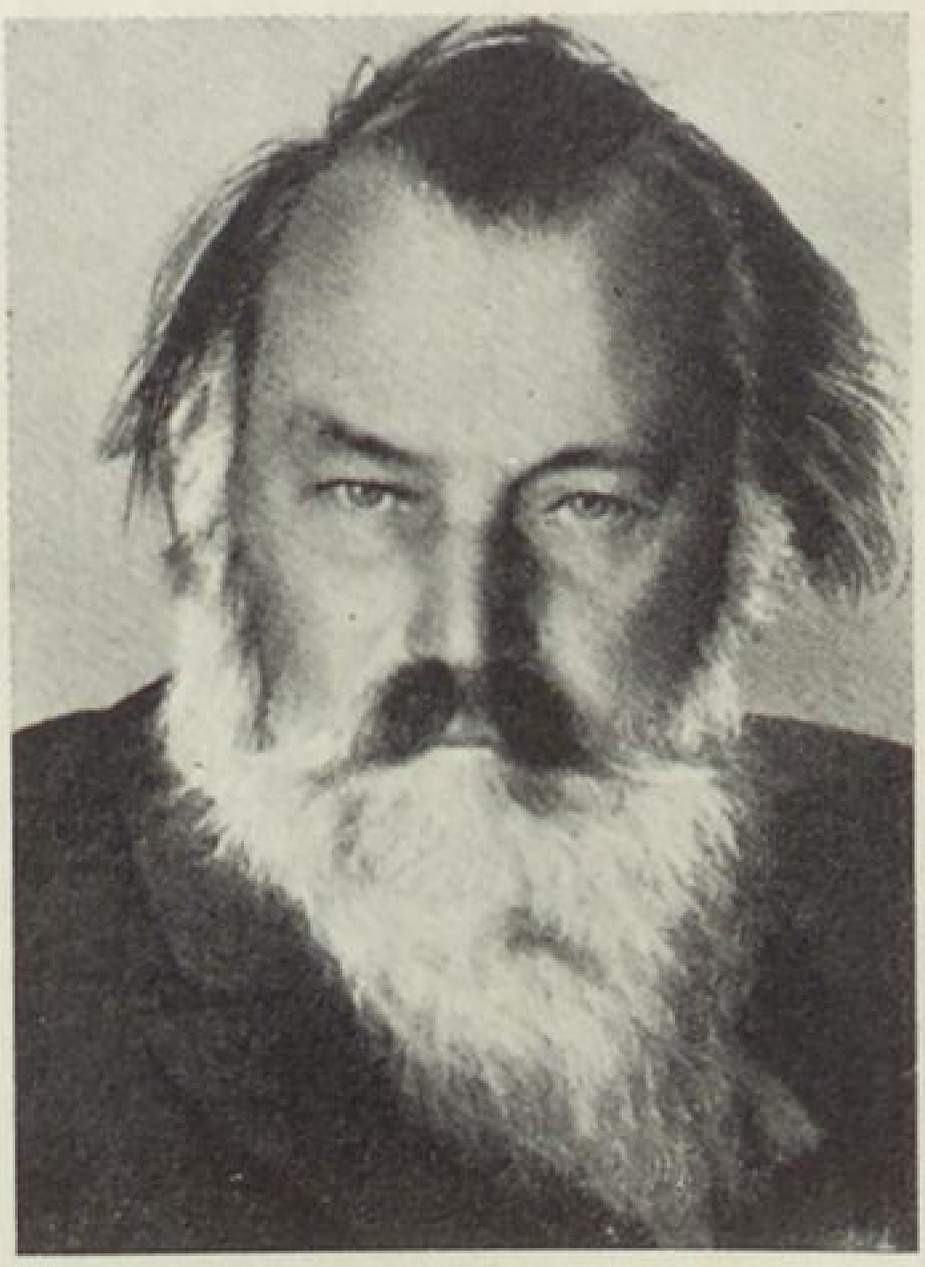
MODEST P. MUSORGSKI



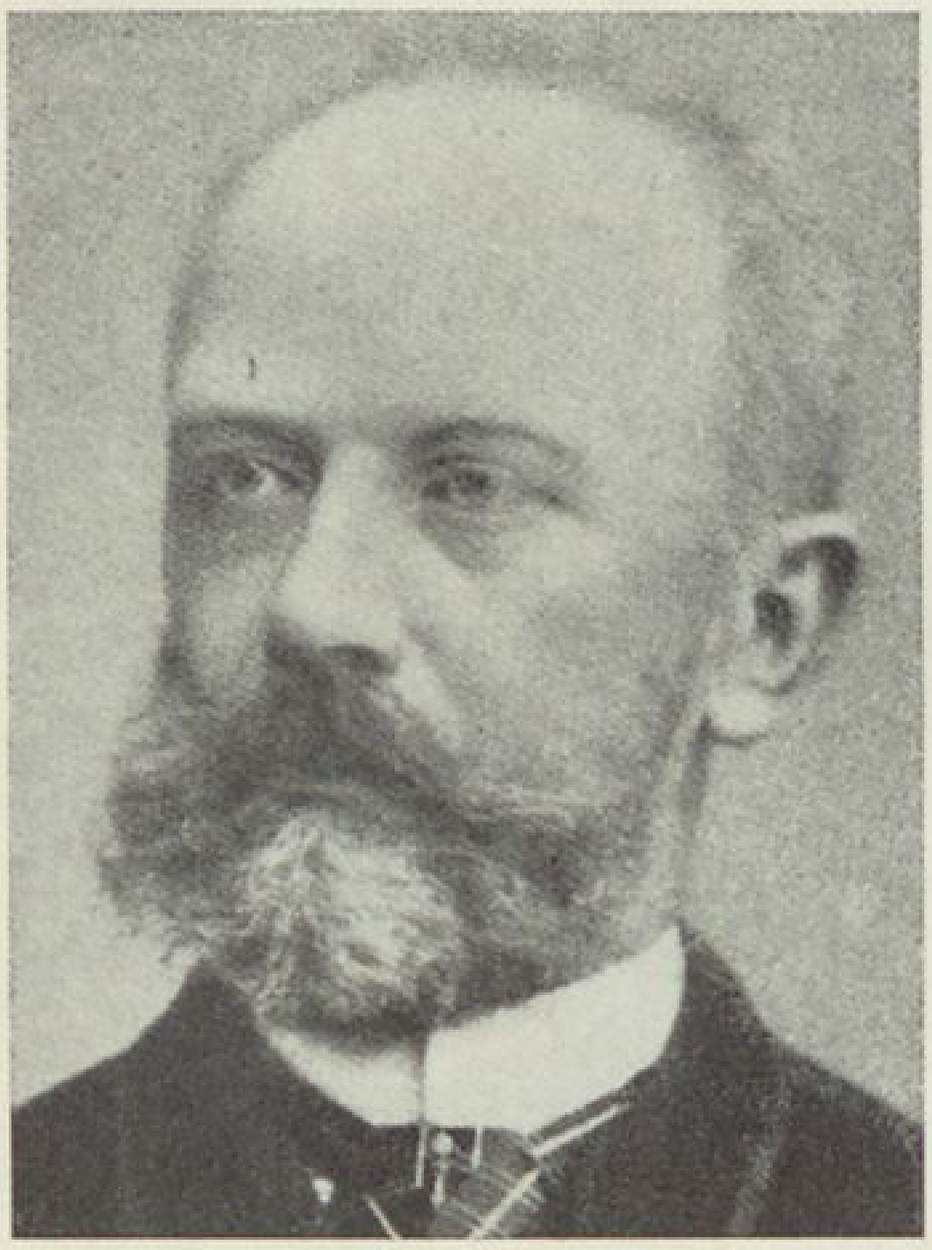
BEDŘICH SMETANA



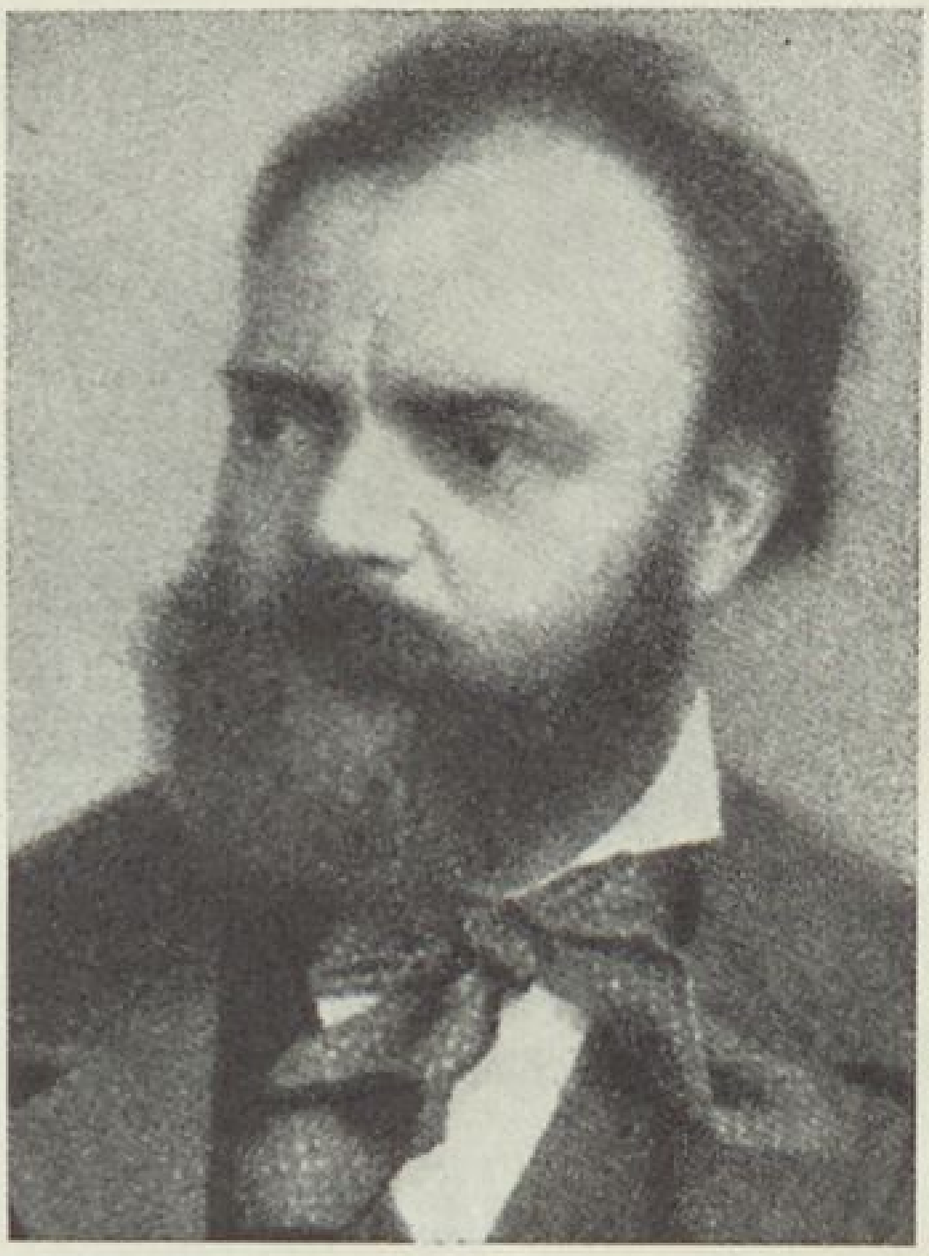
ANTON BRUCKNER



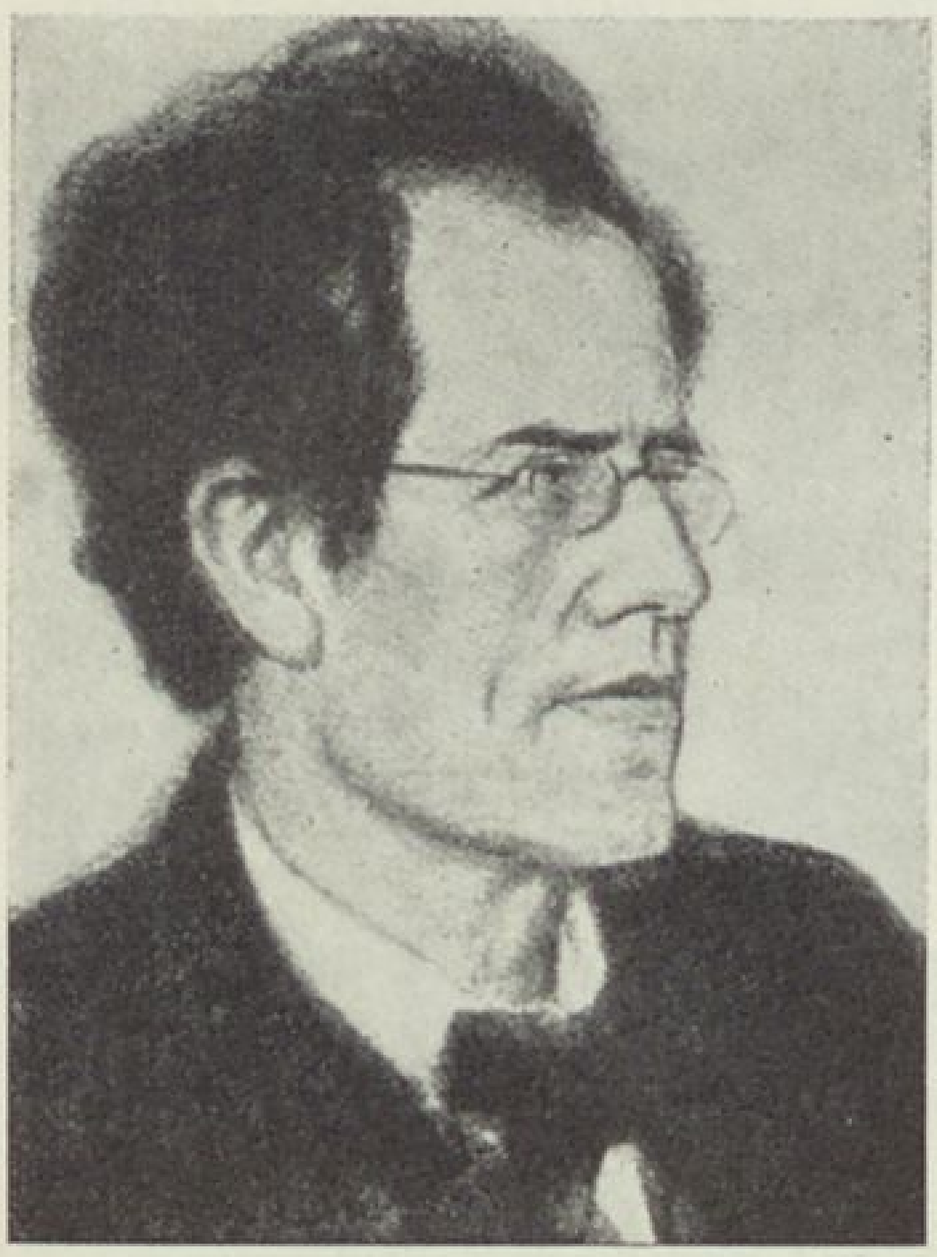
JOHANNES BRAHMS



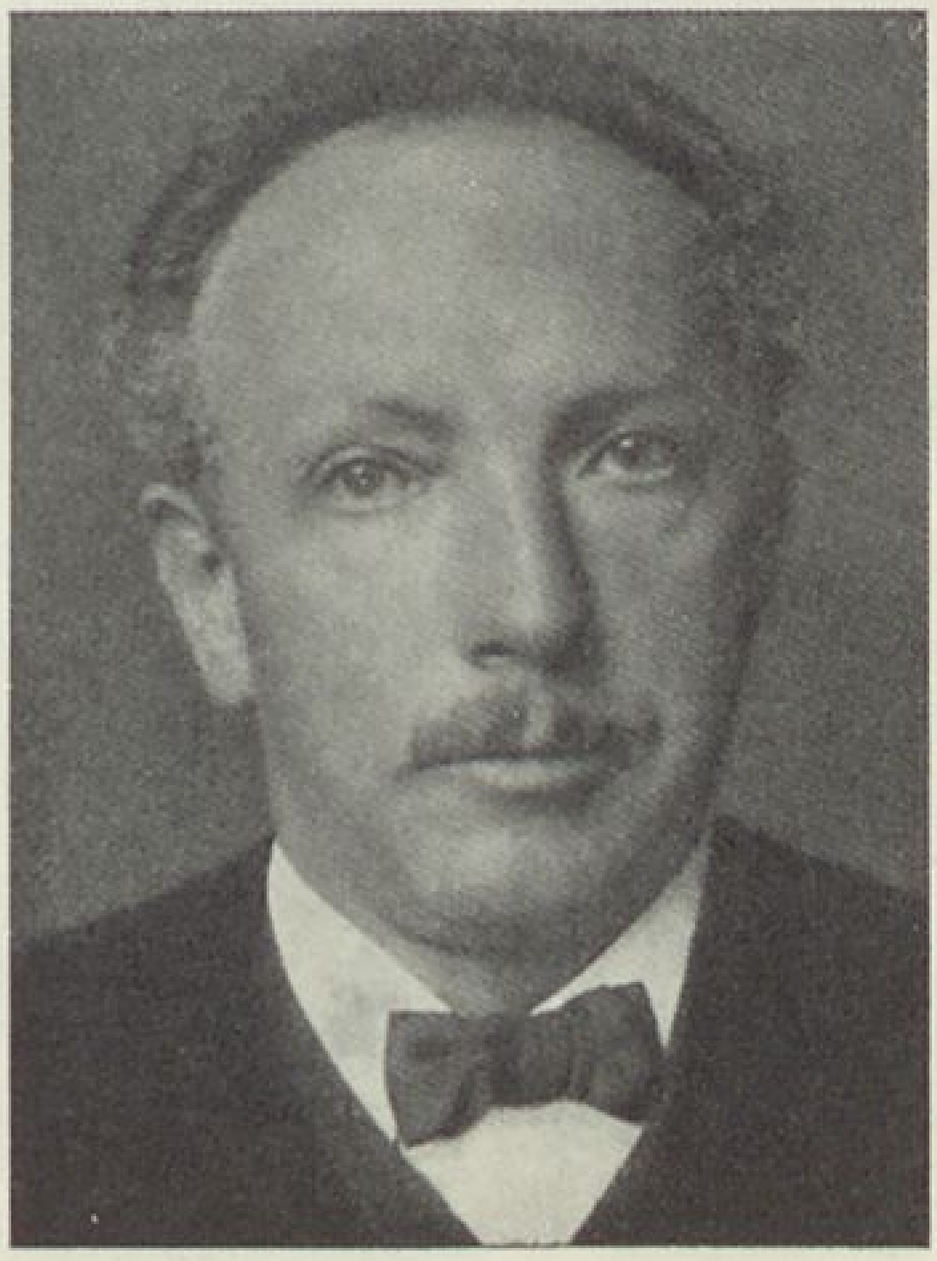
PETER I. ČAJKOVSKI



ANTONÍN DVOŘÁK



GUSTAV MAHLER



RICHARD STRAUSS
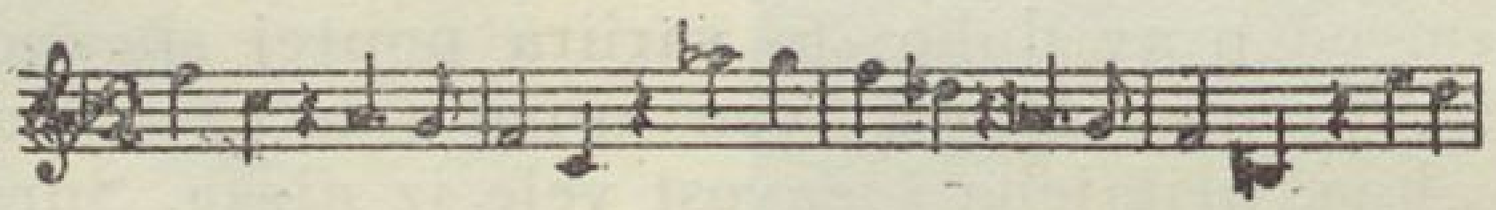
in bi jo še najlaže primerjali z Beethovnovo 6. (pastoralno) simfonijo. V nji prevladuje mirno, kontemplativno in vedro razpoloženje in le malo je bolj vznemirjenih mest. Prvi stavek, Allegro non troppo, stopi neposredno s prvo témo v valčkovem ritmu, ki slednjič prevladuje v celotnem stavku in se h koncu kar samopašno uveljavi. Ena lahna melodija se vrsti za drugo in misli očito vro iz istega vrelca. V izpeljavi je tudi vrh stavka; gradacija se poslužuje resnobnejših zvokov in zamamne akordike. Od tod pa do konca je nekoliko krajša pot, kajti Brahms se v reprizi odpoveduje glavni témi ekspozicije in preskoči kar na njeno nadaljevanje — postopek, ki so ga poznali že Chopin in drugi in ki znatno olajšuje potek skladbe. H kraju je koda s čudovito, rahlo valovito melodiko. Drugi stavek, Adagio non troppo, je v trodelni pesemski obliki in po osnovnem razpoloženju mnogo mračnejši od prvega; vsebuje konflikte, podobne tistim, ki so trgali tkivo prvega stavka prve simfonije. Uvodna melodija v violončelih je polna tožne grenkobe, ki se potlej v osrednjem delu izprevrže v viharno razburjenje. Tretji stavek, Allegretto grazioso quasi andantino, je lahen skerco s poljudnimi, neobteženimi melodijami. Mirni, igrivi značaj stavka se tudi v osrednjem hitrejšem delu bistveno ne spremeni, temveč prav duhovito variira poprej spevno linijo v poskočno. Finale, Allegro con spirito, teče v Mozartovem slogu. Lahna, pritajena šegavost veje iz njega. Sprva se kar ne upa na dan, kasneje pa izbruhne v razigrano veselost.

3. simfonija (op. 90, F-dur)
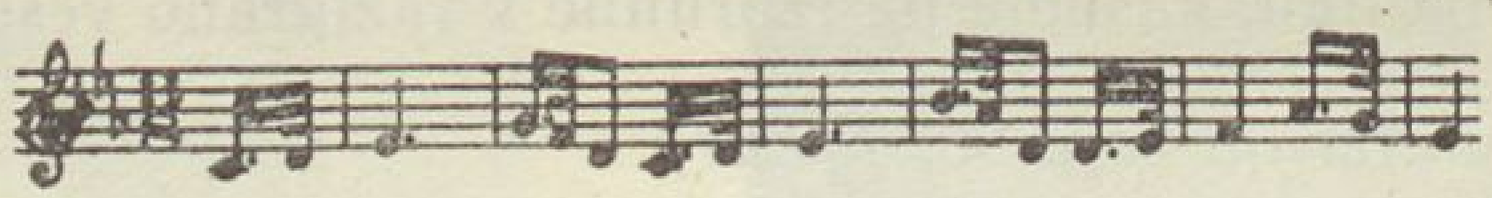
je nastala leta 1883. Skladatelj tudi v nji vzdrži prevzeto oblikovno enotnost, a vsebina je tehtnejša, bolj prepričljiva in nagnjena k dramatičnosti. Za prvi stavek, Allegro con brio, je značilno omahovanje med durom in molom, ki je nakazano že v uvodnih akordih. Tudi glavna téma (n. pr. 115) kaže isto harmonično gradnjo — menjavo dura z istoimenskim molom — in ta domislek postane nekakšno geslo cele simfonije. Okrog tega jedra se nabirajo različne žive, klene in močne misli, po katerih je ta simfonija znatno bogatejša od prejšnjih. V tej simfoniji naletimo prvič na menjavo tonalitete v istem stavku; dotlej je kljub morebitnim oddaljenim modulacijam veljala klasična nespremenljivost.

Tokrat nastopi stranska misel v A-duru, ki je velikoterčni sorodnik F-dura. Poslušalec tega sicer ne opazi, pač pa občuti svobodnejše tonalno premikanje kot prijetno olajšanje in zanimiv razplet. V reprizi so za Brahmsa tipična mirna in sanjava mesta, v katerih dobi rog dovolj prostora za romantično razbohotenje. Medtem ko je prvi stavek prizorišče bojev s krajšimi zatišji, prinaša drugi stavek, Andante, vrsto liričnih, sladkih melodij, ki ga zvrhano napolnijo. Stavek je sicer napisan v okrnjeni sonatni obliki, vendar po značaju spominja bolj na pesemsko, skoz in skoz lirično oblikovanje. Tudi tretji stavek, Poco allegretto, je primeroma počasen. Sicer nadomešča skerco, njegove melodične poteze pa so elegične (n. pr. 116); kaže, da se je dal Brahms na tem mestu vplivati od lužiškosrbskih ljudskih napevov, ki jih je prav takrat vneto prebiral. Finale, Allegro, je vznemirjen in temačen; zdi se, da je hotel skladatelj v njem dati podobo svoje rodne severnonemške prirode. V tem finalu naletimo na nekaj namigavanj na prejšnje stavke in s ponovitvijo začetne akordne zveze celó na pristen citat, kar je sicer redko pri tem skladatelju. Sklep preide iz temačnega f-mola v svetli F-dur in se končuje zmagovito, optimistično.

115



116



4. simfonija (op. 96, e-mol)

odstopa od klasičnega vzora posebno v finalu, ki je po obliki šakona (chaconne) ali pasakalja (passacaglia), torej variacijska, kakor so jo uporabljali predklasiki. Klasična simfonija ni poznala te oblike, pa tudi ne takšne vsebine, temveč je terjala pomirljiv, optimističen zaključek. Ta simfonija pa odstopa od tega vsebinsko osnovnega načela in ohrani trpki molovski značaj simfonije od konca do kraja. Prav zato se skladatelju običajna forma ronda ni zdela prikladna in jo je zamenjal s tehtnejšo, resnobnejšo obliko šakone. Delo je

nastalo leta 1885, dve leti po tretji simfoniji, v dobi, ko je skladatelj popolnoma dozorel in se osamosvojil v vsakem pogledu. Umljivo je, da njegov odmik od sodobnih stremljenj v zastrto samotnost ni izzval odobravanja in sodobniki so sprejeli to delo z nerazumevanjem. Brahms je to pravilno slutil, ko je najavil »novo, žalostno simfonijo« ter zvračal krivdo na mračno podnebje severne Štajerske, kjer je nastala (Mürzzuschlag), rekoč: »Bojim se, da ima okus po tukajšnjem podnebju — tu češnje sploh ne dozorijo.«

Prvi stavek, Allegro non troppo, teče v slogu severnjaških balad in pripovedk o bojih in razočaranjih. Glavna misel je na široko razpredena elegična melodija, ki napolni dobršen del stavka; nanjo se navezujejo druge, vsebinsko podobne in vztrajajoče v istem mračno pripovednem vzdušju. Celi stavek je po razpoloženju enoten, melanholičen. Drugi stavek, Andante moderato, je romanca, ki vzbuja spomine na dobre, stare čase s svojimi mirnimi, trpkimi, obenem pa sladkimi mislimi. Nekaj svežine prinaša tretji stavek, Allegro giocoso, ki stoji namesto skerca in ima sonatno obliko. Po tempu sodeč naj bi bil hiter, bežen, toda njegovo notranje razpoloženje je polno severnjaške viharnosti, ki spominja na sliko z raztrganimi in begajočimi oblaki prepreženega neba. Šele finale, Allegro energico e passionato, izstopi iz vase zatopljenega razmišljanja in predstavlja monumentalno zgradbo šakone po Bachovem vzorcu. Bistvo tega nekoč dvorjanskega, slovesnega plesa je osemtaktno harmonično sosledje, nad katerim se boči ostro profilirana melodija. Po tej prvi periodi sledijo spremembe, ki se sprva lotevajo samó melodije, spočetka celó samó njenih notnih veljav, potem pa segajo vedno globlje in skušajo pri tem ohraniti prvotno harmonično kadenco. Melodijo podaja n. pr. 117 v jedru; spremembe pa skrbijo za vedno novo poživetje sicer togega

117

harmoničnega zaporedja. V bistvu se ohrani le takt (3/4 ali 3/2), pa še ta doživlja mestoma rahle alteracije; vse druge muzikalne prvine so podvržene variiranju. Témo si je Brahms izposodil od Bacha, pri katerem jo najdemo v

150. kantati »Nach dir, Herr, verlanget mich«. Nanjo je nakljućil 30 variacij z osredjem v 14. variaciji, ki prinese okret iz temnega e-mola v slovesni E-dur. Drugi višek je v 24. variaciji, 30. pa je močno razširjena kot potrdilo povedanega in svečan zaključek.

1. koncert za klavir in orkester (op. 15, d-mol)

je v osnovi nastal že leta 1853 iz zavrženega osnutka za simfonijo; dokončno obliko pa je dobil šele leta 1861, potem ko ga je bil skladatelj že dvakrat priredil za klavirsko sonato. Po tej dolgi poti je zrasel zelo učinkovit in karakterističen koncert, v katerem prihaja do polne veljave prav tako lirični kakor virtuozni značaj instrumenta. Prvi stavek, Maestoso, se začenja takoj z glavno témo v orkestru; njen značaj je mračen, viharen in nasilen in obledi šele tedaj, ko se ji pridružijo rahlejši zvoki. Z enim od teh vstopi klavir, ki nasploh predstavlja pomirjevalni element v vsej skladbi. Vrstijo se dramatični zapletljaji, in teh se tudi solist vedno bolj vneto udeležuje. Na višku povzame glavno témo ob »ff« spremljavi bobnečih pavk. Po ponovitvi stranske misli izzveni stavek trpko in bolestno, kakor se je bil začel. V drugem stavku, Adagio, prevladujejo popolnoma kontrastna razpoloženja. Stavek je imel prvotno posvetilo v pripisu »Benedictus, qui venit in nomine Domini« — naziv mašnega dela, tukaj pa duhovit in šegav namig na prijatelja Schumanna, ki ga je Brahms v šali često spoštljivo nazival »Mynherr Domine«, torej s spakedranko iz holandščine in latinščine s približno enakim pomenom. Sklepni stavek je preprost rondo z različnimi témami: možatimi, trmastimi, nepopustljivimi, upornimi po eni strani, ter nežnimi, mehkimi, popustljivimi na drugi. Iz takšnih konfliktov raste stavek in se naposled izlije v bleščeč, zmagovit dur.

2. koncert za klavir in orkester (op. 83, B-dur)
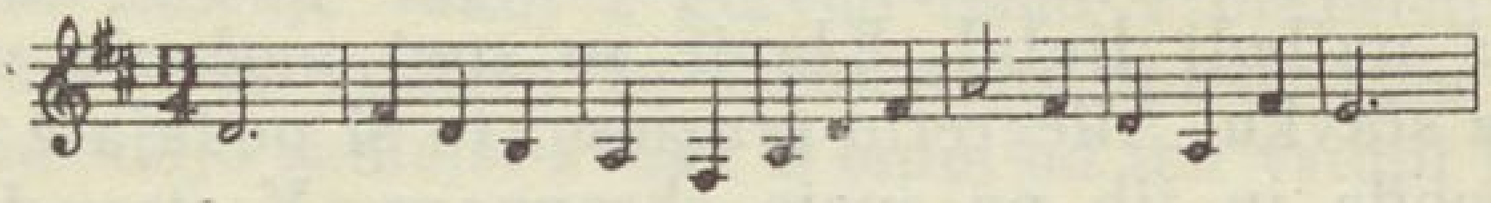
je nastal med 1878 in 1881 in je pravzaprav simfonija z obligatnim klavirjem. Zlasti prvi stavek, Allegro non troppo, izkazuje simfoničen rez, sprva z dolgo, pritajeno pripravo, potlej pa z dramatično razburkanim nastopom glavne téme. V poteku skladbe odvijata klavir in orkester pravi simfonični dvogovor, v katerem si izmenoma podajata in pre-

vzemata odlomke glavnih misli. Po »ff«, ki pomeni višek izpeljave, se napetost brž umiri in nastopi repriza. Zaradi spremenjenega zaporedja tém je zanimivo grajena in skoz in skoz napeta. Drugi stavek, Allegro appassionato, je skerco v duhu poznega Beethovna. Oblikovno ima sonatno osnovo mesto tradicionalne trodelne pesemske forme; Brahms je sploh začel opuščati klasični skerco in ga je nadomestil z dokaj hitrim sonatnim stavkom. Tretji stavek je preprosto grajena pesem z glavno mislijo v violončelu; tu postane violončelo koncertantni instrument, medtem ko klavir prinaša ornamentalne arabeske. V osrednjem odstavku je melodija, ki si jo je bil Brahms izposodil od samega sebe (iz pesmi »Todessehnen«), poverjena klarinetu; poleg roga ga je Brahms najbolj ljubil. Klavir se spet močneje uveljavi v četrtem stavku, Allegretto grazioso; tu si podaja z orkestrom téme ronda in jih po svoje obravnava. V stranski témi je čutiti vpliv madžarskega, ciganskega muziciranja, ki ga je bil skladatelj spoznal v mladosti. V tem stavku drobi skladatelj téme prav na tenko, tako da se izmenjavata klavir in orkester skoraj takt za taktom. Živahen dvogovor teh dveh, pri Brahmsu enakovrednih partnerjev zaključi koncert, ki je po razsežnosti (štirje stavki so izjema med koncerti!) in tehtnosti gotovo eden najbolj značilnih iz celotne klavirske koncertne literature.

Koncert za violino in orkester (op. 77, D-dur)

sodi med najslavnejše svoje vrste. Imenska igra Bach—Beethoven—Brahms najde svojo tonalno inačico v D-duru slovečih violinskih koncertov Beethovna, Brahmsa, Čajkovskega. Za Brahmsa je značilno, da vežejo določeni tonovski načini podobna razpoloženja in z njimi podobno tematiko. V tem pogledu je violinski koncert dvojček 2. simfonije; nastal je leto dni po nji (1878) prav tako v Poljčanah ob Vrbskem jezeru in iz njega veje podobno vzdušje spokojnosti, prijetnega in naravnega ugodja. Prvotno je obsegal štiri stavke; kasneje je skladatelj skerco izločil in ga vpletel v 2. klavirski koncert, ki je tako postal četverostavčen. Delo je pregledal znameniti nemški violinski virtuoz Jos. Joachim, kateremu ga je skladatelj prijateljsko posvetil. Že prva misel prvega stavka (n. pr. 118) močno spominja na začetek

2. simfonije: tu kot tam mehko pastoralno vzdušje, zgrajeno na tonih toničnega trizvoka. Ritmično bolj razgibana je druga téma, ki pa se obenem odlikuje po milini in spevnosti. Razplet obeh vodilnih misli je v nadaljnjem kaj lahko zasledovati. V reprizi je tudi mesto za razsežno kadenco, ki se ji pozna uravnalna prijateljeva roka. Drugi stavek, Adagio, uživa in prekipeva v romantičnih melodijah. Iz celotnega ozračja skladbe veje vzvišen mir, ki vanj ne posegajo kriki življenja. Tretji stavek, Allegro giocoso, ma non troppo vivace, je rondo, čigar glavna misel kaže močan vpliv madžarske glasbe. Stavek je poln veselja do življenja in vse vpletene misli so možate, vedre, optimistične.

118 

Koncert za violino, violončelo in orkester (op. 102, a-mol)

je nastal leta 1887 namesto nameravane 5. simfonije; zgled je bila Mozartova »Koncertantna simfonija« (K.-V. Nr. 364). Delo se ne more meriti s prejšnjimi koncerti za klavir ali violino, dasi vsebuje mnogo dragocenih mest. Ima običajne tri stavke: Allegro, Andante, Vivace non troppo, vsakega v ustrezni formi, tako da je podčrtana koncertantna smer. Prvi in tretji stavek v tem pogledu zadovoljujeta, v drugem stavku pa tečeta parta obeh solistov prepogosto v oktavah, kar ju hromi in jima jemlje samostojnost.

Serenada (op. 11, D-dur) in
Serenada (op. 16, A-dur)
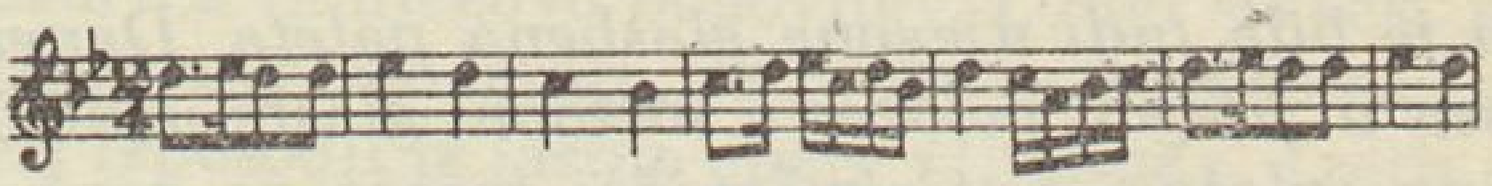
sta mladostni skladbi z vsemi znaki romantike. Prva ima šest stavkov (Allegro, Scherzo, Adagio, Menuet, Scherzo, Finale), druga pa pet (Allegro moderato, Scherzo, Adagio, Menuet, Finale). Prva je po izrazu močnejša in svetlejša; druga se odpoveduje violinam ter je zato temneje barvana.

Med drugimi skladbami gre prvo mesto

variacijam na Haydnovo témo (op. 56 a, B-dur),

ki spada s prej omenjenima serenadama med skladateljeve vaje k prvi simfoniji. Téma (n. pr. 119) je iz Haydnovega

divertimenta za pihala in predstavlja koral (sv. Antona). Sledi osem variacij, ki pomenijo izredno visoko stopnjo umetnosti variiranja. Vanje je položeno mnogo kontrapunktičnega znanja, kar pa ne zavira sprejemljivosti. Po osmi variaciji pride finale, v katerem se ponovi téma v osnovnih oblikah in nekaterih variacijah, kar spominja na kompozicijsko tehniko šakone. Slovesni zaključek je vreden že sam po sebi ugleda, ki si ga je bil pridobil Brahms s tem delom med dotlej nezaupljivimi strokovnjaki.

119 

Akademijska slavnostna uvertura (op. 80)

je priložnostno delo, s katerim se je skladatelj oddolžil univerzi v Vroclavu za podelitev častnega doktorata z diplomo »artis musicae severioris in Germania nunc princeps« v letu 1879. V tej uverturi obravnava skladatelj nekaj buršovskih in študentskih popevk, h koncu pa prastaro »Gaudeamus igitur«. Orkester je groteskno povečan, kompozicijska faktura šegava, šaljiva, pretirana. V vsem uspelo prigodno delo, ki pa ne prenese strožjega kriterija.

Tragična uvertura (op. 81)

je nastala sočasno s prejšnjo, kot protiutež, in je vredna Beethovnovih skladb te vrste. Tudi po gradnji spominja na tega vzornika. Tematika je naslovu primerno izbrana; prevladujejo temne barve, dramatičnost ni vihrava, pač pa vzburkana. Celotno obeležje je usodovsko in s tem je zadeto zaželeno razpoloženje.

PETER IL JIČ ČAJKOVSKI (1840—1893)

sodi po vsem svojem temperamentu v življenju in v ustvarjanju med predstavnike patetične romantike. Izšel je iz smeri Berlioz-Liszt, a se ni priključil nacionalnim romantikom, ki so si v Rusiji ustvarili položaj z »mogočno petorico«, dasi je

rad vpletal v svoje skladbe ljudske napeve in se sploh čutil ruskega skladatelja. Prvi njegovi mentorji, med njimi brata Rubinstein, so ga usmerili na zahod, njegovo srce pa ga je vleklo domov: tako je nastal v njem razkol, ki mu je zadajal mnogo gorja, katerega v bistvu odsevajo njegove skladbe. Neodločnost med obema smerema mu je omogočila, da je zaslovel prej v tujini kot doma; seveda pa je v nekaterih potezah ostal tujini nerazumljiv ravno zato, ker so bile ruske. Njegova kompliciranа natura je potrebovala za svoj izraz sorazmerno zelo obsežno lestvico čustvovanja, in takšna je bila tudi njegova glasbena paleta. Danes je njegov lik jasen in njegov položaj v svetovni glasbi učvrščen, čeprav še ne na splošno. Kot simfonični tvorec pa zavzema po pomenu eno prvih mest, po priljubljenosti pa nesporno prvo in v tem nadkriljuje celó klasike.

Čajkovski je napisal šest simfonij, tri klavirske in en violinski koncert, več uvertur, suit, simfoničnih pesnitev in drobnejših skladb. Prve tri simfonije veljajo za mladostna dela in so zelo redko na sporedu simfoničnih koncertov.

1. simfonija (g-mol, op. 13)

ima podnaslov »Rêverie d'hiver« (Zimska sanjarija) in je nastala leta 1866. Skladatelj jo je predelal leta 1874, toda tudi predelava ni mogla osvojiti koncertnih odrov. Vsak od štirih stavkov ima poetičen podnaslov. Prvi, Allegretto tranquillo, je »Sanjarjenje na zimskem potu«; motivika je kratka in se močno ponavlja. Drugi stavek, Adagio cantabile, ma non tanto, je »Dežela mračnosti, dežela megle«. Preprosta elegična slika pokrajine v petdelni pesemski obliki A-B-A-B-A s kodo. Stavek zrcali mrko zamegleno razpoloženje, kakršno je obdalo skladatelja, ko je s prijateljem, pesnikom Alekseјem Apuhtinom, obiskal Ladoško jezero. Téma označuje močna naslonitev na ljudsko pesem. Tretji stavek, Allegro scherzando giocoso, nima podnaslova. Stavek je bil prvotno v klavirski sonati in ga je skladatelj od tod sprejel v simfonijo. Četrti stavek je v glavnem Allegro maestoso z dvojnim uvodom: Andante lugubre in Allegro moderato. Oblika je sonatna, v izpeljavi pa naletimo na fugirane odstavke in močne gradacije, ki napovedujejo kasnejšega simfonika.

2. simfonija (c-mol, op. 17),

z vzdevkom »Maloruska«, je nastala leta 1872 in je bila sedem let zatem predelana tako, da je bil znova komponiran prvi stavek, spremenjen tretji in skrajšan četrti. Pričakovanja, ki jih je skladatelj vezal na ta dopolnila, se niso izpolnila. Prvi stavek, Andante sostenuto — Allegro vivo, prinaša obsežen uvod z značilnim solom roga v ljudskem tonu. Ta melodija se kasneje v kodi, ki je prav tako Andante sostenuto, v celoti ponovi; tako nastane sonatna forma, uokvirjena v počasen odstavek in njegovo ponovitev. Drugi stavek, Andantino marziale quasi moderato, je v bistvu koračnica, ki si jo je skladatelj izposodil iz lastne opere »Undina«. Tretji stavek, Scherzo — Allegro molto vivace, ima okvirni odstavek v trodelnem ritmu, trio pa v dvodelnem. Sklepna koda kombinira obe ritmični varianti. Četrti stavek, Moderato assai — Allegro vivo, ima kratek uvod, iz katerega se neposredno vzpenja glavna misel, zgrajena nad ukrajinsko plesno ljudsko pesmijo »Žerjav«, ki jo je bil skladatelj slišal v Kamenki, kjer je redoma letoval, od nekega peka. Z mojstrsko roko je nanizal vrsto variacij in tako zaključil v bleščečem C-duru zmagovito in optimistično simfonijo.

3. simfonija (D-dur, op. 29)

ima vzdevek »Poljska« in je nastala leta 1875. Prav izjemoma obsega pet stavkov in je po gradnji bolj podobna večstavčnemu divertimentu; le prvi stavek je v sonatni formi, kar je bilo odločilno za uvrstitev dela med simfonije. Introduzione e Allegro je naziv prvega stavka, ki ima hitrostne označbe Moderato assai, Tempo di marcia funebre, Allegro brillante. Žalna koračnica stoji v d-molu in velika gradacija ga prevede v sonatno glavnino, ki je v D-duru. Oblikovno se skladatelj že tu izkaže mojstra, vsebinsko pa seveda še ni dosegel zaželenega ravnotežja med izrazom in vsebino. Drugi stavek, Alla tedesca — Allegro moderato e semplice, je vsaj na videz zasnovan na ritmu nemškega plesa »Ländler«. Skladatelj tu v glavnem zadovolji svojo potrebo po izživljanju v plesnih oblikah; ta težnja je zanj bistvena in se ji do kraja ni nikoli odrekel. Tretji stavek, Andante elegiaco, je spet v molu in ima značilno peterodelno pesemsko obliko A-B-A-B-A,

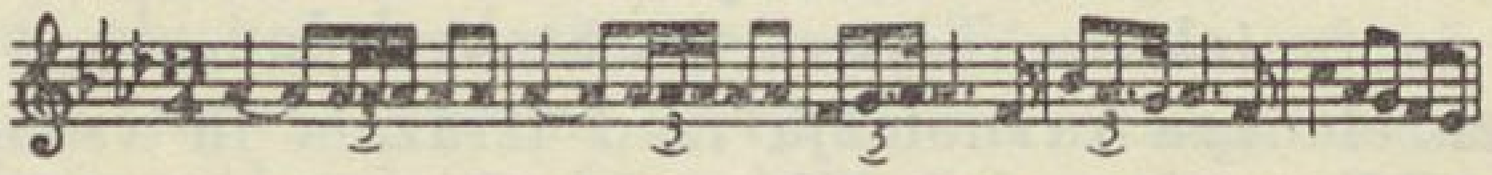
ki jo je skladatelj že preizkusil v prvi simfoniji. Četrti stavek je skerco v h-molu s triom v D-duru in napisan docela tradicionalno. Finale, Allegro con fuoco — Tempo di polacca, sestoji iz dveh odstavkov. Prvi je spisan v dvodelnem taktu (2/4), drugi pa je poloneza v 3/4 taktu. Oblika od daleč spominja na rondo, vendar je očitno programska in zato svobodna. Prav po tej zaključni, prazničnі polonezi nosi simfonija svoj vzdevek.

4. simfonija (f-mol, op. 36)

sodi med skladateljeva dovršena simfonična dela po obliki kakor po vsebini. Bila je dokončana leta 1877 in kaže sledove bridkega izkustva, ki ga je imel skladatelj s svojim zakonom. Posvečena je »najboljšemu prijatelju«; to je bila pokroviteljica Nadežda Filaretovna von Meck, ki je imela desetletja mnogo razumevanja za skladateljeve finančne in srčne težave. Njej je napisal tudi program te simfonije, ki naj sledi tu nekoliko skrajšan:

»Najina simfonija ima program, se pravi, da lahko zajamemo njeno idejno vsebino z besedami. Zato hočem Vam — a samo Vam — razložiti pomen celotnega dela in posameznih stavkov, seveda le v glavnih obrisih. Uvod v prvi stavek (n. pr. 120) je jedro vse simfonije, v njem je njen glavni domislek. To je tista usodnostna sila, ki ovira težnjo po sreči in ljubosumno skrbi, da ne prevladata dobro občutje in mir, da ni nebo brez oblakov; sila, ki visi nad glavami kot Damoklejev meč in neprestano zastruplja dušo. Ta sila je močna, nepremagljiva. Ne preostane nam drugo, kot da se ji uklonimo in brezupno tarnamo (n. pr. 121). Občutek pobitosti in brezupnosti raste vedno močneje in vedno bolj peče. Ali ni bolje, da se odvrnemo od resničnosti in se zazibljemo v sanje? Oh, radost, kakšen sladek sen se je prikazal! Bleščeče in srečo obetajoče bitje se mi je prikazalo in me vabi; kako je vse

120



121



lepo! Vsiljivi prvi motiv se oglaša le še iz dalje. Počasi zapredejo sanje vso dušo in pozabljeno je vse, kar je bilo temačnega, brezupnega. Sreča! Sreča!! Sreča!!! — Toda ne! Saj so bile le sanje,

ki jih iznova prežene klic usode. Takšno je vse naše življenje, večna menjava med mračno resnico in bežnimi sanjami o sreči. Ni prisiana: valovi te mečejo sem in tja, dokler te morje ne požre.

Drugi stavek prikazuje bolest v drugem štadiju razvoja. To je melanholično, otožno občutje, ki te obdaja, kadar sediš sam zvečer doma, izčrpan od dela. Knjiga, ki si si jo bil izbral, ti zdrkne iz utrujenih rok, pojavi se cel roj spominov. Kako je žalostno, da je že toliko minilo in prešlo! A vendar je prijetno prisluhniti spominom iz mladih let. Pomiluješ preteklost in nimaš več ne volje ne poguma, da bi začel novo življenje. Sit si ga. Predočiš si vesele urice, ko je mlada kri še vrela in kipela ter našla zadoščenje v vrvežu življenja. Spomniš pa se tudi žalostnih trenutkov, nenadomestljivih izgub. Vse to je že tako daleč, tako daleč za tabo... Žalostno je, a vendar presladko, grebsti po preteklosti...

Tretji stavek ne prinaša nobenega posebnega občutja. To so muhaste arabeske, neprijemljivi liki, ki begajo po domišljiji, kadar si osamljen spil nekaj vina. Okolje ni niti veselo niti otožno. Ne misliš na nič več; pustiš fantaziji, da neovirano bega od predstave k predstavi, zato prav čudno preskakuje. Nenadoma zazreš pijanega kmetiča, za njim pa se oglasi pocestna popevka... V daljavi zadonijo ostri zvoki vojaške godbe. To so nenadne slike brez prave povezave; pojavijo se v možganih, tik preden zaspiš, in prav tam tudi zatonejo. Nobenega opravka nimajo v realnem svetu; same po sebi so nerazumljive, bizarne, raztrgane.

Četrti stavek. Če že ne najdeš zadovoljstva v samem sebi, ozri se krog sebe in pojdi med ljudstvo! Glej, kako zna biti veselo, kako se popolnoma predaja svojim radostnim čustvom! Komaj pa si malce pozabil nase, se ozrl po radosti drugih, že se spet pojavi neutrudni fatum. Ljudje okrog tebe se kaj malo zmenijo zate; niti pogledajo te ne, kaj šele, da bi opazili, kako žalosten in osamljen si sredi njih. Oh, kako se veselijo, kako so srečni! Ti pa hočeš trditi, da je ves svet mrk in turoben? Saj vendar še obstaja radost, preprosta, izvirna radost! Daj, vesêli se nad radostjo drugih in — še boš mogel živeti!«

Čajkovski je v tej simfoniji, ki je v nekem pogledu avtobiografska kakor vsa njegova dela, združil programsko vsebino z dokaj trdno formalno osnovo. Njegova dramatika je mestoma pristna, mestoma pa teatralna, kar ne preseneča, saj je bil prav takrat močno zaposlen z odrskimi deli. Sam je nekje izjavil, da ima to delo skupnost z Beethovnovo 5. simfonijo. To velja za idejo usodnosti, ne pa za avtorjevo zadržanje nasproti nji. Oba skladatelja sta močno občutila moč usode, toda rešitev iz njenega smrtonosnega objema sta si pač predstavljala vsak po svoje.

Stavki so: Andante sostenuto — Moderato con anima, Andantino in modo di una canzone, Scherzo-Pizzicato ostinato — Allegro, Finale — Allegro con fuoco.
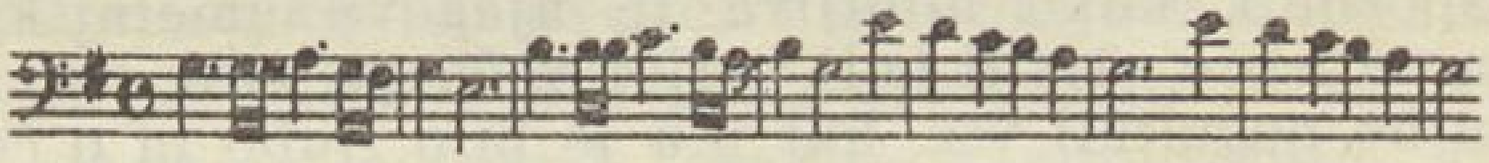
5. simfonija (e-mol, op. 64)

je nastala deset let po četrti (1888) in je posvečena skladateljevemu slučajnemu znancu iz Hamburga, Teodorju Avé-Lallementu, 80-letnemu starčku, ki ga je bil po naključju spoznal in vklenil v svoje srce — v ostalem brez razumljivega vzroka in utemeljitve. Avtor je bil tudi toliko rahločuten, da je stavil skladbo na spored svojega koncerta v Hamburgu; toda stari prijatelj je zbolel in ni mogel na koncert . . .
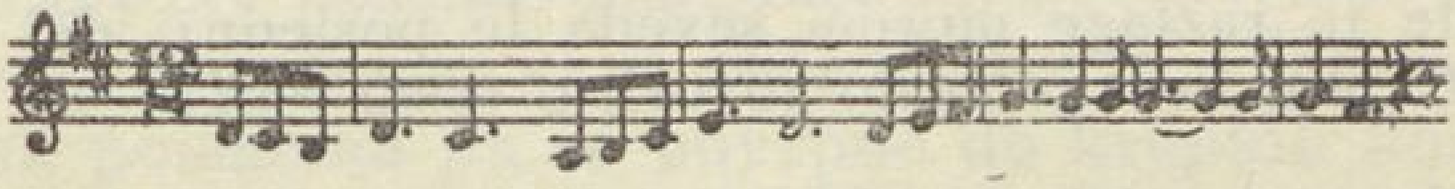
Simfonija je grajena po zgledu četrte. Uvodoma se oglasi tragična téma »usode« (n. pr. 122), ki se nato vleče kot temeljni in vodilni motiv skozi vse štiri stavke, včasih v originalni obliki, včasih ustrezno spremenjena; včasih v izvirnem molu, mestoma pa tudi v durski preobleki. Po uvodu se začne prvi stavek, Allegro con anima, z ostro ritmiziranim, malone poskočnim, obenem pa turobnim motivom, ki obvladuje ves prvi del ekspozicije. Po tem tragičnem odstavku se pojavijo v skladatelju vedrejše želje, prav kakor v prejšnji simfoniji. Nadaljnji razplet je vseskozi prežet s konfliktom med usodo in upanjem, med realnostjo in ideali, med resničnostjo in prividi. Tako doseže stavek svoj višek, ali pravzaprav svoje vrhunce, kajti teh je več in se zaporejajo pogosteje. Veliko stopnjo kompozicijsko-tehnične dovršenosti izkazuje koda, v kateri popušča napetost in nastopi predanost. Drugi stavek, Andante cantabile, con alcuna licenza, je liričen, melodično opojno prenasičen in po svoji izraznosti nagibajoč se k opernemu izražanju. Glavna melodija je v rogu (n. pr. 123) ter je po pravici slavna zaradi svoje izredne ariozne spevnosti. Njej sledi nova, nekoliko nemirnejša lirična misel, ki ji je skladatelj dal naziv »nada«. Kmalu se zberejo oblaki, ki preprečijo »nadi«, da bi uspela. Na tem mestu je skladatelj pripisal: »Ne, nobenega upanja ni.« Pojavi se motiv usode in skoraj bi se stavek sklenil v dramatičnem zapletu, da ga skladatelj nasilno ne prekine in zdaj se iznova oglasijo začetni tolažljivi zvoki. Tretji stavek, Allegro moderato, skuša popolnoma pregnati vse neprijetne spomine in težke slutnje. Skladatelj uvede tu njemu najljubšo plesno

formo, valček — z njim stopi ta ples na mesto klasičnega menueta. Tu prevladuje vedro, mirno in valujoče razgibano občutje, ki si ga lahko razlagamo kot spomin na prijetne dni. Da bi pokazal, kako ozko sta pri njem povezani osnovna tragika simfonije in pa skladateljeva naivna radost, je vpletel v spokojni valček nekaj taktov z usodovsko motiviko. Četrti stavek, Andante maestoso — Allegro vivace, hoče zabrisati še zadnje sledove tragike in njo sámo preokreniti v pobudo. Zato se tu pojavi usodovski motiv v duru (n. pr. 124). Zelo obsežna priprava nam ponovi konflikte preteklosti, nato pa prepusti besedo neugnanemu toku skoraj divjega muzikalnega vrela. Ta stavek je bistveno optimističen, kakor je bil menda, po zatrdilu skladateljevih bratov Anatola in Modesta, avtor sam v svoji najgloblji notranjosti. Kadar je prišel ta optimizem do izraza, je bil nekoliko hrupen, prekipevajoč, in takšen je ta finale, prava sarmatsko razbrzdana zmagoslavna koračnica, ki podira vse ovire.

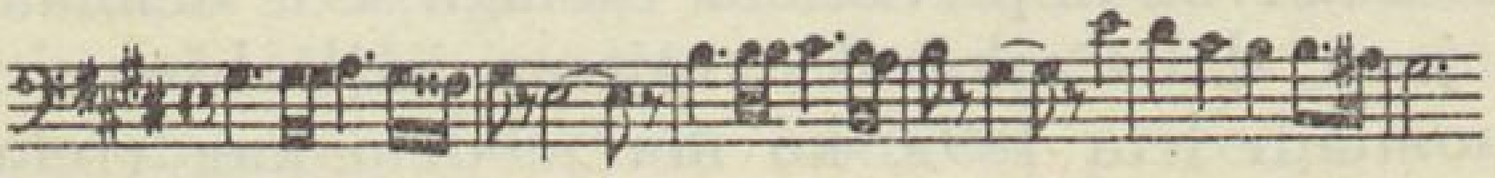
122



123



124



Nekateri komentarji iz časa nastanka in uspeha te simfonije navajajo kot podnaslov geslo »Per aspera ad astra«, ali pa »Iz teme k luči« in podobna, toda s to razlago ni zadet program, ki ga je imel pred sabo skladatelj ob komponiranju te simfonije. Sicer ga je previdno zamolčal, ni pa dvoma, da je avtobiografski in ne splošno veljaven.

6. simfonija (h-mol, op. 74)

je znana pod vzdevkom »patetična«; tega ji je dal skladatelj sam po nasvetu brata Modesta. Le-ta je bil tudi edini, ki je poznal podrobnejši muzikalni program simfonije in ga ne-

kako obrazložil v zasebnem pismu, ki je tu podano v izvlečku:

»Prvi stavek predstavlja skladateljevo življenje, tisto mešanico bolečin, trpljenja in neukrotljivega hrepenenja po nečem velikem in plemenitem, po eni strani ogroženo od borb in smrtnih strahov, po drugi pa ožarjeno od božanskih radosti in nebeške ljubezni do vsega lepega, resničnega in dobrega v vsem, kar nam obeta večnost v nebeški milosti. Ker je bil moj brat skozi veliko večino svojega življenja optimist, je tudi zaključil prvi stavek simfonije z drugo témo.

Drugi stavek predstavlja bežne radosti njegovega življenja, radosti, ki jih ni moč primerjati z običajnimi zabavami drugih ljudi in ki jih zato izraža s povsem nenavadnim $^5/_4$ taktom.

Tretji stavek popisuje zgodovino njegovega muzikalnega razvoja. Ob začetku je to bila sama igra, nekakšna potrata časa in igračkanje tja do dvajsetega leta. Potem pa je postalo vse resnejše in slednjič se zaključi s slavo. To izraža zmagoslavna koračnica h koncu stavka.

Četrti stavek ponazarja njegovo duševno stanje v poslednjih letih življenja. Grenko razočaranje in globoka bol nad tem, da je moral spoznati, kako minljiva je njegova umetniška slava in kako mu ne more utešiti boli vpričo večnega niča, tistega niča, ki grozi, da bo pogoltnil vse, kar mu je bilo ljubo in o čemer je menil, da bo trajalo večno.

Od cele te razlage morem seveda le poslednji del potrditi z dokumenti. Moj brat je često govoril o vsem tem.«

Nekoliko naivna in pietistična razlaga se le deloma ujema s tisto, ki jo je dal Čajkovski svojemu najljubšemu nečaku Bobiku spomladi leta 1893, ko mu je delo kar vrelo izpod peresa. Tam pravi:

»Spotoma (t. j. na koncertni turneji) sem sklenil, da napišem novo simfonijo, in sicer tokrat s programom. Toda program bo ostal uganka za vse — naj si le tarejo glavo z njim. Simfonija se bo pač imenovala ‚programska' simfonija št. 6. Njen program je vseskozi subjektiven in ni bilo redko, da sem se na svojih popotovanjih, ko sem jo v duhu komponiral, grenko jokal. Zdaj, po povratu, pregledujem zapiske in delam tako hitro in z vnemo, da je bil prvi stavek dokončan v manj kot štirih dneh, ostali pa imajo v moji glavi že jasno začrtane oblike. Prav tako je gotova tudi polovica tretjega stavka.

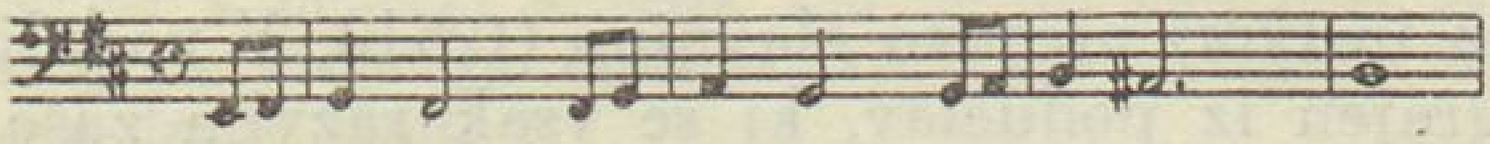
Po obliki bo nudila simfonija dosti novega. Tako, za primer, finale ne bo bučen allegro, temveč prav nasprotno, zelo raztegnjen adagio.«

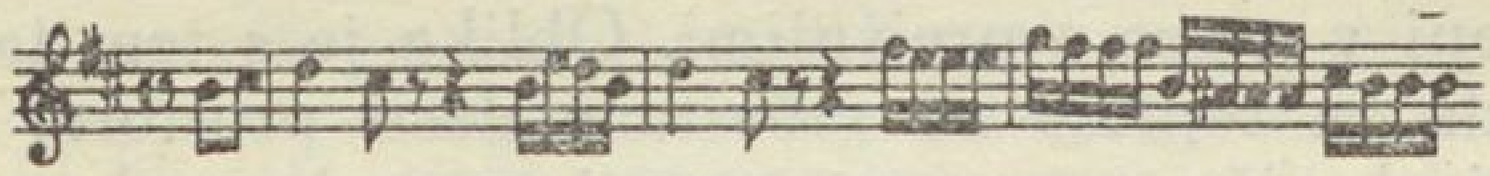
In kasneje:
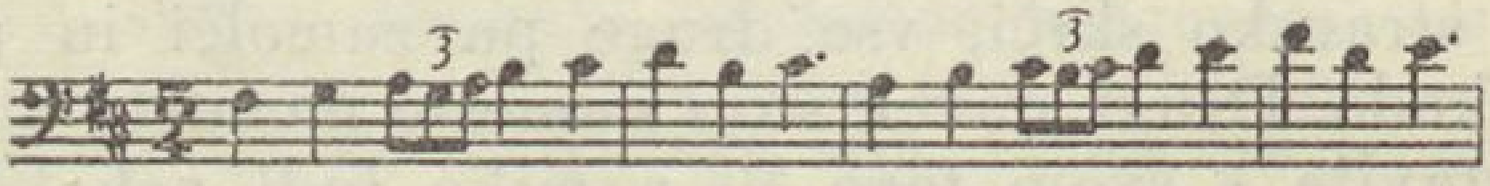
»Nekaj lepšega od te simfonije nisem in ne bom nikoli več napisal. Vanjo sem vložil, ne pretiravam, vso svojo dušo.«
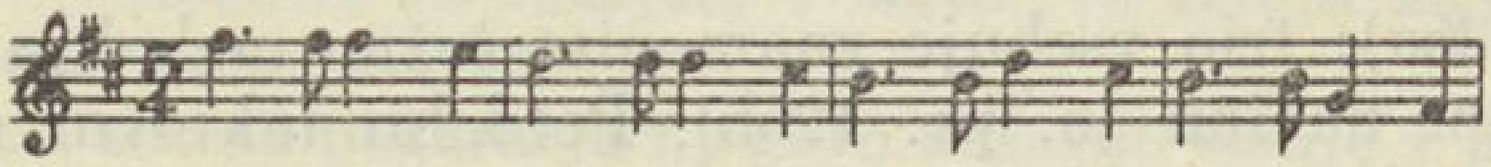
Oblikovna razčlemba nam kaže, da je prvi stavek v sonatni formi z daljšim uvodom, kjer se že pojavi glavna misel (n. pr. 125a). V odstavku, ki sledi uvodu, je ritmično poživljena in tvori njegovo glavnino (125b). V nadaljnjem je stavek zgrajen iz poddelov, ki se vsak razvija zase in šele potlej stopi v zvezo s prejšnjimi. Oblika je s tem tako razširjena, da za reprizo ne preostane dosti prostora. Zato jo skladatelj skrajša s tem, da opusti ponovitev glavne téme, pa tudi stransko skrči, vse druge pa zamolči in pritakne svečano kodo. Drugi stavek stoji namesto menueta ali valčka in predstavlja s svojo togo $^5/_4$ ritmiko tudi nekakšen ples (n. pr. 126a); trio vsebuje znamenito tožno melodijo v istem taktovnem načinu (n. pr. 126b). Petdelni taktovni način je prvobitno slovanski; kot takšnega ga je prepoznal že Chopin; najsi ga je Čajkovski uvedel v simfonijo v smislu Modestovih izjav, ali pa splošno kot izraz ljudskega plesa, vsekakor je s tem stavkom ustvaril izrazito razpoloženje, ki je za to simfonijo prav posebno značilno. Tretji stavek je zavzetna in zmagovita koračnica, ki se začenja sprva z lahnimi, bežnimi triolami, polagoma pa se povzpne do krepkih korakov in se samozavestno razpne. Po obliki nekoliko spominja na trodelni skerco, le da imamo tu četverodelno pesemsko obliko velikega objema: A-B-A-B. Koda se pričenja z veliko gradacijo in se zaključi kljubovalno z močno poudarjeno triolo. Največ novega je v četrtem stavku. Ker dotlej pravzaprav ni bilo v simfoniji počasnega stavka, ga skladatelj postavi na kraj simfonije ter tako sprevrne običaje. Finale je po izrazu najsilnejši stavek te simfonije, ki je sprva presenetil in razočaral mnogo poslušalcev, vajenih klasične razporeditve simfoničnega gradiva. Z zaključnim počasnim stavkom je podana globoka duševna potrtost, ki je klasično vzgojeni skladatelji niso poznali; simfonik romantične usmerjenosti pa ni priznal klasičnih omejitev ter je znal poslušalca prevzeti s prepričljivostjo svoje izpovedi. Že takoj iz početka režejo ostri akordi vzdušje (n. pr. 127), v osrednjem odstavku pa raste obup skoraj do fizične bolečine in privede v krčevito

vzdihovanje celega orkestra. Stavek doseže višek v ponovitvi prve misli, ki jo grozljivo spremlja bučanje pavk. Nato pa se ves vzgon sesede in utone v zamolklem udarcu tam-tama, simbola popolne pogube. Koda povzame proseči motiv iz stavkovega osredja, ter polagoma pojemajoče izgine: življenje se je zrušilo.

125 a 

125 b 

126 a 

126 b 

127 

V bistvu je simfonična pesnitev

»Francesca da Rimini« (op. 32)

prava trostavčna simfonija z dvema krajnima allegro-stavkoma in osrednjim Andante cantabile; od prejšnjih simfonij se loči le po številu stavkov in pa po tem, da je z naslovom podan program. Povod zanjo je dalo skladateljevo potovanje iz Lyona v Bayreuth poleti 1876, kajti spotoma je čital V. spev Dantejevega »Pekla« ter se takoj odločil, simfonično obdelati epizodo s Francesco. Osrednja misel je objokovanje minule sreče, skladno s pesnikovimi besedami »Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria« (ni je večje bolesti kot spominjati se v bedi srečnih dni). Oba krajna stavka posredujeta muzikalno predstavo o peklu, osrednji pa riše usodo junakinje. Liriku Čajkovskemu se je najbolj posrečil prikaz kratke sreče in neskončnega trpljenja Francesce; oboje zna iskreno in prepričljivo predočiti. Prvi stavek se opira na temačne, ponavljajoče se me-



ALEKSANDER GLAZUNOV



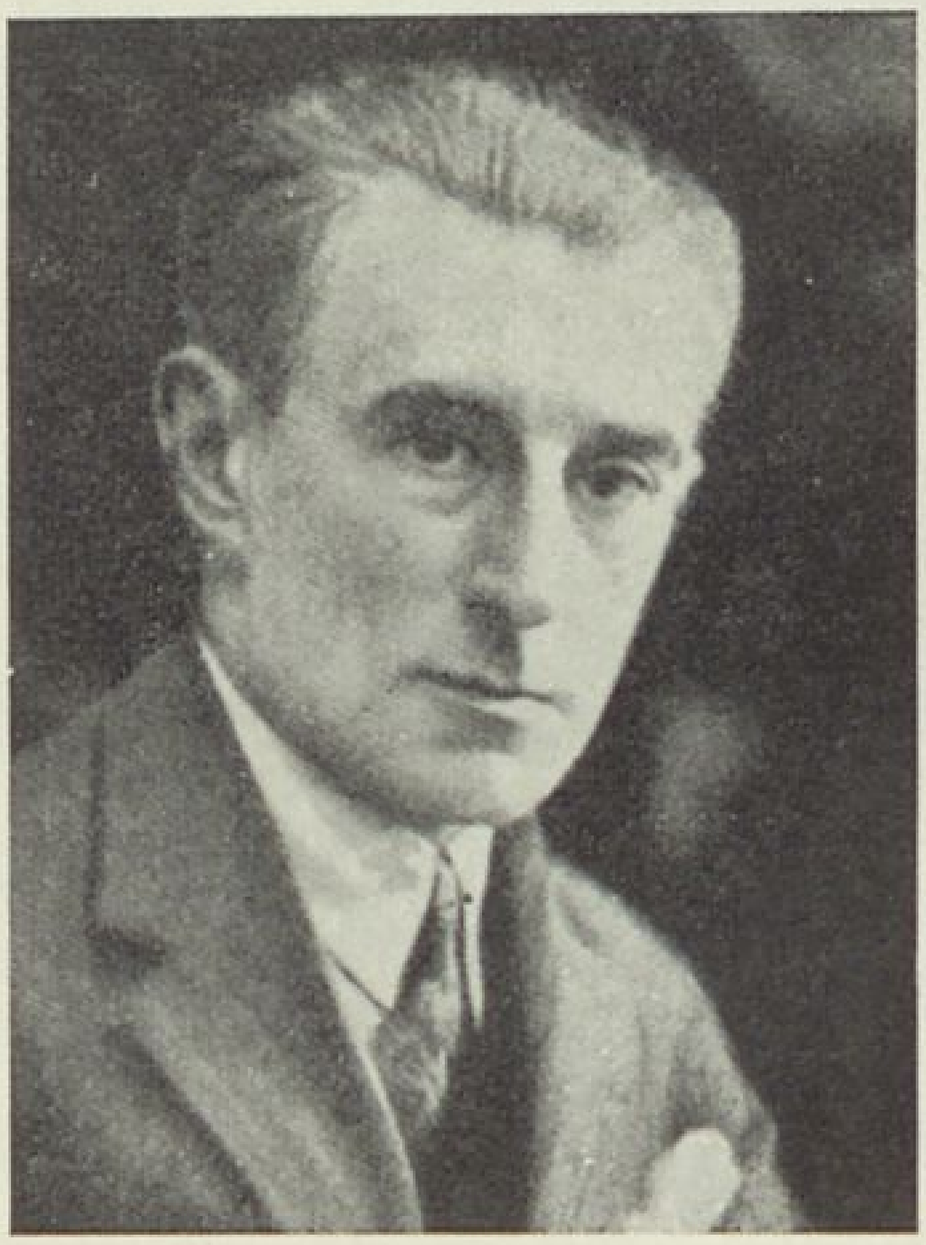
MAX REGER



JEAN SIBELIUS



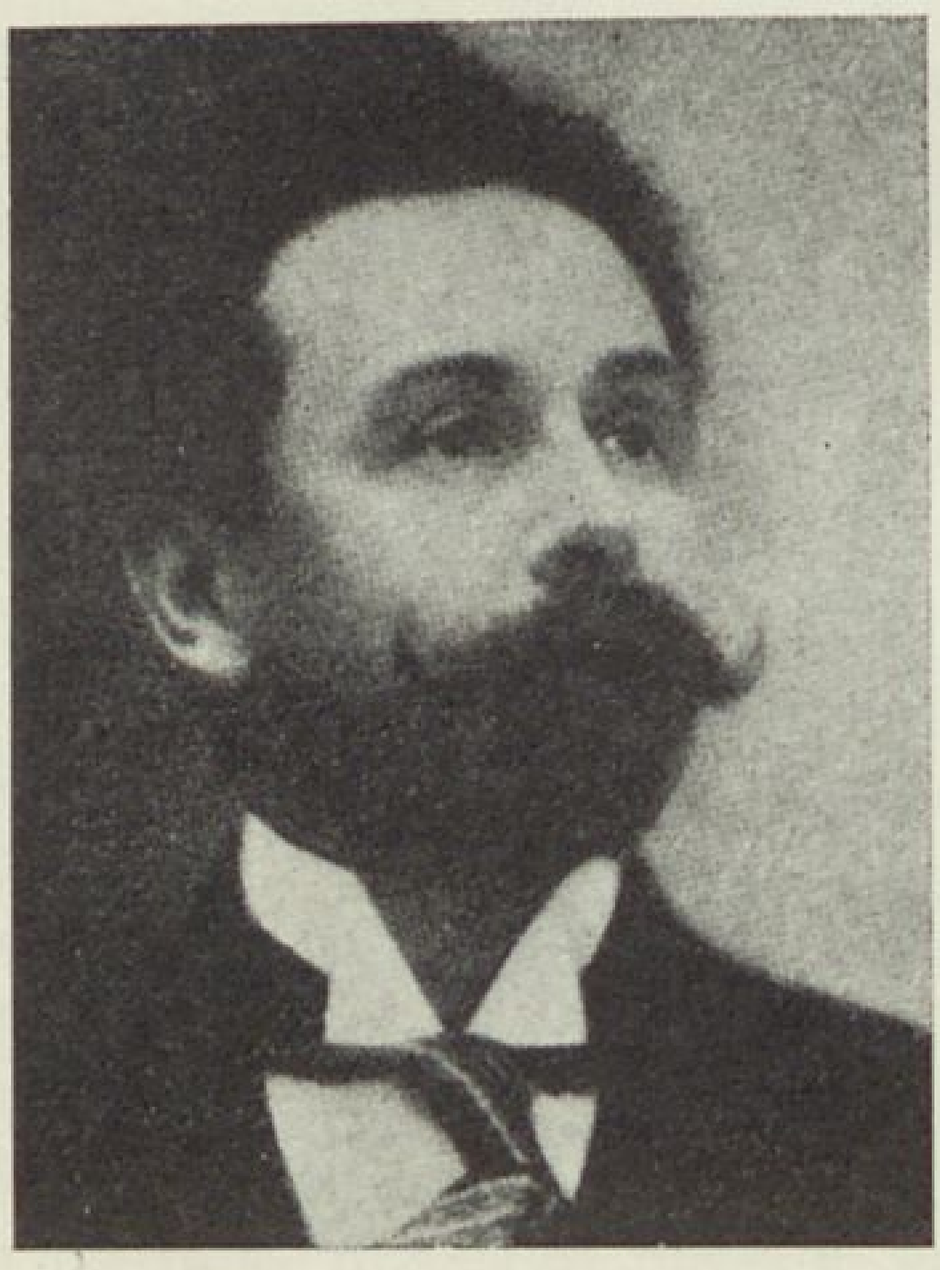
CLAUDE-ACHILLE DEBUSSY



MAURICE RAVEL



ALBERT ROUSSEL



ALEKSANDER SKRJABIN



VITÉZSLAV NOVÁK

lodične odlomke; ker tretji stavek mnogo ponavlja iz prvega, je okvir enoten.

Obsežnejša je druga programska simfonija,

»Manfred« (op. 58),

ki je nastala leta 1885. Skladatelj je napisal o tem delu: »Izkazalo se je, da je ta simfonija ogromno, resno in težavno delo. Vzame mi ves čas in me včasih popolnoma izčrpa. Toda neki notranji glas mi pravi, da delo ne bo zaman in da bo ta kompozicija morda postala moja najboljša simfonija.« (Čajkovski je ob vsakem delu mislil tako.) Dejansko je ta simfonična pesnitev prava četverostavčna simfonija s programom, torej po Berliozovem vzoru. Program ohlapno podaja vsebino muzikalnega razpoloženja pri vsakem stavku. Prvi se začenja naravnost z vodilno témo Manfreda, mrkega Byronovega junaka. Program pravi: »Manfred bega nekje v Alpah. Trpinčijo ga dvomi, kes ga tare in njegova duša je plen nezaslišanih bolečin.« Oblikovno razpade stavek na štiri poddele. Prvi nam predstavi Manfreda in njegovo težko razdvojenost. Drugi je mirnejši in podaja junakove spomine. Tretji je zelo občutena lirična epizoda: Manfred se spominja ljubljene sestre Astarte. Četrti pa riše junakovo nemirno tavanje po svetu. Drugi stavek ima program: »Alpska vila se prikaže Manfredu v mavrici bistrega gorskega slapa.« Po obliki je to skerco, ki riše dokaj naturalistično slap in njegovo pisano mavrico; v triu smo priča vilinske prikazni. Tretji stavek je precèj odmaknjen od Manfredovega problema, kajti program pravi: »Pastorale. Preprosto, svobodno in miroljubno življenje gorjancev.« Slika je muzikalno zelo prepričljiva, le motiv Manfreda, ki se mestoma oglasi, nima nobene prave povezave s prizorom in torej tudi nobene upravičenosti. Program četrtega stavka je: »Ahrimanova podzemna palača. Manfred vstopi sredi bakhanala. Duh umrle Astarte se prikaže in napove skorajšnjo Manfredovo smrt.« Oblikovno je ta stavek podobno grajen kot prvi in ima prav tako štiri poddele, ki prehajajo brez prekinitve drug v drugega. Motivika je v glavnem povzeta iz prvega stavka in ne navaja dosti novih elementov.

Med simfonično pesnitvijo in uverturo posreduje

fantazijska uvertura »Romeo in Julija« (brez op. št.),

ki je bila spisana leta 1869 po Shakespearovi drami. Za to delo je skladatelja navdušil Balakirev, ki mu je tudi predpisal dokaj natančen program; Čajkovski pa se ga ni držal in si je izbral obliko programske uverture. Njeno muzikalno bistvo so trije domisleki. Prvi, Andante non tanto, quasi moderato, je uvod, mirno, vzvišeno, nekoliko tragično akordično sosledje, ki podaja osnovno razpoloženje. Druga misel je odločna, ostra in smiselno zastopa usodni prepir obeh sprtih veronskih družin; oblikovno je glavna téma uverturno-sonatne forme. Tretja misel, v kateri se skladatelj najbolj in najdlje razpoje, je Julijina, ena najopojnejših melodij tega skladatelja. Iz teh treh zelo različnih elementov se zgradi močno stopnjevana enota, ki ne kaže razpok in je v sebi zaokrožena. Zaključek se povrne v uvodno razpoloženje; citat iz Beethovnove pête, usodovske simfonije je značilen, najsi je nameren ali ne.

Druga programska uvertura je

fantazijska uvertura »Hamlet« (op. 67),

napisana leta 1888 prav tako na Shakespearov lik; po naročilu je tedaj skladatelj skomponiral scenično glasbo k tragediji in ji stavil za uvod uverturo. Program se omejuje na duševne težave junaka in se začenja z vprašanjem »to be or not to be« — temačno in počasi. Sledi glavnina uverture, Allegro vivace, v kateri riše skladatelj Hamletove duševne muke, pa tudi njegovo željo po osveti. Kontrasten je motiv Ofelije, liričen spev prekipevajoče miline. V izpeljavi se bíje zapleten boj med posameznimi motivi — nazorno podajanje Hamletove problematike. Boj se konča s Hamletovo smrtjo in temačna žalna koračnica sklene sliko v klasični uverturni obliki.

Tretja programska uvertura je

»Slavnostna uvertura 1812« (op. 49),

leta 1880 priložnostno komponirano delo ob otvoritvi moskovske cerkve, posvečene spominu Napoleonovega poraza. Delo je namenjeno izvedbam na prostem ter širokim plastem

občinstva, zato uporablja tudi izvenmuzikalne efekte, kakor topovske strele. Vsebina je nekoliko nabreklo napeta in Čajkovski z delom ni bil zadovoljen; tem večji pa je bil uspeh v javnosti, ki ceni preprosto vpletanje poljudnih melodij in himn obeh bojujočih se taborov ter končno zmago ruske himne nad marseljezo in svečan, cerkveno navdahnjen zaključek.

Mimo teh uvertur jih je Čajkovski napisal še nekaj k dramam Ostrovskega (»Vihar«), Puškina (»Vojvoda«) in Shakespeara (»Vihar«), nekaj za koncert; nobena izmed njih pa se ni dlje obdržala na repertoarju.

1. koncert za klavir in orkester (b-mol, op. 23)

je nastal leta 1875 in je še danes najbolj popularna skladba te vrste v klavirski literaturi. V letu 1890 je skladatelj delo popolnoma prenovil in pri tem marsikaj spremenil. Prvi stavek se začne s fanfarnim pozivom rogov, ki uvaja glavni motiv (n. pr. 128). Skoraj ariozni spev spremlja klavir z mogočnimi akordi, nato pa ga sam prevzame ob spremljavi orkestra. Ves ta odstavek pa je pravzaprav šele uvod, kajti šele po njem vstopi pravi allegro-stavek z glavnim motivom v b-molu. Menda je skladatelj povzel to témo po nekem beraču, ki je hotel s spremljavo lajne zapeti neko ukrajinsko pesem. V tem stavku, Allegro con spirito, se nato zvrsti več živahnih in močnih motivov, ki se dramatično prepletajo. Višek je svečan, zavzeten; klavir dobi zelo hvaležno in domiselno kadenco. Drugi stavek, Andante semplice, vsebuje nežno melodijo v pihalih; klavir jo obkroža z lahnimi ornamentalnimi obrazci. To glavno melodijo nadomesti čez čas

128

nekoliko bolj banalna popevka v valčkovem ritmu, ki je posneta po takrat zelo priljubljeni francoski romanci »Il faut s'amuser, danser et rire« — prigoden spominček na vesele podvige, ki jih je skladatelj kdaj pa kdaj podvzel z bratom Modestom. Finale, Allegro con fuoco, je zelo bravurozen in vnetljiv rondo, v katerem se vrstijo téme plesnega značaja

in ljudskega kroja. V veselem vrvežu, ki mu ne manjka nekaj cenene vzvišenosti, se koncert nadvse učinkovito sklene.

2. koncert za klavir in orkester (G-dur, op. 44)

je nastal leta 1880 ter po muzikalni vrednosti ne zaostaja za prvim, vendar je manj bravurozen in učinkovit, zato pa mnogo manj na sporedih. Obsega tri stavke; prvi je grajen tradicionalno, v drugem pa prevzameta vodilno melodično vlogo solistična violina in violončelo ter prepuščata klavirju harmonično in ornamentalno dopolnjevanje. Ta stavek je liričen nokturno, poln sanjave spevnosti. Tretji stavek je lepo zaokrožen rondo z rahlo naslonitvijo na rusko folkloro. V celoti se v tem koncertu skladatelj prikaže z nevajene vedre, rahločutne strani in vsa skladba zveni uglajeno. Podobno

3. koncert za klavir in orkester (Es-dur, op. 79),

katerega je skladatelj prvotno izdal kot op. 75 in je bil takrat v enem stavku; po njegovi smrti je Tanjejev iz skic sestavil še dva stavka ter nato skladbo izdal kot posmrtno. Vendar kljub temu skoraj nikoli ne pride na koncertni spored, dasi vsebuje mnogo lepot. Morda je v nji premalo tiste navdušene zavzetnosti, ki odlikuje prvo skladbo te vrste.

Slednjič bi šlo še omeniti s tega področja

Koncertno fantazijo (op. 56),
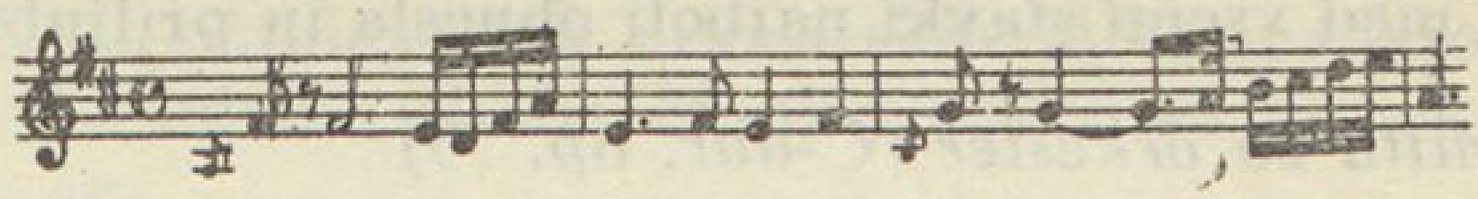
ki je nastala leta 1884 in šteje dva stavka: »Quasi rondo« ter »Kontrasti«. Prvi stavek obsega tri, drugi pa dva tematično samostojna poddela. V drugem stavku je uporabil skladatelj ljudski ples »trepak« in z njim dosegel zelo živahen zaključek. Tega koncerta se drži vzdevek »damski«; to pa ne pomeni, da ga rade igrajo dame ali da je njim namenjen, temveč je nastal zato, ker ga je največ igrala pianistka Sofija Medtner, s katero se je bil Čajkovski zelo spoprijateljil v svojih poslednjih letih.

Koncert za violino in orkester (D-dur, op. 35)

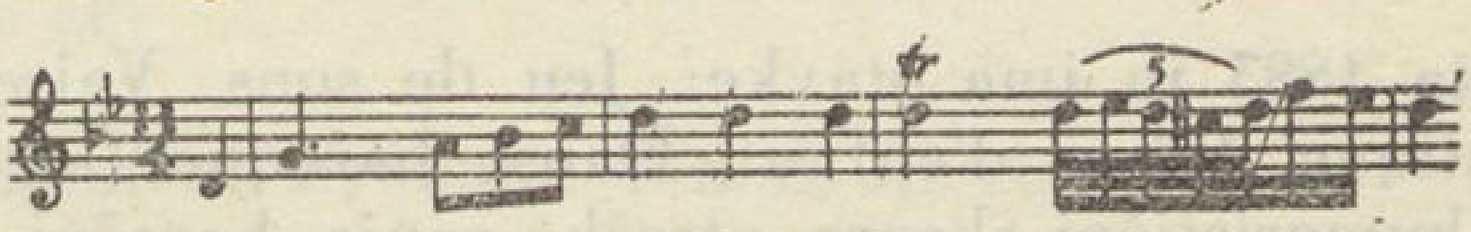
je poleg Beethovnovega in Brahmsovega največ izvajano delo te vrste. Nastal je leta 1878 in skladatelj se je pri komponiranju pogosto naslonil na nasvet svojega učenca, violinista Koteka, posebno kar zadeva violinski part v tehničnem po-

gledu. Prvi stavek, Allegro moderato, ima nekoliko bledikav uvod; šele z vstopom violine, ki prinese glavno misel (n. pr. 129), se dvigne razpoloženje in vztraja nato prav do konca. Vmes je vse polno ljubkih, spevnih, zanosnih in omamno sladkih okretov, ki jih prvenstveno prinaša solist. Zanj je tudi kadenca, v kateri so natrpane tehnične težave. Drugi stavek je Canzonetta, znamenita po svoji lirično otožni temeljni melodiji (n. pr. 130). O nji se je izrazila skladateljeva prijateljica baronica von Meck: »Canzonetta je kar prelestna. Koliko poezije in hrepenenja je v teh zakritih tonih (sons voilés), v teh skrivnostnih zvokih! Moj bog, kako je to lepo, koliko užitka daje Vaša glasba!« Kaže, da je bilo mnenje utemeljeno, saj še danes, po 80 letih, učinkuje kanconeta neposredno in zamamno. Stavek preide brez presledka v tretjega, Allegro vivacissimo. Po kratkem uvodu in še krajši kadenci zadoni značilna ruska plesna melodija. Za protiutež uvede skladatelj domislek folklornega značaja na podlagi ležeče brenčeče kvinte. Repriza prinaša poleg ponovitve tudi še briljantno kodo, ki učinkovito zaključuje skladbo.

129



130



Za violončelo in orkester je napisal Čajkovski edinole

Variacije iz rokokoja (op. 33),

ki so nastale leta 1876/7. Prav takrat se je poglobil v slog 18. stoletja in ga je kasneje še kdaj uporabil v suitah, baletih in operah. Pri tehničnih mestih ga je z nasvetom podprl violončelist Ferdinand Fitzenhagen, kateremu je delo posvečeno. Téma (v A-duru) se oglasi v violončelu po kratkem orkestrskem uvodu. Prvi dve variaciji se ne oddaljita dosti od nje, tretja (v C-duru) pa je že dokaj svobodna. Témi se spet približata četrta in pêta variacija, šesta (v d-molu) pa je spet prostejša. Sedma variacija in koda ponovno učvrstita témo ter primerno zaokrožita sicer kratko, a dobro igrivo in spevno skladbo.

Nadaljnje orkestralne skladbe Čajkovskega so:

Capriccio italien (op. 45),

napisan pozimi 1880 v Italiji, je učinkovito kratko in značilno delo. Začenjajo ga fanfare, posnetek vojaškega signala, ki ga je bil skladatelj čul kot budnico iz bližnje vojašnice. Andante-odstavek obravnava s kontrapunktičnimi sredstvi, celó kanonično, ljudsko popevko, ki jo je bil prav tako spoznal na ulici. Kot tretji odstavek sledi ples, ki spominja na španski bolero; njemu se priključi napolitanska popevčica. Po ponovitvi signala se začne sklepni del, tarantela, ki vžigajoče privede skladbo do vedrega, sončnega viška.

1. suita za orkester (D-dur, op. 43)

ima stavke: Introdukcija in fuga, Divertimento, Intermezzo, Marche miniature, Scherzo, Gavotte, torej pisano in na videz nerodno urejeno zaporedje krajših samostojnih skladb. Nastala je leta 1878 in ne vsebuje problemov. Zanimivo je, da je skladatelj sprva zavrgel miniaturno koračnico, ki pa se je kasneje med vsemi stavki najbolj obnesla in priljubila.

2. suita za orkester (C-dur, op. 53)

je iz leta 1883 in ima stavke: Jeu de sons, Valse, Scherzo humoristique, Rêves d'enfant, Danse baroque (Igra zvokov, valček, humoristični skerco, otroške sanje, baročni ples). Ponekod najdemo pristavek »Suite caractéristique«, ki se brž-kone nanaša na svojstveno instrumentacijo dovtipnega skerca, kjer nastopijo štiri harmonike. Prav tako pripis k baročnemu plesu »v slogu Dargomižskega«, kar naj pomeni, da je skladba napisana v nekoliko togem slogu ruskega klasika Dargomižskega (1813—1869), ki velja za početnika ruske nacionalne smeri v glasbi. Uspeh te suite je bil tako velik, da je skladatelj brž napisal

3. suito za orkester (G-dur, op. 55)

v štirih stavkih: Elegija, Melanholični valček, Skerco, Téma z variacijami. Suita je zabavna in igriva, četudi ji ne manjka elegičnih momentov. Zlasti melanholični valček je mrk, toda njegova ritmična poskočnost ga močno olajša. Skerco je temperamentna tarantela — spomin na lepe dni v Italiji. Zadnji

stavek vsebuje dvanajst variacij na rusko ljudsko pesem. Zaključna variacija je pompozna poloneza.

4. suita za orkester (op. 63), »Mozartiana«,

je nastala leta 1887 in obsega štiri precej dolge stavke: Gigue, Menuet, Molitev in Témo z 10 variacijami. Čajkovski je oboževal Mozarta in v tej suiti je uporabil nekaj njegovih skladb: gigo (K.-V. Nr. 574) in menuet (K.-V. Nr. 355), svojedobni Mozartovi klavirski priredbi, »Ave verum« (K.-V. Nr. 618) iz zbirke »Male duhovne pesmi« (»Kleine geistliche Lieder«), ki ga je po Lisztovi klavirski transkripciji instrumentiral, in naposled variacije na témo Glucka iz spevoigre »Le rencontre imprévu« (Nepredvideno srečanje, K.-V. Nr. 455). S tem delom se je Čajkovski hotel oddolžiti Mozartovemu geniju, a je slabo naletel pri kritiki, ki mu je očitala, da instrumentira skladbe pozabljenih nemških mojstrov, ker mu samemu ne pride nič novega na um.

Tri baletne suite (»Labodje jezero«, op. 20a, »Trnjulčica«, op. 66a in »Trlec«, op. 71a) so zelo priljubljene in vsebujejo vrsto odličnih miniaturnih orkestrskih slik, spadajo pa po svoji naravi v odrsko glasbo. Manjše, priložnostne orkestralne skladbe so še:

Melanholična serenada (b-mol, op. 26)

iz leta 1875, za violino in orkester, kratka, hvaležna koncertna točka, dalje

Valse-Scherzo (C-dur, op. 34)

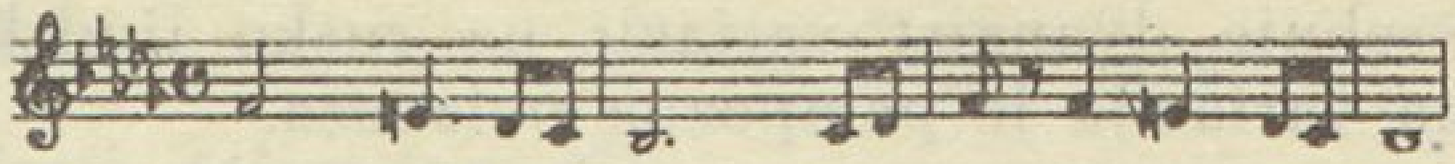
iz leta 1877, prav tako za violino in orkester, malo izvajana, dokaj vsakdanja skladba, nato

Pezzo capriccioso (h-mol, op. 62)

iz leta 1887, za violončelo in orkester, prigodna, učinkovita in prikupna skladba manjšega obsega, ter slednjič

Slovanska koračnica (op. 31)

iz leta 1876, ki je za nas zanimiva, ker je za glavno misel uporabil znano srbsko ljudsko pesem (n. pr. 131). Poleg tega



je še nekaj koračnic in priložnostnih ter mladostnih skladb (med poslednje šteje po smrti izdana instrumentalna drama »Fatum«, op. 77), ki pa ne prihajajo več v poštev za koncerte.

ANTONÍN DVOŘÁK (1841—1904)

sodi med romantike nacionalne usmerjenosti. Dasi je le redko jemal naravnost iz zakladnice ljudske glasbe, je vendarle njegov opus musicum tako prepojen z ljudskim duhom, da se njegovo ime po pravici druži z imenom prvega budilca češke umetne glasbe, Bedřicha Smetane. Tudi Dvořák je izhajal muzikalno iz programske glasbe, vendar je bil njegov duh obsežnejši in se ni rad omejeval na ožja področja. Zato je prav tako pomemben za komorno kakor za orkestralno glasbo, pa tudi druga področja je obogatil z deli trajne vrednosti. Po sredstvih ni bil revolucionar, temveč se je zadovoljil s prevzetimi kompozicijskimi metodami, četudi ni zavračal novega tam, kjer se mu je zdelo primerno. Zato iz njegovih del dišeta neposrednost in povezanost s prirodo in so popolnoma neizumetničena; prav zaradi tega so lahko dostopna.

Dvořák je napisal devet simfonij, po en koncert za klavir, violino, violončelo, pet simfoničnih pesnitev, šest uvertur ter dve seriji »Slovanskih plesov«, poleg nekaj priložnostnih krajših orkestrskih skladb.

1. simfonija (c-mol, »Zlonícke zvony«)

je nastala leta 1865 in je veljala za izgubljeno, dokler je ni po naključju leta 1923 našel skladateljev rojak v Nemčiji, kamor jo je bil skladatelj pred 68 leti poslal za neki kompozicijski razpis. Simfonija je spomin na mladost v kraju Zlonici. Ima štiri, po klasičnih zgledih koncipirane stavke: Allegro, Adagio di molto, Allegretto, Allegro animato. Prva izvedba je bila leta 1936 (!) v Brnu.

2. simfonija (B-dur, op. 4)

je prav tako iz leta 1865 in obsega štiri stavke: Allegro con moto, Adagio, Allegro con brio, Allegro con fuoco. Delo je polno zanosa, vendar kaže znake mladostne nerodnosti, kakor prejšnje.

3. simfonija (Es-dur, op. 10)

je tudi iz mladosti, toda datum nastanka je neznan, pač pa je znana prva izvedba leta 1874 na koncertu, ki ga je vodil Bedřich Smetana. Dvořák je delo ljubil; osnovno razpoloženje je epično, mestoma celó patetično. Ima tri stavke: Allegro, Adagio molto, Allegro vivace (nima skerca). Zanimiva instrumentacija navaja tudi takrat v simfonični tvorbi še neznano harfo.

4. simfonija (d-mol, op. 14)

je iz leta 1874 in ima štiri stavke: Allegro, Andante sostenuto e molto cantabile, Allegro feroce in Allegro con brio. V nji je čutiti skladateljev razvoj iz zasanjane romantike v patetično, pa tudi v realistični optimizem, ki naposled preveva večji del Dvořákovih skladb.

5. simfonija (D-dur, op. 60)

je iz leta 1880 in nam kaže skladatelja kot zrelega mojstra; navada je, da od tod dalje štejemo skladateljeve simfonije, tako da je pêta simfonija pravzaprav prva. Ima štiri stavke: Allegro non tanto, Adagio, Presto, Allegro con spirito. Prvi stavek se začenja z živahno, poskočno melodijo v $^3/_4$ taktu; tudi stranska téma je koncipirana v ljudskem duhu. Drugi stavek je meditativen, premišljujoč, tenka koprena melanholije ga zakriva kljub nekoliko živahnejšemu osrednjemu odstavku. V tretjem stavku se razlega ljudski ples »furiant«; v njem kar kipi od zagona neukrotljivega temperamenta. Finale se nekoliko naslanja na vzornika Brahmsa, ki je bil skladateljev prijatelj, mentor in pokrovitelj; vendar ne zataji svojskega slovanskega značaja in privede skladbo ognjevito do kraja.

6. simfonija (F-dur, op. 76)

je druga po običajnem štetju in je nastala leta 1875. V nji se je skladatelj tako rekoč oddolžil komponiranju »pastoralne« simfonije, kar je veljalo že skoraj za obveznost pri vseh pobeethovenskih skladateljih pri tej zaporedni številki. Že prvi stavek, Allegro ma non troppo, uvaja mirno vzdušje. Polagoma pa se napetost veča in naslednji dve témi sta že znatno bolj vzburkani. Ker so vse tri téme grajene iz razloženega trizvoka, jih je prav lahko mogoče med seboj kombinirati, kar daje izrazu znatno stopnjevanje. V reprizi se vse spet umiri in idilično zaključi. Drugi stavek, Andante con moto, je pastoralna, dvodelna pesemska oblika, v kateri se melodika bujno razvije. Tretji stavek, Allegro scherzando, je zelo temperamenten in se močno oddaljuje od uravnovešenega klasičnega skerca. Četrti stavek, Allegro molto, je tematično svojstven in po gradnji prej spominja na solističen koncert kot pa na simfonijo.

7. simfonija (d-mol, op. 70)

je nastala leta 1885, ko je bil skladatelj na višku slave. Dvořák se je svoje pomembnosti in odgovornosti zavedal ter se na moč poglobil v delo. Simfonija to očituje v polni meri. Že prvi stavek, Allegro maestoso, se pričenja z izredno plastično témo, ki močno kontrastira z drugo, spevno mislijo; obe pa sta nekam pritajeni in iz te osnovne enakosti izvira vzorna enotnost stavka. Drugi stavek, Poco adagio, je ves obrnjen vase. Dvořák je njegovo enkratnost dobro cenil, kakor priča pismo, ki ga je na dan kompozicije pisal prijatelju: »Prav danes sem končal drugi stavek nove simfonije, pa sem bil pri delu spet tako srečen in blažen kot vedno doslej; in tako bo, če bog hoče, tudi še vnaprej, kakor bo ostalo moje geslo: bog, ljubezen, domovina! Samo to vodi k srečnemu cilju!« V takšnem razpoloženju je napisan tudi tretji stavek, Vivace, ki poziva k plesu. Trio skerca je napisan kanonično, to je, motiv prvega takta se zapored ponavlja tudi v naslednjih taktih, vsakokrat primerno transponiran. Sklepni Allegro dela vtis velike simfonično odmerjene koračnice in svečano ter zmagovito zaključi simfonijo, ki je gotovo vredna, da zavzame mesto poleg Brahmsovih del te vrste.
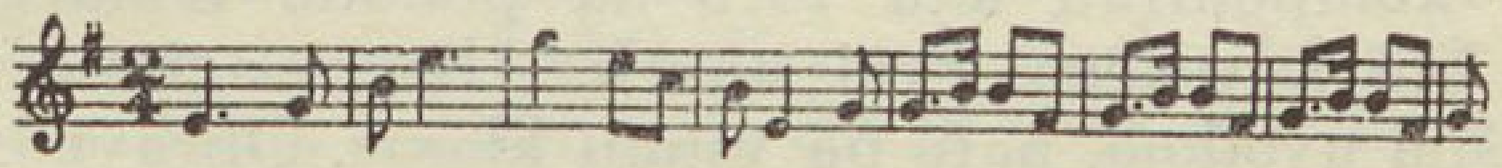
8. simfonija (G-dur, op. 88)

je nastala leta 1889, ko je skladatelj živel na svojem posestvu na Visokem pri Přibramu. V njej odseva življenje na deželi. Po kratkem uvodu zadoni vesela glavna téma, Allegro con brio, ki v svoji preprosti radosti spominja na ptičji spev. Tudi nadaljnje misli so nastale v enakem razpoloženju, zaradi tega je stavek kar se dá enoten. Drugi stavek, Adagio, je popolnoma romantično zasanjan. Tretji stavek, Allegro grazioso, je skerco, pri katerem je skladatelj zamenjal običajni $^3/_4$ takt z — vsaj na videz — lahkotnejšim $^3/_8$ taktom. Zato je stavek še bolj hiter, veder in brez oblačkov. Četrti stavek, Allegro ma non troppo, je poln življenjske radosti in svežine ter blizu Haydnovim, ljudskim napevom sorodnim finalom. Ta simfonija bi mogla imeti programski vzdevek »V prirodi«, tako je sveža, neposredna in naravna.
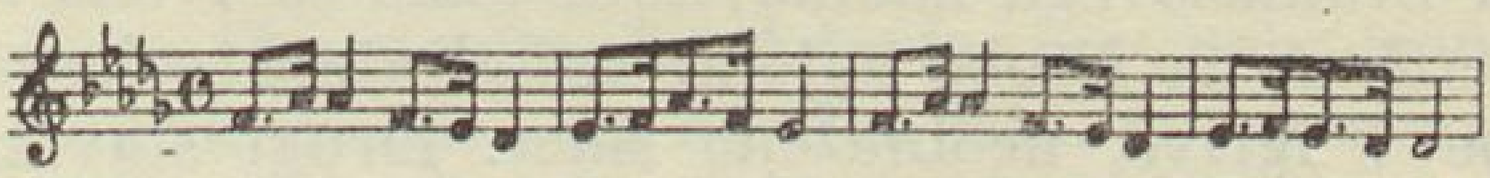
9. simfonija (e-mol, op. 95)

je navadno šteta kot 5. in nosi vzdevek »Z Nového světa« (Iz novega sveta). Nastala je leta 1893 in ime izvira iz dejstva, da je Dvořák uporabil nekaj ljudske motivike iz Severne Amerike, ki jo je bil medtem spoznal. Prvi stavek ima najprej počasen uvod, ki je že značilen za dotlej neznana muzikalna svojstva. Še bolj eksotična je glavna téma (n. pr. 132), pa tudi nadaljnje misli dišejo nekaj posebnega, tako v ritmu kakor v melodiki. Gradnja celotnega stavka je neprisiljena in gladko tekoča, vsebuje pa nekaj svečanih odstavkov. Drugi del, Largo, je odmev navdušenja, ki ga je občutil skladatelj
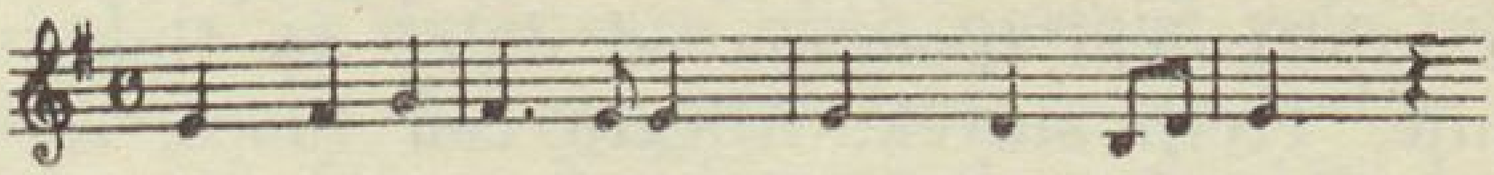
132



133



134



ob branju Longfellowega epa »Hiawatha«, in sicer prav od prizora z naslovom »Pogreb v gozdu«. Tesnobno razpoloženje

veje od glavne melodije, ki jo poje angleški rog (n. pr. 133). Tretji stavek, Molto vivace, je skerco, ki je nastal pod vtisom poglavja »Ples Indijancev ob gozdnem slavju«. Finale. Allegro con fuoco, je poln napete energije. Prva téma (n. pr. 134) je svečana; za njo se vrstijo različni motivi, ki pa so z njo očitno v ožjem sorodstvu. Vmes se pojavljajo trenutki, ko prekipi v skladatelju ljubezen do domovine in spomin nanjo; tedaj se kar mahoma odvrne od sicer mamljive eksotike in se preda domačim občutjem. V mogočnem in napetem zagonu se delo triumfalno zaključi.

Dvořák je spisal pet simfoničnih pesnitev:

»Vodník« (op. 107),
»Polednice« (op. 108),
»Zlatý kolovrat« (op. 109),
»Holoubek« (op. 110) ter
»Píseň bohatýrská« (op. 111),

ki je obenem poslednje skladateljevo orkestralno delo. Vsa ta dela so danes precèj zastarela, predvsem zaradi vsebine programa, ki je posneta pri prvih štirih po baladah češkega romantičnega pesnika K. Erbena; zadnja (op. 111) nima določenega programa. Nekoliko staromodna in strašljiva vsebina teh balad ne more več ogreti, dasi je glasba zelo dognana in jih je skladatelj sam visoko cenil.
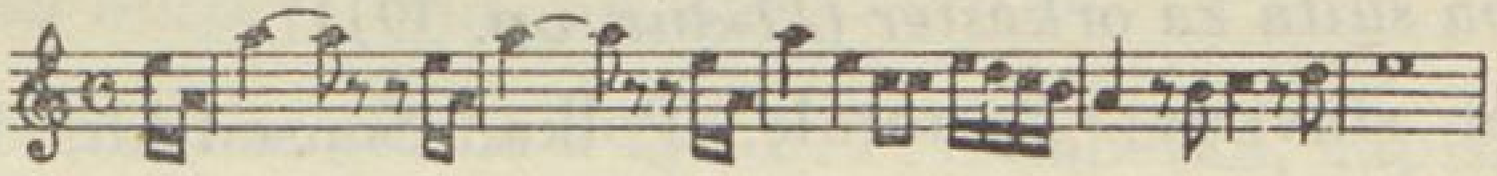
Koncert za klavir in orkester (g-mol, op. 33)

je bil komponiran leta 1876 na pobudo mladega pianista Karla Slavkovskega. Prvi stavek, Allegro agitato, se začenja z daljšim uvodom, nato pa vstopi klavir. Obravnava klavirja se drži Brahmsovega načina; tudi téme so v tem slogu. Prva je patetična, na široko zajeta; nadaljnje preokrenejo značaj skladbe v igrivo, neobteženo smer. Drugi stavek, Andante sostenuto, ima glavno melodijo v rogu; po predanosti romantičnim vzhičenjem spominja od daleč na finale Franckove simfonije. Tretji stavek. Allegro con fuoco, se pričenja z zdravim, klenim motivom, ki se v smislu forme rondoja pogosto ponavlja. Celotno razpoloženje je optimistično, klavirski part hvaležen, a ne posebno virtuozen.

Koncert za violino in orkester (a-mol, op. 53)

je iz leta 1879 in se odlikuje po svežosti in neobteženosti melodične linije. Prvi stavek ima zelo značilno glavno témo (n. pr. 135), ki se pogostokrat pojavi, deloma s spremenjenimi potezami; zaradi njenih ponovitev niha oblika med sonatno in rondojevsko formo. Po značaju je stavek zgled pozno-romantičnega, kantabilnega violinskega sloga in ne vsebuje dramatičnih kontrastov. Prvi stavek preide brez presledka v drugega, Adagio ma non troppo, ki mirno in spevno nadaljuje razpoloženje začetka. Najbolj razgiban je tretji stavek, Allegro giocoso, ma non troppo, ki je rondo, poln domislekov in ves kipeč. razigran. Osrednji odstavek je sicer bolj otožen in spominja na tipično slovansko »dumko«, melodijo v narodnem duhu; po njem pride sveža ponovitev še bolj do veljave. Violinski part je predvsem speven, za virtuoznost pa je le malo priložnosti.
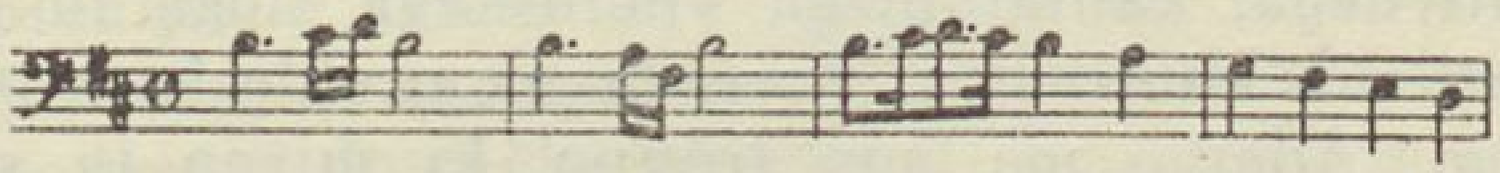
135
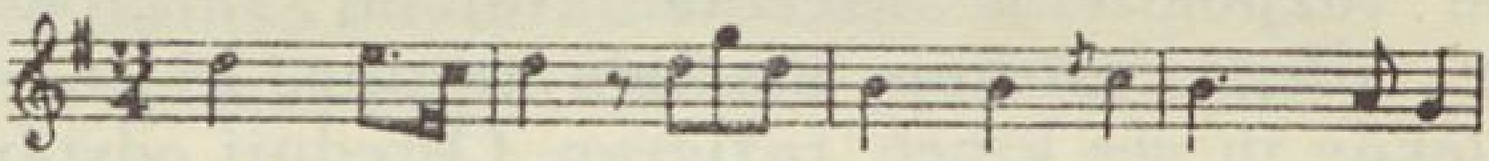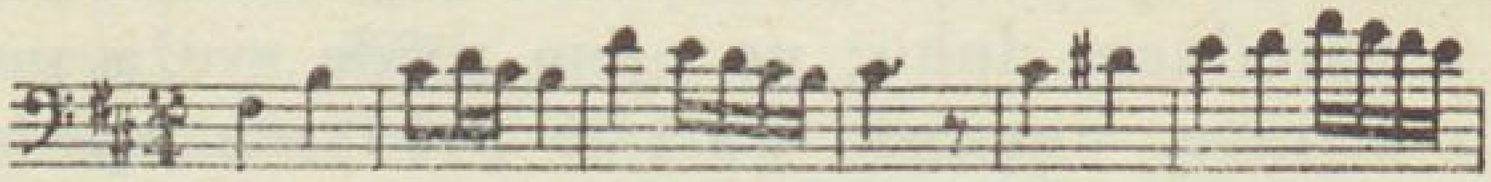


Koncert za violončelo in orkester (h-mol, op. 104)

je nastal leta 1895; skladatelj ga je začel v New Yorku in delo kaže vse odlike novega, bolj dramatičnega sloga, ki odlikuje skladateljeve skladbe iz tako imenovane »amerikanske« dobe. Prvi stavek, Allegro, se začenja po kratkem uvodu z glavno témo v violončelu (n. pr. 136); njen značaj je rapsodičen in svoboden, kar določa že pripis »quasi improvvisando«. Počasi se ta misel vključi v tok glasbe, kjer jo potlej nadomestijo oziroma dopolnjujejo druge téme. Stavkova gradnja je zelo svobodna in komaj še kaže odnose do klasične sonatne forme. Drugi stavek, Adagio ma non troppo, je sladek spev miru, spomina na otroška leta, povezanega s prirodo (n. pr. 137). V srednjem odstavku naletimo na bolj dramatično misel in iz dvogovora obeh nastane zelo mikavna tonska slika. Finale, Allegro moderato, je svobodno obravnavani rondo višje forme. Nosilna misel (n. pr. 138) kaže vse odlike klene téme v klasičnem smislu. Podobne misli se ji priključijo; iznenada pa nastopi novo razpoloženje in nov

tempo, Moderato: spomin na domovino in domotožje. Iz tega razpoloženja povedejo nove misli v končno pretresljivo izpoved; prav zaradi te izredno občutene globine slovi koncert po pravici kot najbolj dognan violončelski koncert novejše dobe. Pri tem koncertu prihaja do polne veljave tudi posebna lega instrumenta ter njegova svojstvena virtuoznost.

136 

137 

138 

Prva suita za orkester (D-dur, op. 39)

ima pet stavkov: Pastorale, Polka, Sousedská, Romanca, Furiant;

druga suita za orkester (A-dur, op. 98)

jih ima prav tako pet: Moderato, Molto vivace, Allegretto, Andante, Allegro. V prvi suiti prevladujejo domači češki plesi; pri drugi pa je zaznaven vpliv ameriške glasbe, posebno v pêtem stavku.

Dvořák je tudi napisal pet koncertnih uvertur (poleg opernih, ki jih tu ne moremo obravnavati). To so:

Příroda, život a láska (Priroda, življenje in ljubezen)

je skupni naslov treh uvertur, ki so nastale leta 1891/2. Prva je

V přírodě (F-dur, op. 91),

prava simfonična slika, v kateri se najlepše kaže skladateljev izredno močni odnos do narave. Nekako sredi skladbe je tudi njen višek; potlej se umiri in preide v prepričljivo slikanje večera v naravi, ki je prav gotovo ena najbolj sugestivnih slik tega sicer vsakdanjega, a na človeško naturo vedno znova vplivajočega dogodka.

Karneval (A-dur, op. 92)

je druga uvertura v tem ciklu, razigrana podoba pustnega slavja, krik življenja in njegovih razbrzdanih teženj. Ta uvertura je zelo učinkovita in je bila do nedavnega zelo mnogo izvajana.

Othello (fis-mol, op. 93)

je tretja uvertura tega cikla; pobuda prihaja od Shakespearove tragedije in od tam je tudi naslov; v ostalem skladatelj ni imel namena, da bi s to skladbo prikazal vsebino drame ali pa jo smiselno postavil kot uvod k nji. Uvertura je dramatično razgibana, vendar izmed navedenih treh del najmanj izrazita.

Priložnostna uvertura je

»Domov můj« (C-dur, op. 62),

pravzaprav uvodna glasba k igri F. F. Šamberka, napisana za novo zgradbo Narodnega gledališča, ki je bilo prav takrat žrtev plamena (1882). V nji je skladatelj uporabil dve poljudni ljudski pesmi, »Na tom našem dvoře, všecko to krákoře« in pa Škroupovo ponarodelo »Kde domov můj« (od tod naslov). Obdelava obeh motivov je zgledna in polna kontrapunktičnih domislekov ter zavzema v češki glasbi častno mesto.

»Husitská. Dramatická ouvertura« (op. 67)

je nastala kot prvi stavek nameravanega cikla simfoničnih pesnitev po vzoru Smetanovega cikla »Má vlast« leta 1883. Tudi v tej skladbi je Dvořák, tako kot prej Smetana v »Taboru«, uporabil husitski koral »Kdož jste boží bojovnici«. Po počasnem uvodu se začenja uverturno osredje, Allegro con brio, ki nepopustljivo in s pravo epsko širino podaja notranje napeto, uporniško razpoloženje. Blizu srednjega viška nastopi mirnejše, pastoralno vzdušje, nato pa se spusti uvertura v pravi himnični polet, ki se konča z mogočno apoteozo. Uvertura je ena najbolj efektnih Dvořákovih skladb.

Za orkester je Dvořák napisal še nekatere točke, med njimi:

Scherzo capriccioso (op. 66),

zelo učinkovito in poljudno delo v 3/4 taktu, poskočno in veselo, a po fakturi dognano; dalje tri

Slovanske rapsodije (op. 45),

v narodnem duhu napisane skladbe; predvsem pa dva zvezka

Slovanskih plesov (op. 46 in op. 72),

ki so bili prvotno napisani za četveroročni klavir, a jih je kasneje skladatelj predelal za orkester. 16 plesov različnega značaja so gotovo najbolj popularno Dvořákovo delo; napisani so sicer po Brahmsovem vzoru (Ogrski plesi), kažejo pa obenem tako močno in pristno domače občuteno značilnost, da lahko veljajo kot najmočnejši zgledi za glasbo te vrste. Po vrsti so to:

1. *Presto (C-dur):* posnetek češkega narodnega plesa furianta.

2. *Allegretto scherzando (e-mol):* vzhodnoslovansko, pravilneje ukrajinsko obeležje.

3. *Poco allegro (As-dur):* polka. Glavna téma je povzeta po češki ljudski pesmi »Síl jsem proso na souvratí«.

4. *Tempo di minuetto (F-dur):* združuje gosposko in meščansko občutje menueta s preprostim ljudskim rajanjem.

5. *Allegro vivace (A-dur):* češki ljudski ples »skočná«.

6. *Allegretto scherzando (D-dur):* ples »sousedská«, vendar s klasičnimi oblikovnimi obrisi.

7. *Allegro assai (c-mol):* po moravski narodni pesmi »Tetka, kam jdete« v prvi témi, po češki »Měl jsem tě, holka« v drugi.

8. *Presto (g-mol):* furiant.

To je bila vsebina prvega zvezka, ki je izšel leta 1878. Na prigovarjanje založnika Simrocka je Dvořák prispeval še drugi zvezek leta 1886. Plesi iz drugega zvezka niso tako popularni kot oni iz prvega; vzrok je morda v tem, da so umetniško bolj prečiščeni ter nimajo tistega zavzetnega zunanjega bleska, ki odlikuje prejšnje.

9. *Molto vivace (H-dur):* svobodna obravnava slovaškega plesa z markantnim, sinkopiranim ritmom.

10. *Allegretto grazioso (e-mol):* danes največ igrani Dvořákov ples. Podoben je poljski mazurki. Forma je že močno idealizirana.

11. *Allegro (F-dur):* »skočná«.

12. *Allegretto grazioso (Des-dur):* »dumka«, elegija v plesnem ritmu, ki jo je Dvořák vpeljal v simfonično glasbo.

13. *Poco adagio (b-mol):* češki ljudski ples »špacírka«, trodelna pesemska oblika; okvirni del je počasen in brez prehoda preide v srednjega, hitrega.

14. *Moderato quasi minuetto (B-dur):* poljska poloneza.

15. *Allegro vivace (C-dur):* jugoslovansko kolo s češko oziroma slovaško melodiko.

16. *Grazioso e lento, ma non troppo, quasi tempo di valse (As-dur):* epilog, v katerem se skladatelj zamisli nad celotnim ciklom in uživa bujnost svojih lastnih melodij. Pravi prikaz osebnega odnosa do glasbe folklornega značaja.

EDVARD GRIEG (1843—1907)

sodi med romantične komponiste nacionalne usmerjenosti in je kot takšen prvi predstavnik nordijske glasbe. Sicer so že poprej delovali v skandinavskih deželah nekateri skladatelji, toda ustvarjali so popolnoma po načinu in v duhu Mendelssohna (Gade). Grieg se je zavestno naslonil na nordijsko folkloro, prvenstveno na norveško, in vnesel mnogo njenih značilnosti v evropsko umetno glasbo. Njegov vpliv je bil velik in dolgotrajen, zlasti na področju harmonije in v klavirskih skladbah.

Koncert za klavir in orkester (a-mol, op. 16)

je hvaležno, učinkovito, ne pretežko in pretežno lirično delo, ki ga štejemo med največ izvajane skladbe te vrste. Ima tri dokaj strnjene in kratke stavke. Kompozicijsko-tehnična postava tém je na moč preprosta, zanjo pa je značilno nekako kockasto skladanje gradiva: prilično enako odmerjeni, simetrični odstavki se zaporejajo in izmenjujejo v dvogovoru klavirja z orkestrom. Kadenca je briljantna, tematično iz-

vedena. Drugi stavek je liričen, speven; tako solist kakor orkester imata v njem lepe priložnosti za nekoliko sentimentalno, ganljivo petje. Brez prekinitve nastopi tretji stavek, ki zavzame s svojo živo, folklorno melodiko in ritmiko. V njem je mnogo poleta, kar zakrije preprosto neizumetničenost v gradnji. Severnjaški napevi se tu spajajo s skladateljevo osebno noto, ki je z njimi skladna in dopušča nemoteno povezavo v uspelo celoto. Konec je dramatično dognan vrhunec. Orkestrska spremljava prekorači običajni okvir dopolnila in je ponekod zelo samostojna in barvita.

Od ostalih Griegovih orkestralnih del se čuje le še tu pa tam

koncertna uvertura »Jeseni« (op. 11),

mladostno delo, ki pronicljivo riše elegično jesensko razpoloženje, naravo, vihar in lov, povrh pa še kmečko svatbo in ples. V vsem učinkovita, zanosna in sveža skladba.

Popolnoma v repertoar salonske glasbe so prešle Griegove suite sceničnih glasb, kakor *Peer Gynt* in *Sigurd Jorsalfar*, pa tudi *Norveški plesi* in podobno.

FRANCOSKA POZNA ROMANTIKA

obsega skupino skladateljev, ki so se prvenstveno posvetili odrski in komorni glasbi, manj pa so gojili orkestralno glasbo. Po svojem slogu so posredniki med romantiko in impresionizmom; močno so razvili svojstvene harmonične zveze in ohranjali klasicistične oblike. Le malo so se ukvarjali s folkloro, pa še to bolj z eksotično kot z domačo. Njihov pomen za glasbo je zelo velik, dasi se ne izraža najmočneje na področju simfonične ustvarjalnosti.

ALEXIS EMMANUEL CHABRIER (1841—1894)

je bil zelo svojski skladatelj, strogo pogledano pa amater, ki se ni nikoli globlje muzikalno izobrazil. Njegov pomen

leži na opernem področju; v simfonični literaturi se je od njega najdlje ohranila orkestrska rapsodija

España,

ki uporablja španske ljudske plese in napeve. Med temi sta najbolj priljudna »Jota« in »Fandango«. Skladatelj jih je znal spretno in stopnjevito združiti ter briljantno instrumentirati.

GABRIEL FAURÉ (1845—1924)

je predstavnik akademske smeri pozne romantike, ki se odlikuje po trezni presoji sredstev z izbrano in svojstveno melodiko ter s posebno apartno harmonijo; vse njegove skladbe kažejo visoko kulturo in izbrano fineso. Njegovo najvažnejše področje je bila komorna glasba, manj uspele so opere. V simfonični glasbi je prispeval

simfonijo v d-molu,

ki pa je zelo redko na sporedu. Priljubljena je suita

Pélleas et Mélisande,

scenična glasba k Maeterlinckovi drami. Pianisti zelo cenijo obe njegovi skladbi za klavir in orkester,

balado v Fis-duru (op. 19) in
fantazijo v G-duru (op. 111);

obe sta zelo rahločutni deli v slogu, ki je nanj vplival Chopin, daje pa v mnogem slutiti kasnejšega Debussyja. Simfonično delo manjšega obsega je »*Allegro symphonique*«.

ANGLEŠKA POZNA ROMANTIKA

je bila nekoliko v zastanku za kontinentalno in se je razvila, ko je v ostali Evropi že prevladoval impresionizem. Njeni poslednji odtenki segajo globoko v sodobnost in tečejo vzporedno z novodobnimi strujami. Med skladatelji tega obdobja je posebno viden

EDVARD ELGAR (1857—1934),

samonikel, svojstven tvorec, ki ima še največ sorodnosti z Brahmsovim epsko-liričnim značajem, a pogosto sega v območje sentimentalnosti. Od njegovih številnih simfoničnih del velja pozornost

1. simfoniji (As-dur, op. 55).

Takoj spočetka stoji muzikalen »motto«, dolg 50 taktov in označen z Andante, nobilmente e semplice. V nadaljnjem je izvor tematičnega materiala za vso simfonijo, h koncu pa se nespremenjen ponovi. Prvi stavek, Allegro, zajema prav tako iz njega in mu sproti dodaja svežo, v istem duhu koncipirano snov. Drugi stavek, Allegro molto, razvije zelo živo in gibko tematiko ter prevede neposredno v tretji stavek, Adagio, v katerem prevladuje bujna melodika. Četrti stavek uvaja Lento, v katerem je zajet »motto«, nato pa se razvije pravi finalni allegro, ki mogočno, a skoz in skoz vezano na »motto« konča simfonijo.

Pomembna je tudi

3. simfonija (Es-dur, op. 63),

ki je nastala leta 1910 kot zahvalno delo kralju Edvardu VII. za povišanje skladateljevega naziva v naslov Sir. Skladba se začenja mirno, pastoralno, ter prikazuje nemoteno življenje pod kraljevim žezlom. Ta stavek, Allegro vivace e nobilmente, teče v okretnem $^{12}/_{8}$ taktu in se spretno izogne enoličnosti s pogostimi modulatoričnimi izmiki. Drugi stavek, Larghetto, je svečan, elegičen in skuša podati občutke ob kraljevi smrti. Tretji stavek, Presto, je zelo lahkoten skerco, ki simbolično preganja težke skrbi, ki so vladale zaradi kraljeve smrti. Finale, Moderato e maestoso, je pomirljiv in speven, brez konfliktov, veder in svečan zaključek.

Nadaljnje Elgarjeve simfonije, ki so deloma nacionalno barvane, kakor »Poljska« in »Belgijska«, kakor tudi simfonične pesnitve, med katerimi je najpomembnejša »Falstaff«, skoraj ne prihajajo več na spored niti v Angliji. Pač pa je znana uvertura

Cockaigne (In London Town, op. 40),

ki ima zajeten program: hoče glasbeno prikazati večurno bivanje v Londonu in sestoji iz vrste resnih, šaljivih in romantičnih slik, ki popisujejo mesto srednjega sloja, zdravih in optimističnih prebivalcev. Uvodna misel, Allegro scherzando, je prijazno poskočna ter velja povprečnemu Londončanu, ki se brezskrbno sprehaja po mestu. Naslednja, Più

tranquillo, je namenjena ljubavnemu parčku, ki pa ga moti nagajiv fantalin (scherzando). Izpeljava prizore nekoliko razširi in dá mesto tudi menjavi straže pred buckinghamsko palačo, »Armadi spasa« in drugim javnim londonskim zanimivostim. Vse skupaj se izlije v širok, zajeten zaključek, ki poveličuje mesto.

Elgar je napisal tudi znameniti in mnogo izvajani

koncert za violino in orkester,

ki se je močno uveljavil na simfoničnih sporedih in je dovršeno delo svoje vrste, pri katerem prihajajo predvsem spevne kvalitete, pa tudi virtuoznost violine do polne veljave.

Močneje k impresionizmu nagnjen je

FREDERICK DELIUS (1863—1934),

avtor številnih orkestralnih del, ki pa so v Srednji Evropi redko na sporedu. Njegove simfonične slike na značilne pokrajine ali dogodke, kakor

Appalachia in
Brigg Fair

so zelo sugestivne, napisane v rapsodični, svobodni formi, in deloma na folklorni podlagi. Na ljudsko tematiko spominja tudi

Plesna rapsodija (A Dance Rhapsody),

enostavčna kakor prejšnji dve sliki, s témami, ki so sicer izvirne, a zasnovane v ljudskem duhu.

Majhna, impresionistično občutena je tudi slika

On hearing the first cuckoo in spring

(ob prvem kukavičjem petju spomladi), iz leta 1912, kjer nekoliko zožen orkester podaja izredno nežno sliko zgodnje pomladi; tudi tu so vključeni ljudski, in sicer norveški motivi.

Večje delo je

koncert za violino in orkester,

napisan sicer v enem, a zelo razširjenem stavku, ki združuje v sebi tri tradicionalne koncertne dele. Tudi tu so opazni poleg folklornih elementov klasični in impresionistični vplivi; v celoti prevladuje nežno, romantično občutje, kar daje skladbi svojstven, mehak značaj.

Pesem o poletju (Song of Summer)

iz leta 1930 je tonska slika, pogled na mirno morje ob toplem poletnem dnevu. Iz skic, ki jih je pripravljal skladatelj za (neizvršeno) simfonično pesnitev »Poem of Love and Life«, je nastal ta prikaz barvitega občutja in liričnega razpoloženja, ki kaže skladatelja na vrhu njegove romantično-impresionistične umetnosti.

N O V O R O M A N T I K A

GUSTAV MAHLER (1860—1911)

je začetnik poslednjega razrastka romantike, ki ga sedaj nazivamo »nova romantika«. V bistvu je to odklon od patetične romantike in prehod k impresionizmu; vendar je novoromantična struja povzela sredstva od neposrednih romantičnih prednikov ter jih še stopnjevala. Po eni strani najdemo med novoromantiki težnjo k preprostejšemu izražanju, po drugi pa stopnjevanje izraznih in še prav posebno barvnih sredstev ter kopičenje izvajalskega aparata v ogromne razsežnosti. Močno je zastopana programska glasba in ni je skoraj skladbe, ki ne bi imela skritega ali objavljenega izvenmuzikalnega vsebinskega programa; zato je brez razlage

težko razumljiva in obenem zelo podvržena modnim nestanovitnostim. Spričo tega je razumljivo, da so nam tudi najpomembnejši skladatelji tega razdobja bolj tuji kot tisti pred njimi, ki so se znali ubraniti bežnih enodnevnih mikov.

Gustav Mahler je napisal devet simfonij zelo neenake vrednosti. Kot Brucknerjev učenec se je nagibal k misticizmu, hkrati pa k nekoliko zunanjim učinkom velikih izvajalskih mas. Mestoma je želel biti kar najbolj preprost; toda njegova naivnost ne zveni pristno. V njem se prepleta mnogo vplivov od leve in desne, velika pa je tudi razlika med voljo in močjo, in ta povzroča, da so njegova dela bolj zanimiva kot pa prepričljiva.

1. simfonija (D-dur)

je nastala leta 1888 in ima štiri stavke. Orkester je močno razširjen in šteje po 3 flavte, oboe in fagote, po 4 klarinete in trobente, 7 rogov, 3 pozavne s tubo, harfo in skupek tolkal. Po značaju je na pol parodija z vidno prijemljivimi zunanjimi efekti, kakor je v tretjem stavku znani kánon »Mojster Jakob«, ki ga intonirajo kontrabasi med uglaševanjem. Glavna misel prvega stavka je povzeta iz skladateljevega cikla »Die Lieder eines fahrenden Gesellen«; s takšnimi, na ljudske popevke spominjajočimi odstavki je Mahler rad izpolnjeval svoje simfonične stavke.

2. simfonija (c-mol)

je iz leta 1894 in šteje pet stavkov. To je prava simfonična drama, ki močno povečuje orkester, tako da šteje po 4 flavte, oboe, fagote in pozavne, 7 klarinetov, po 10 rogov in trobent, 2 harfi, orgle ter tolkala za sedem godbenikov, seveda poleg bogato zasedenih godal; to pa še ni vse, kajti dva pevca in mešani zbor dopolnjujejo izvajalski aparat v četrtem in pêtem stavku. Altovski solo poje v četrtem stavku na besede iz zbirke ljudskih pesmi »Des Knaben Wunderhorn«. Po čudni zvezi nato v finalu pristopijo sopranski solo in zbor in zapojejo Klopstockovo odo »Der grosse Appell« — besedili imata skupno le osnovno optimistično in bodrilno razpoloženje.

3. simfonija (brez enotne tonalitete)

je nastala leta 1896, šteje šest stavkov in traja poldrugo uro; od tega polovico sam prvi stavek. Zato ima simfonija pravzaprav dva oddelka, med katerima je dolg premor. Skladatelj je dal simfoniji simbolično vsebino po stavkih: I. »Pan se prebuja — poletje vkoraka«, II. »Kaj mi povedo cvetke na polju«, III. »Kaj mi povedo živali v gozdu«, IV. »Kaj mi pove človek«, V. »Kaj povedo angeli« in VI. »Kaj mi pove ljubezen«. Prvi trije stavki so čisto instrumentalni, nato sta dva s tekstom, ki ga pojeta altovski solo in ženski zbor; zadnji stavek je spet instrumentalen. Besedilo sta prispevala »Des Knaben Wunderhorn« in Nietzschejev »Also sprach Zarathustra«. Zaradi ogromne zahtevnosti in dolžine se ta simfonija več ne izvaja.

4. simfonija (G-dur)

je najpreprostejša izmed Mahlerjevih simfonij, zato je tudi sedaj sorazmerno najpogosteje na programu. Komponirana je bila leta 1900, obsega štiri stavke in traja eno uro. V četrtem stavku je sopranski solo, ki zapoje na pol naivno, na pol humoristično pesem iz zbirke »Des Knaben Wunderhorn«, s katero se popisuje primitivno parodistično življenje v raju. Prvi stavek, Bedächtig, nicht eilen — premišljeno, ne hiteti, je napisan v svobodno razširjeni sonatni formi; po vsebini je poljuden, nekoliko nasilno preprost ter zlahka umljiv. Drugi je skerco, In gemächlicher Bewegung ohne Hast — umerjeno razgibano brez naglice; v njem nastopi razglašena solo-violina — simbol smrti, ki igra k plesu. Tretji stavek, Ruhevoll — zelo mirno, prinaša variacije na dve témi ter polagoma narašča v napetosti; h koncu se še oglasi téma finala. Le-ta je višek simfonije, njen vedri in blaženo spokojni zaključek.

5. simfonija (cis-mol)

je nastala leta 1905 in je čisto instrumentalna. Obsega pet stavkov v treh oddelkih. Prvi stavek je žalna koračnica; nadpis pravi: Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Wie ein Kondukt — žalna koračnica, v umerjenem koraku, kakor po-

grebni sprevod. Drugi stavek: Stürmisch bewegt, Mit grösster Vehemenz — viharno razgibano, z največjo silovitostjo. Ta dva stavka tvorita prvi oddelek simfonije in imata skupno tematiko. Tretji stavek je skerco; Kräftig, nicht zu schnell — krepko, ne prehitro, z dvema trioma, pravo osrčje simfonije. Četrti stavek, Adagietto, sehr langsam — zelo počasi, je občutena romanca za harfo in godala, ki jo včasih izvajajo tudi posebej. Pêti stavek, rondo-finale, je sprva klasično prozoren, z drugo, fugirano témo pa se tkivo nekoliko zaplete. Izpeljava je zelo razsežna; naslovu navkljub gre za sonatno formo in ne za rondo ali kakšno posredno obliko. V reprizi je koncu dostavljen koral, in nanj je priključena razširjena koda. Četrti in pêti stavek sta tretji oddelek simfonije.

6. simfonija (v a-molu)

je iz leta 1904 in obsega štiri stavke. Po obliki se skladatelj drži klasičnih obrazcev, le da so dimenzije znatno povečane. Prvi stavek, Allegro energico, ma non troppo, postavlja celo vrsto tém, kar otežuje razumevanje. Na prehodu iz prve téme k drugi stoji koral, ki ostane potlej bistveni sestavni tematični material. Na vrhuncu izpeljave se oglasijo čredni zvonci kot ilustrativen pripomoček. V drugem stavku, Andante moderato, so lepa, a zelo raztegnjena lirična mesta. Tretji stavek je skerco z dvema tematičnima skupinama. Četrti stavek, Sostenuto — Allegro energico, ima v počasnem uvodu c-mol in nato šele privede do glavne misli v glavni tonaliteti. Tudi tu je izpeljava izredno razsežna in v nji se razvijejo močne sile. Repriza je sorazmerno kratka in dokaj spremenjena v odnosu do ekspozicije. Koda je zgrajena nad pedalnim tonom »A« in prinaša menjavo med durskim in molskim trizvokom (a-cis-e in a-c-e), ki je nekakšen »motto« cele simfonije, v novi, dokončni osvetlitvi.

7. simfonija (e-mol)

je iz leta 1905, ima pet stavkov, traja 80 minut. Orkestrska zasedba je zelo velika in navaja poleg močno povečanega zbora pihal in trobil tudi nekatere redko rabljene instrumente, tako kitaro in mandolino. Pêta, šesta in sedma sim-

fonija hočejo podati sliko velikih, tragičnih dogodkov, toda danes je njihov izraz že obledel, pa tudi ob nastanku ni imel prebojne moči. V tej simfoniji je prvi stavek, Langsam, Allegro con fuoco, sonatni z uvodom. Drugi in četrti stavek sta naslovljena »Nachtmusik« — nočna glasba; prvi od njiju je romantičen, niha med durom in molom, drugi pa je intimen, ljubek. V njem nastopijo močneje brenkala: dve harfi, kitara in mandolina, kar daje glasbi serenaden značaj. Vmesni tretji stavek, Schattenhaft — kakor sence, naliči na skerco in ima zelo nejasne obrise; na to meri opazka. Finale, Allegro ordinario, je živahen sklep v kombinirani obliki sonate z rondojem; prožen, neoviran, zavzeten zaključek.

8. simfonija (Es-dur)

iz leta 1907 ima dva velika oddelka in traja 90 minut. Zasedba orkestra je velikanska in zahteva 22 pihal, 17 trobil, klavir, harmonij, celesto, orgle, več harf in mandolino, mnogo tolkal ter ojačene skupine godal, tako da doseže število godbenikov 120. Temu se pridružujejo trobila, postavljena zase, dalje človeški glasovi, in sicer sedem solistov, po dva soprana in alta ter tenor, bariton in bas; nadalje dva mešana zbora in deški zbor. Ta izredna zasedba izvajalskega aparata je priborila delu naslov »simfonija tisočerih«. Z njo je želel skladatelj postaviti spomenik svoji dobi in njenim ustvarjalnim silam. Toda njegova volja je znatno presegala ustvarjalno moč in to nesoglasje je občutno skozi vso simfonijo. Njen prvi del je zgrajen na starem liturgičnem napevu »Veni, creator spiritus«, sestoji pa iz odlomkov, ki se vrstijo v smislu besedila. Drugi del ima za osnovo odlomek iz sklepa drugega dela Goethejevega »Fausta«, in sicer od vstopa zbora pri »Waldung, sie schwankt heran« pa do poslednjih verzov »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«. Prave notranje povezave med tema dvema besediloma ni, pač pa jo tematično oskrbi glasba s tem, da vsebuje v drugem delu reminiscence na prvega. Za predočenje zaključne glorije komaj zadošča celotno izvajalsko telo. Brž ko »Chorus mysticus« izpoje poslednje besede, se glasba tajinstveno umiri, nato pa vsi glasovi in orkester ponovno zapojejo ob prazničnem zvonjenju zvonov himno »Veni, creator spiritus«.

9. simfonija

iz leta 1909 je manjša po obsežnosti, kakor tudi po orkestralni sestavi. Štirje stavki so dokaj samostojni in nimajo skupnega tonovskega načina. Prvi, Andante commodo, je v sonatni obliki in podaja za Mahlerja značilno, hoté preprosto tematiko. Drugi, Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb — v meri lagodnega kmečkega plesa, nekoliko nerodno in zelo grobo, je skerco, tretji Rondo. Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig — zelo trmasto, je presenetljiv rondo, po značaju skerco. Četrti, Adagio, je velik spev, ki bi sodil na drugo ali tretje mesto v simfoniji, toda skladatelj je hotel odpovedno končati, zato mu običajni razpored tempov ni ustrezal. V tej simfoniji so drzne, nove, na hromatiki sloneče harmonije, pri katerih so kasneje zastavili pero ekspresionisti.

Deseta simfonija je ostala v zasnovi.

RICHARD STRAUSS (1864—1949)

Medtem ko je romantika z Mahlerjem in njegovim naslednikom polagoma prehajala v ekspresionizem, je poleg nje tekla struja, ki si ni zadala težke naloge prodiranja v globino, temveč se je zadovoljila z bogatenjem tradicionalnih gledanj s sredstvi, ki so po veliki večini stregla samo zunanjemu blesku. Ta smer je združevala vse odtenke, ki so se v prejšnjem poteku romantike nabrali in jih gojila dalje, poslužujoč se pri tem vseh znanih prijemov in sproti ustvarjajoč nove. Med poslednje je treba šteti tudi številne impresionistične učinke, ki so nekako ob istem času začeli vplivati na slog komponiranja tako na zahodu kot na vzhodu in so kasneje bistveno oblikovali evropsko glasbo. Tako stoji novoromantika nekako posredniško med pozno romantiko in impresionizmom ter uporablja dosežke klasike, romantike in deloma tudi impresionizma. Njen najjačji predstavnik je Richard Strauss, čigar kompozicijska tehnika izhaja iz klasike ter je nato prešla vse nadaljnje razvojne faze, nekoliko površno izrabljajoč značilnosti ustaljenih slogov v službi svojstvenega izraza.

Strauss je bil bleščeč in domiseln skladatelj in njegove skladbe so bolj zunanje učinkovite kot pa notranje poglobljene. Njegova virtuoznost in lahkotnost v vseh muzikalnih elementih se očituje prav povsod, počenši s harmonijo, pa prek melodije in kontrapunkta v instrumentacijo. Orkester mu je instrument, na katerega zna virtuozno igrati; vrsta njegovih instrumentalnih domislekov je izredno velika in bogata. Njegova izredno razvita sposobnost za karakterizacijo oseb, položaja, dogodkov in drugih značilnosti ga je zlasti močno podprla pri odrski glasbi, pa tudi na področju simfonične pesnitve, kjer se je razvil v največjega mojstra.

Med njegovimi mladostnimi deli je

simfonija v f-molu,

ki je vredno šolsko delo. Njegov prvenec v simfonični pesnitvi je

Iz Italije (op. 16),

ki še ni dovršeno delo, vendar kaže že nekaj značilnosti kasnejšega mojstra te forme. Obsega štiri stavke, v katerih je skladatelj svojo invencijo prilagodil italijanskim ljudskim popevkam. Prvi stavek, »In der Campagna«, Andante. riše vtise popotnika v samotni rimski pokrajini in njegove vizije o nekdanji slavi in blesku Rima. Drugi del, »In Roms Ruinen«, Allegro molto con brio, ima skladateljevo razlago: »Fantastični prikazi minulega sijaja, občutki otožnosti in bolesti sredi najbolj sončne sedanjosti.« Tretji stavek, »Am Strande von Sorrent«, Andantino, virtuozno slika kopališki vrvež na sorentski plaži ter popotnika, ki se spominja severne domovine: le-ta se predstavi s preprostim, na alpske napeve spominjajočim odstavkom. Četrti stavek, »Neapolitanisches Volksleben«, Allegro molto, ponazoruje živžav v velemestnem pristanišču, ki ga povečujejo lajne. Med neapeljskimi popevkami srečamo tudi slovečo Denzovo »Funiculi-funicula«, gotovo najbolj zlajnano med vsemi, ki neslužbeno predstavlja pravo italijansko ljudsko himno. K sklepu se še oglasijo motiv iz prejšnjih stavkov ter se spajajo z novimi v končnem svežem vrtincu.

Druga Straussova simfonična pesnitev je

Don Juan (op. 20),

ki ima za poetični program odlomke iz istoimenske pesnitve nemškega pesnika Lenaua. Skladatelj ni povzel cele, dokaj obsežne pesnitve, temveč si je izbral odstavke, ki označujejo junaka-ženskarja, njegova pustolovska nagnjenja ter njegovo končno propast. Delo je napisano v enem stavku, kakor so tudi nadaljnje Straussove simfonične pesnitve, in nima pobliže določenega izvenmuzikalnega programa; glasbeni tok sledi notranjim muzikalnim in formalnim zakonom. Tematično pezo nosijo trije domisleki, ki karakterizirajo junaka v viteštvu, vihravosti in zavzetnosti ter se med seboj ugodno dopolnjujejo.

Še pred »Don Juanom« je bila komponirana in kasneje izdana simfonična pesnitev

Macbeth (op. 23)

po Shakespearovi drami. V nji je uporabil skladatelj veliko kopico različnih instrumentalnih efektov, s katerimi je skušal označiti težke notranje konflikte naslovnega junaka. Ta mračna slika ni pogosto na sporedu; tembolj pa je priljubljena naslednja,

Smrt in poveličanje (Tod und Verklärung, op. 24),

ki je nastala kot samostojna simfonična pesnitev leta 1889; šele kasneje ji je napisal skladateljev prijatelj, komponist Alexander Ritter, pesniško razlago v precej nabreklem slogu. V pesnitvi popisuje smrtni boj junaka v bedni izbi in njegov končni poraz. Ob prehodu iz življenja v smrt pa mu zasije nasproti »poveličanje«, ali, kakor se izraža pesnik:

»Aber mächtig tönet ihm
Aus dem Himmelsraum entgegen,
Was er sehnend hier gesucht:
Welterlösung, Weltverklärung!«

(V prostem prevodu: »Toda mogočno mu zadoni nasproti iz nebesnega prostora, kar je bil tu hrepeneče iskal: odrešitev sveta, poveličanje sveta.«)
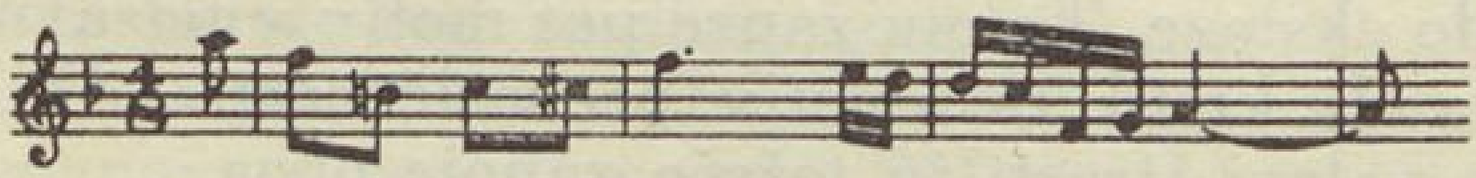
Skladba le ohlapno ponazoruje slikovito besedilo ter spretno in neutrudljivo nanizava prijetno doneče motive v večje formalne enote, gradeč z njimi dramatične prizore. Pri tem mu izvrstno rabi krepka, polna in z domisleki obsuta instrumentacija, ki doseže v zaključnem »poveličanju« trenutke velikega bleska in žara.

Četrta Straussova simfonična pesnitev je

»Till Eulenspiegels lustige Streiche« (op. 28),

ki je hkrati njegovo najbolj uspelo delo na tem področju. Nastala je leta 1895 in si je kmalu priborila stalno mesto v svetovnem simfoničnem repertoarju; tega se še danes krepko drži. Po obliki je skerco (skladateljev podnaslov pravi: »Nach alter Schelmenweise in Rondoform« — po starem Pavlihovem načinu v obliki rondoja). Skladatelj je odlično rešil nalogo, prikazati nekaj prizorov iz življenja nemškega Pavlihe, kakor je znan iz ljudskih pripovedk, šaljivk in zbadljivk. Kot okvir služi kratek odstavek s pripovedno melodijo (n. pr. 139), nekakšen uglasbeni uvod »Nekoč je živel . . .«. Glavni motiv (n. pr. 140) predstavi junaka z drzno popevko na rogu; v nadaljnjem poteku skladbe igra ta motiv najvažnejšo vlogo bodisi v ponovitvah ali v spremembah. S tema dvema motivoma se izredno virtuozno in dovtipno zgradi cela glasbena slika in poslušalcu preostane samo, da se po skladateljevih muzikalnih poteh pomika z junakom vred prek srednjeveških mestnih trgov ter doživlja z njim vred plod potegavščin. Mestoma je glasba skoraj onomatopoetična; tako ko čujemo težke korake valptov, štirikratno zasliševanje obtoženca ter izvršitev smrtne obsodbe. Tedaj se klavrno

139



140



sprevrne junakov vodilni in drzni motiv v bedno javkanje malega klarineta. Poigra nam pove, da je šlo le za povest in nekoliko buržoazno-udobno izzveni značilna in iznajdljiva skladba.
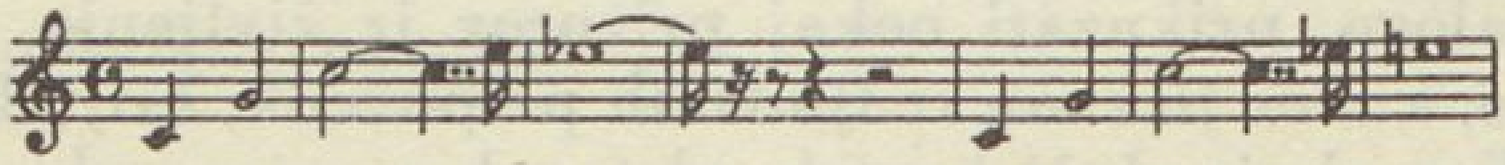
V letu 1896 je *Strauss* dokončal pêto simfonično pesnitev,

»*Also sprach Zarathustra*« *(op. 30),*

ki nosi obrazložilo »frei nach Friedrich Nietzsche«. Tu se je Strauss lotil komaj izvedljive naloge, podati z glasbo filozofske misli; zato je posameznim odstavkom dodal napise in razlago, ki naj bi približali glasbo filozofiji. Skladba je napisana v enem stavku, ki traja pol ure. Odstavki ponazorujejo odlomke iz naslovnega dela in so po vrsti:

1. Uvod: jedro Nietzschejevega modrovanja o »človeku in pol«, njegovem razvoju iz kozmičnega kaosa h končni zmagi. Temeljni motiv (n. pr. 141) sestoji iz prime, kvinte in oktave, je torej »primaren« v akustičnem smislu. Tu označuje osnovno kozmično življenje in iz njega se polagoma razvijejo nadaljnje življenjske oblike.

141



2. »Von den Hinterweltlern« (O njih, ki so za svetom, za luno) popisuje togo miselnost mračnjakov; od tod mol, kajti razum ne more odgonetiti problemov, ki jih zastavlja življenje. Njim pomaga samo slepa vera: »Credo in unum Deum« je cerkveni psalmski napev, ki ga intonirajo rogovi.

3. »Von der großen Sehnsucht« (O velikem hrepenenju) je morda najbolj prepričljivi odstavek, kajti skladatelj je za veliko romantično hrepenenje, ki je od Wagnerjevega »Tristana« sèm blodilo zlasti v nemški glasbi, našel zavzeten muzikalni izraz.

4. »Von den Freuden und Leidenschaften« (O radostih in strasteh) je odstavek, ki nadaljuje prejšnje razpoloženje in ga dovede do ekstaze. Tu mu zapre pot motiv v pozavnah, ki ga je skladatelj krstil za »motiv prenasičenosti«. Ob njem se razbijejo valovi strasti in tožeče zapoje oboa

5. »Grablied« (Pogrebna pesem). Besedilo te pesmi, ki pa je instrumentalna in nepéta, pravi:

»O ihr, meiner Jugend Gesichte und Erscheinungen!
O ihr Blicke der Liebe alle, ihr göttlichen Augenblicke!
Wie starbt ihr in mir so schnell!«

(Prosto prevedeno: »O vi moji mladostni prividi in prikazni! Vi pogledi ljubezni in božanski trenutki! Kako brž ste mi umrli!«)

Da se odmakne temu tožnemu razpoloženju, preide avtor v modrovanje:

6. »Von den Wissenschaften« (O vedah) je odstavek, kjer želi avtor predočiti z glasbo znanost, pri tem pa seveda zadene samo na njeno dolgočasno stran in posveti učenjakarstvu pravo šolsko fugo. To ga razočara in v naslednjem odstavku,

7. »Der Genesende« (Okrevajoči), se iznova oprime življenja in njegovih pozitivnih radosti. Popolnoma se nato znajde v

8. »Tanzlied« (Plesna), kjer se predaja poskočnemu dionizijskemu trodelnemu ritmu. Ko ples počasi zamre, zakrije noč vse življenje in oglasi se

9. »Nachtwandlerlied« (Pesem mesečnikov), v katero udarja polnočni zvon zateglo in svečano. Lepo umirjeno razpoloženje zvezdnatega nočnega neba zaključuje skladbo v H-duru, pod katerim pa se še »modrostno« in zagonetno oglaša v basih ton C (C-dur je izhodiščni tonovski način v glasbeni teoriji in z njim se je skladba začela).

Naslednja (šesta) Straussova simfonična pesnitev je

»Don Quijote« (op. 35)

s podnaslovom

fantastične variacije na témo viteškega značaja.

Nastala je leta 1897 in je značilna za Straussovo filozofsko usmerjanje simfoničnih pesnitev. Napisana je za solo-violončelo, ki je nosilec glavne vloge in predstavlja »viteza klavrne postave«. Skladatelj si je sam nekako priredil program po prizorih iz znamenitega Cervantesovega romana in odobril razlago, iz katere naj tu sledi izvleček:

1. Uvod (téma): »Don Quijote se ukvarja z branjem viteških romanov in izgubi pamet. Sklene, da pojde po svetu kot blodni vitez.« Skladatelj nam muzikalično predstavi viteza in njegovega oprodo Sancha Panzo. Prvi je nekam privit in fantastičen, drugi pa je povsem zemeljski in malce smešen. Po tem uvodu sledi deset variacij, od katerih ima vsaka karakteristično obeležje.

2. Prva variacija (gemächlich — udobno): vitezova ježa v svet, boj z mlini na veter.

3. Druga variacija (kriegerisch — bojevito): zmaga nad ovčjo čredo, v kateri vitez vidi sovražno četo.

4. Tretja variacija (mässiges Zeitmaß — zmerno hitro): »pogovori, zahteve in pregovarjanja s Sanchom Panzo, pouk in obeti Don Quijota«. Dvogovor solistov violončela (Don Quijote) in viole (Sancho Panza).

5. Četrta variacija (etwas breiter — nekoliko širše): mimo gre romarska procesija. Don Quijote jo zamenja z razbojniki in navali nanjo. Pri tem jo izkupi in obleži brez zavesti. Sancho Panza ga objokuje ter se razveseli, ko se vitez spet prebudi.

6. Pêta variacija (sehr langsam — zelo počasi): Vitez prebedi noč, oproda pa spi kot top. Don Quijote se spominja svoje Dulcineje iz Tobosa, kateri v čast počenja svoja namišljena viteštva.

7. Šesta variacija (schnell — hitro): Don Quijote želi obiskati Dulcinejo v Tobosu; spotoma sreča grdo kmetico, o kateri trdi Sancho Panza, da je vitezova izvoljenka. Don Quijote se ustraši, meneč, da je Dulcineja začarana v nakazo.

8. Sedma variacija (ein wenig ruhiger als vorher — nekoliko mirneje kot poprej): skupina dam se norčuje iz obeh klativitezov. Zavežejo jima oči, ju posadijo na lesene konjičke in ju napihujejo z mehom. Onadva si umišljata, da jašeta na čarobnih konjih skozi ozračje. Tu najde skladatelj dovolj priložnosti za nekoliko teatralne zvočne efekte.

9. Osma variacija (gemächlich — udobno): junaka se vozita s čolnom, ki se prevrne, da popadata v reko.

10. Deveta variacija (schnell und stürmisch — hitro in viharno): viteza splašita dva meniha, ki jo urno pobrišeta. Za označbo menihov služita skladatelju dva fagota.

11. Deseta variacija (viel breiter — mnogo širše): dvoboj Don Quijota z »vitezom bledega meseca«, ki pa je v resnici le preoblečen prijatelj. Don Quijote je premagan in se mora obvezati, da bo opustil nadaljnje pustolovščine.

12. Zaključek (sehr ruhig — zelo mirno): doma se vitez spet zave in se pomirjen odpove svetu, njegovim vabam ter zablodam.

Sedma Straussova simfonična pesnitev je

»Ein Heldenleben« (Junakovo življenje, op. 40),

ki je v bistvu skladateljeva samoljubna avtobiografija. Njeno vsebino nakazujejo podnaslovi manjših oddelkov sicer enostavčne simfonične pesnitve, ki jim je dodan (tu okrajšani) komentar. Prvi odstavek ima naslov »Junak« (Der Held), ki je živahen, impulziven, kakor skladatelj občuti samega sebe. Krajši poddel, ki sledi, je namenjen skladateljevi ženi (»Des Helden Gefährtin«) in je, razume se samo po sebi, zvrhano nežen. Tretji poddel je »Boj z nasprotniki« (»Kampf mit den Widersachern« — včasih srečavamo tu naslov »Des Helden Walstatt« — junakovo bojišče), to so kritiki, zlobne osebe, ki mu podtikajo ovire, a jih kmalu premaga. Četrti poddel je »Junakovo mirnodobsko delo« (»Des Helden Friedenswerk«); v njem se skladatelj citira iz prejšnjih del in se s spretnim tkanjem motivov tudi muzikalno postavi v najboljšo luč. Zadnji poddel je »Junakov beg pred svetom in njegova dopolnitev« (»Des Helden Weltflucht und Vollendung«); skladatelj se z rodbino nameri v samoto, v svoj ljubljeni Garmisch-Partenkirchen, uživa v naravi ter se ne zmeni za svet in njegove težave. Ta svojstveni in filozofsko ceneni dogodek opeva skladatelj z opojno melodiko in z njo spokojno zaključi delo, namenjeno samemu sebi.

Podobno poteka

»Symphonia domestica« (op. 53),

štiristavčna simfonija iz leta 1903, posvečena prav tako opevanju samega sebe in najbližjih. Komentar razlaga odnos posameznih stavkov, in drobne aluzije, ki jih je glasba polna, so prav toliko ljubke kot vsakdanje. Strnjena vsebina je takale:

Prvi stavek tematično ponazoruje tri glavne osebe: moža, ženo in otroka. Mož je seveda skladatelj sam v svojem 40. letu; že mu pritiče oznaka »gemächlich« — udobno. Sledi muhasti in svojevoljni motiv žene, označen z »sehr lebhaft« — zelo živahno; končno je tu motiv otroka, majhnega in naivnega. Te tri téme tvorijo ne ravno posebno izbirčno, a dovolj gibko gradivo, ki skladatelj z njim virtuozno ravna. Značilen je muzikalni dovtip, s katerim predstavi in oponaša otrokove

obiskovalce, tete in strice. Prve pravijo »ves kakor oče« (dušene trobente), drugi pa »popolnoma mama« (pozavne in rogovi). Dovtip je tako označen v partituri in je nekoč izzval vrsto polemičnih komentarjev. Partitura ima več takšnih očitnih in skritih namigavanj, ki so pa trivialna in brezpomembna. Drugi stavek je skerco: dete se igra. Podnaslova oddelkov sta: »Otroška igra« (»Kindliches Spiel«) ter »Sreča staršev« (»Elternglück«). Slednjič se dete odpravi spat, zvon bije sedem in daje s tem znamenje za počitek. V tretjem stavku se dnevno dogajanje nadaljuje v pozno noč; mož sedi pri delu in tuhta: »Schaffen und Schauen« — ustvarjanje in gledanje; poslednje se baje nanaša na obisk gledališke predstave. Iz tega se razvije ljubavni prizor (»Liebesszene«), v katerem se družita témi moža in žene. Nato nastopi noč s svojimi problemi (»Träume und Sorgen« — sanje in skrbi), dokler se iznova ne oglasi zvon, naznanjajoč sedmo jutranjo uro. V četrtem stavku se vse prebudi in kmalu se razvname družinski prepirček (»Lustiger Streit« — veseli spor), ki ga je skladatelj domiselno vklenil v formo dvojne fuge. Kmalu pa se nesloga poleže in žarko sonce obsije pomirjene družinske člane, ki se namenijo po opravkih. H koncu se nežno oglasi mamica, odločno oče, zadnjo besedo pa ima seveda otrok.

To delo je danes zavoljo neaktualnosti vsebine le še redko na sporedu, četudi je v njem skladatelj razvil naravnost presenetljivo virtuoznost in karakterno spretnost.

Največje Straussovo simfonično delo je

»Eine Alpensymphonie« (Simfonija Alp, op. 64),

komponirano leta 1914. Pravzaprav je to skladateljeva osma simfonična pesnitev, ki pa traja 48 minut in zahteva orkester 137 godbenikov. Poleg znanih instrumentov so tu uporabljeni tudi prav redki in priložnostni, kakor so različne ropotulje, kravji zvonci, stroj za grom in podobno. Temu orjaškemu aparatu naj bi ustrezala tudi tematika in podrobni komentatorji so našteli več ko 60 tém. Poddeli nadomeščajo običajne simfonične stavke in njihove sestavne odstavke. Programska vsebina je na kratko naslednja:

»Nachtbild« (nočna slika), nato »Sonnenaufgang« (sončni vzhod), »Anstieg« (vzpon). Téma vzpona se prede skozi vso

simfonijo. »Eintritt in den Wald« (vstop v gozd): popotnika se lotevajo slovesna čustva, iz dalje zvenijo lovski rogovi in čuje se ptičje žgolenje. »Wanderung neben dem Bache« (pot ob potoku), »Wasserfall« (slap). Iz peneče se vode se prikaže prikazen (»Erscheinung«). Ko se je popotnik nagleda, stopi na cvetoče travnike (»Auf blumiger Wiese«) ter prispe na planšo (»Auf der Alm«). Tu čujemo hribovske rogove in kravje zvonce. Nadaljnji vzpon je težavnejši: »Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen« (skozi drn in strn na zgrešenih poteh) do ledenika (»Auf dem Gletscher«), kjer skladatelj spretno riše vrtoglavost (»Gefahrvolle Augenblicke« — nevarni trenutki). Toda plezalec je že prek in kmalu je na vrhu (»Auf dem Gipfel«), kar slovesno oznanja pozavna. Ta motiv je enak onemu, s katerim se pričenja simfonična pesnitev »Also sprach Zarathustra« — smiseln citat. Tu smo na višku kompozicije. Sedaj nastopijo mračnejši prizori: »Nebel steigen auf« (megle se dvigajo), sonce se skrije za nje (»Die Sonne verfinstert sich allmählich«), turist se preda elegičnosti. »Stille vor dem Sturm« (zatišje pred viharjem), ploha (»Gewitter und Sturm« — bržkone aluzija na Beethovnovo »pastoralno« simfonijo). Vsa tolkala in stroji v orkestru se razbesne. Med viharjem se prične sestop (»Abstieg«), kjer pokaže skladatelj veliko kontrapunktično znanje in spretnost s tem, da se motivi »vzpona« obrnjeno ponovijo, v ostalem bolj učinek na papirju partiture kot zvokovno presenečenje. Nevihta se umiri, ko prispe potnik v dolino in tu doživi sončni zaton (»Sonnenuntergang«). »Ausklang« (zaključek) zbere še enkrat vtise celega dneva, nato pa se vse pogrezne v nočni mir (»Nacht«).

Manj znane so Straussove kasnejše orkestralne skladbe, med njimi

Plesna suita po Couperinu

iz leta 1923. Suita združuje osem plesov slavnega francoskega klavecinista (1668—1733) in je napisana za mali orkester, prav tako kot

Divertimento po Couperinu

iz leta 1942, podobna suita po mojstrovih klavirskih skladbah.

Straussova poslednja orkestrska dela so

2. koncert za rog in orkester

iz leta 1943, ko se je stari mojster spet povrnil k svojemu najljubšemu mladostnemu instrumentu, nato

koncert za oboo in orkester

iz leta 1945, ter

Metamorfoze

za 23 solističnih violin iz leta 1946. Poleg navedenih del izvira iz prejšnjih let še

koncert za violino in orkester ter
koncert za klavir in orkester,

ki pa sta le zelo redko na programu. Več uspeha beleži še vedno

Burleska za klavir in orkester

iz leta 1885. To delo je živo, vnetljivo in nam kaže komaj 21-letnega skladatelja od najboljše strani. Uvodna misel je glavni motiv skladbe ter takoj ob pričetku vstopi s pavkami. Druga misel je lirična in sprva poverjena klavirju; izpeljava obeh tém je polna duhovitih in zabavnih presenečenj. Solistična kadenca je zanosna in preide proti koncu v valčkov ritem ter s tem že naznanja skladateljeva kasnejša nagnjenja. Zaključek je lahen, nevsiljiv, a vendarle učinkovit.

ALEKSANDER KONSTANTINOVIČ GLAZUNOV
(1865—1936)

spada v nasledstvo Rimskega-Korsakova, čigar učenec je bil. Njegova glasba temelji na dosežkih ruske »petke« in le poredko seže prek njih. Gladkost, prikupnost in spevnost so glavne lastnosti njegove glasbene govorice.

Glazunov je spisal osem simfonij, nekaj klavirskih in violinskih koncertov, več suit, uvertur in simfoničnih pesni-

tev. Mnogo tega je že skoraj popolnoma pozabljeno, nekatera dela pa še tu pa tam srečujemo na sporedu. Med temi so:

1. simfonija (E-dur, op. 5),

ki jo je napisal s 16. leti (leta 1880). Delo je oblikovno dovršeno in kaže mojstrsko znanje, globlje vsebine pa kajpada še nima. Tudi

2. simfonija (fis-mol, op. 16),

posvečena Lisztovemu spominu, je še močno naslonjena na visokoromantične vzornike. Prav tako

3. simfonija (D-dur, op. 33),

posvečena spominu Čajkovskega, z mnogimi očitnimi reminiscencami na obožcvanega mojstra. Pomembnejša je

4. simfonija (Es-dur, op. 48),

ki kaže skladatelja samostojnejšega in posebno spretnega v širokem risanju bukoličnega razpoloženja. Prve štiri simfonije imajo po štiri stavke, le v zadnji prehaja tretji neposredno v četrtega.

5. simfonija (B-dur, op. 55)

pripravlja vrsto znamenitih skladateljevih simfonij ter podaja v svojih štirih stavkih že osebne značilnosti, zvezane z zapadnjaškimi vtisi.

6. simfonija (c-mol, op. 58)

je zrelo delo in začenja vrsto treh najpomembnejših del Glazunova. Ima običajne štiri stavke in kaže že v uvodnem počasnem odstavku osnovno elegično razpoloženje, ki ne preneha tudi v priključenem hitrem stavku. Šele v drugem stavku, ki predstavlja variacije na rusko narodno pesem, se mračnost zjasni in prevladujejo vedrejši trenutki. Tretji stavek, Intermezzo, je skerco v valčkovem ritmu, katerega so zelo radi gojili ruski skladatelji tega obdobja. Četrti stavek je kljub resnemu uvodu v splošnem veder in razigran.

7. simfonija (F-dur, »pastoralna«, op. 77)

spada z obema sosednima simfonijama med vrhove ruske simfonične glasbe nacionalne smeri. Prvi stavek vsebuje slike iz ruskega življenja in je poln folklornih momentov. Drugi stavek nadaljuje z nanizavanjem ljudskih tém, tokrat bolj nagnjenih v orientalizem in njegovo ornamentiko. Tretji stavek je posvečen narodnemu plesu, četrti pa je slavospev ruski domovini. Tako je simfonija vseskozi nacionalno občutena in pomeni višek v tej smeri.

8. simfonija (Es-dur, op. 83)

je skladateljeva osebna izpoved, vsebuje pa poleg vedrih odstavkov še več otožnih, to pa zlasti v osrednjih dveh stavkih, od katerih je drugi »Mrtvaški ples«. Kot avtobiografsko delo s programom, ki je pravzaprav prikrit (podobno kot program šeste simfonije Čajkovskega), ima ta simfonija globok in simboličen pomen.

Od številnih koncertov Glazunova se je najbolj uveljavil

Koncert za violino in orkester (a-mol, op. 82)

v enem stavku. Strnjenosti v obliki ustreza izrazna zgoščenost in zato velja to delo kot eno najbolj konciznih v svetovni literaturi. Stavek vsebuje tri podstavke; prvi med njimi nadomešča običajni sonatni stavek. Glavna vloga je seveda solistična in orkester se omejuje skoraj na sámo spremljavo; večino važnih tematičnih vstopov in razvitkov poverja skladatelj violini in orkestralne medigre so sorazmerno kratke. Delo vsebuje živahne domisleke, ki spominjajo ponekod na špansko folkloro, kakor jo je že davno prej gojil Glinka. Violinska kadenca je tematična in ni preobložena z virtuoznimi podrobnostmi.

Poleg tega je napisal Glazunov še dva *koncerta za klavir* (prvega leta 1910, op. 92, drugega leta 1917, op. 100), šest *uvertur*, vrsto simfoničnih pesnitev (»*Gozd*«, »*Morje*«, »*Pomlad*«, »*Stenka Razin*«, op. 15, »*Kreml*«, op. 30), katerih naslovi sami že izdajajo domoljubno vsebino in nacionalni značaj glasbe in ki navajajo tudi pogostno uporabo ljudskih napevov, in slednjič še tri leta pred smrtjo *koncert za sakso-*

fon (z godalnim orkestrom). Vsa ta dela očitujejo skladateljev značilni in prikupni način, ki daje njegovim skladbam trajno vrednost, četudi je kompozicijska faktura tradicionalna in izbegava prodore v novejših smereh.

MAX REGER (1873—1916)

je izrazita novoromantična osebnost, ki v svoji tehniki sega nazaj med mojstre polifonega sloga, po svoji izraznosti pa se približuje Straussu, katerega presega po resnobi in zavesti svojega poslanstva. Danes je le še redko na sporedu simfoničnih koncertov; temu je mnogo kriv njegov nekoliko preobloženi slog, ki zaradi gostega križanja glasov nudi poslušalcu preveč problemov. Visoka raven njegove glasbe pa je bila mnogim mlajšim skladateljem zgled in kažipot ter je obenem s povečanjem izraznih sredstev pripomogla k uveljavitvi in nadaljnjemu razvoju ekspresionizma.

Reger je napisal več orkestrskih del, pretežno programskega značaja. Med njimi so se obdržala na sporedih zlasti kasnejša, in to:

Variacije na témo J. A. Hillerja (op. 100).

Johann Adam Hiller (1728—1804) je bil uspešen skladatelj spevoiger. Reger si je vzel za témo napev iz spevoigre »Ärndtekranz« ter ga uporabil za enajst orkestralnih variacij z veličastnim zaključkom v dvojni fugi. Večina variacij je vedrega značaja, le v nekatere se je vrinilo težkokrvno novoromantično vzdušje, tako v sedmo (Presto) in deseto (Allegro appassionato). Vrhunec je v zaključni fugi, katere eno témo je prispeval Hiller, drugo pa Regrov kontrapunkt k nji.

Simfonični prolog (op. 108)

je nastal kot predigra k neki tragediji, ki pa jo je skladatelj zamolčal. Delo je v glavnem težko in gosto z mračnim in tragičnim obeležjem. Takšen je tudi vtis na poslušalca, ki si brez programa ne more dosti pomagati.

Romantična suita (op. 125)

obsega tri stavke: Notturno, Scherzo, Finale. Napisana je v gostem in patetičnem, za skladatelja značilnem slogu, ki pa vsebuje tudi nove, pretežno impresionistične primesi. Vsakemu stavku je pripisana kitica iz pesmi nemškega romantika Eichendorffa, ki opevajo priljubljene romantične téme gozda, noči in jutra. Celotno delo je ožarjeno s pristnim romantičnim občutjem, ki popolnoma ustreza Eichendorffovim verzom.

Štiri tonske pesnitve po Böcklinu (op. 138)

opevajo slike nemškega poznoromantičnega slikarja Arnolda Böcklina. Prva je »Der geigende Eremit« (Goslajoči puščavnik), Molto sostenuto, in predstavlja samotnega meniha, ki v svoji ozki celici igra na gosli nabožno »Ave Maria« in se tako pogovarja s svojim bogom; angeli ga poslušajo. Druga slika je »Igra valov« (»Im Spiel der Wellen«), Vivace, in kaže penjenje in kipenje morskih valov, v katerih se poigravajo morska bitja, tritoni in najade. Tretja je »Otok mrtvih« (»Die Toteninsel«), Molto sostenuto, ki je muzikalni odsev najbolj znane, a zdaj že precej staromodne Böcklinove slike. V mračnem morju stoji teman otok z otožnimi cipresami. Samoten brodnik privaja svoj čoln; tovor je krsta. Spremlja ga prikazen. Glasba k tej sliki je otožna, presunljiva. Četrta je »Bakhanal«, Vivace. Tu se Regrova muzikalnost sprosti ter pričara zvočni privid razbrzdanosti z vsemi potrebnimi pripomočki harmonije, kontrapunkta in instrumentacije.

Variacije in fuga na Mozartovo témo (op. 132)

so Regerjevo najzrelejše orkestralno delo; tu se izkaže vsa njegova široka umetniška narava. Kot téma služi motiv iz klavirske sonate v A-duru, ki je tudi v izvirnem Mozartovem stavku predmet variiranja. Bogato instrumentirani témi sledi osem variacij, od katerih je zadnja velika dvojna fuga. Posamezne variacije so spremembe formalnega ali pa vsebinskega značaja. Posebno v harmoničnem pogledu gre Reger tu nova, svojstvena pota. V celoti je delo rahlejše in preglednejše kot prejšnja dela, instrumentacija je na splošno prozornejša in nikjer preobložena. Zaključna fuga je briljantna in poleg

Mozartove téme uporablja tematično tudi Regrov kontrapunkt k nji, podobno kot pri variacijah op. 100. Karakterno variiranje povede slednjič tako daleč od osnovne podloge, da jo je komaj prepoznati ter imamo h koncu opraviti s popolnoma samostojno, romantično razširjeno in duhovno odmaknjeno skladbo velike oblike in napetosti.

Najvidnejši nadaljevalec Regrove smeri v nemški novoromantiki je

HANS PFITZNER (1869—1949),

čigar

simfonija (C-dur, op. 46)

iz leta 1940 spada med najbolj dognana simfonična dela v sodobni nemški glasbeni literaturi. Ima tri precèj kratke stavke: Allegro, Adagio, Presto, ki so skupaj strnjeni v en stavek. Prvi del je napisan v zgoščeni sonatni formi, drugi je romanca, tretji pa se nagiblje k rondoju in ob koncu ponovi začetek prvega odstavka. Zaradi svoje strnjenosti se delo sicer nekoliko oddaljuje od splošnega romantičnega koncepta, vsebuje pa obenem toliko pristnih romantičnih čustvenih primesi, da predstavlja posrečeno sintezo starega z novim in vreden doprinos v simfonično literaturo.

Pfitzner je napisal po en koncert za klavir in violino ter dva koncerta za violončelo.

Koncert za klavir in orkester (op. 31)

je nastal leta 1922/3 in je poln romantičnega zanosa. Obsega štiri stavke, ki prehajajo brez prekinitve drug v drugega. Klavir začenja skladbo z glavno, krepko in zajemljivo témo, ki jo nato povzame orkester ter duhovito nadalje razpreda. Sledi živahen dvogovor med solistom in orkestrom, šele nato prinese orkester mnogo mirnejšo drugo témo. Izpeljava je kratka, prav tako repriza. Naključeni skerco je veder, lahkoten, in predpis »Schnell, in einheitlichem atemlosen Zeitmaß« — hitro, v enotnem tempu »brez sape« — dobro označuje njegov osnovni značaj. Naslednji počasni stavek, Adagio, je prav tako značilno označen s predpisom »Äußerst ruhig, versonnen, schwärmerisch« — skrajnje mirno, zasanjano, za-

neseno. Finale je v gradnji nekoliko zamotan in prinaša zapored več razpoloženj, ki se prav srečno dopolnjujejo. Klavirju, ki je sicer vseskozi romantično obravnavan, je k sklepu poverjena dokaj razsežna kadenca v kontrapunktičnem slogu.

Koncert za violino in orkester (h-mol, op. 34)

je iz leta 1925 in obsega tri stavke: Allegro, Andante, Allegro, ki pa so strnjeni v enega. Začetni odstavek je odločen, zmagovit. Drugi je mrk; solist v njem sploh molči. Šele v sklepnem odstavku se skladba sprosti in se požene v svežem zanosu. Violinist ima prav malo priložnosti, da se izpoje; prav zato je koncert redko čuti.

Oba *koncerta za violončelo* pomenjata sicer dobrodošel donesek k primeroma borni violončelski literaturi, bolehata pa za istimi težavami, kot jih očituje violinski koncert: preobloženost v kontrapunktičnem tkivu spremljave, splošna mračnost razpoloženja in premalo priložnosti za virtuozno in spevno izstopanje solista. Iz teh vzrokov sta prav malo na sporedu.

JEAN SIBELIUS (1865—1957)

je najpomembnejši skladatelj finskega rodu in se je že od začetka odločil za samostojno nacionalno romantično smer ter v bistvu ustvaril finsko simfonično glasbo. Njegov slog temelji na poznoromantični osnovi, ki ji je dodal značilno mrkost in trpkost v izrazu. Njegov lik je bil že kmalu od prvih skladb dalje enoumno določen ter ni bil podvržen vplivom in spremembam; opazni so elegični toni Čajkovskega in otožna spevnost Brahmsa. Vedra Griegova nacionalna smer mu je precej tuja; prav zato si njegova glasba tudi dolgo ni utrla poti med druge narode. Še danes je najbolj priljubljena v Angliji in Ameriki, medtem ko jo v Srednji in Južni Evropi le malo poznajo.

V razdobju od 1899 do 1925 je Sibelius napisal sedem simfonij poleg nekaj simfoničnih pesnitev in manjših orkestralnih skladb.

1. simfonija (e-mol)

je nastala leta 1899, ko je bil skladatelj še močno pod vplivom Čajkovskega. Ima štiri stavke — kakor vse Sibeliusove simfonije, razen pête in sedme — v tradicionalni klasični razporeditvi in v poznoromantičnem razpoloženju. Že tu se pojavljajo tipični nacionalni momenti, ne v uporabi folklore (Sibelius ni nikdar segel po nji), temveč v posebnostih mračne, zategle melodike, trpke harmonije, mestoma brutalne silovitosti in v vztrajanju na začetih izrazih.

2. simfonija (D-dur)

pomeni mejnik v skladateljevem ustvarjanju. Z njo je postal popolnoma samostojen; ta samostojnost se kaže predvsem v dveh smereh: prva je svojski nacionalni značaj njegove invencije, druga pa gospodarstvenost s sredstvi, zlasti v instrumentaciji, v čemer se ugodno razlikuje od večine svojih sodobnikov. Simfoniji gre vzdevek »pastoralna« in zares pričara poslušalcu odsev slik iz njegove domovine. To povezanost glasbe s pokrajino je čutiti že takoj v prvem stavku, dasi je z besedami ni moč podrobneje označiti. V začetku prvega stavka vlada viharno razpoloženje; globoki instrumenti in tolkala prinašajo zvočne prispodobe neurij. Toda to ne traja dolgo in tedaj se pojavijo pomirljivi zvoki. Med njimi menimo najti takšne, ki se naslanjajo na ljudsko pesem; toda to je samo skladateljev način izražanja. Znamenit je tretji stavek, ki ga nekateri komentirajo kot »poziv k orožju« ali »prebujenje finske narodne zavesti«. To potrjuje tudi četrti stavek, ki zveni kot zmagovita fanfara; vendar prav ta stavek kljub velikemu izvajalnemu aparatu izzveni nekam prazno in napihnjeno. K značilnostim Sibeliusove glasbe sodi pač določena mera neprizadetosti in odmaknjenosti, ki odpove v primerih, ko so izbruhi življenja in strasti na mestu.

3. simfonija (C-dur)

iz leta 1907 je po obliki zelo jasna in skladatelj se je v nji omejil na najnujnejše. Prvi stavek je skoraj popolnoma klasično napisan in ni nikjer preobložen, kar je glavna hiba drugih Sibeliusovih simfonij. Drugi stavek je zelo razgiban, prav tako tretji. Samo zadnji je nekoliko bolj zapleten, dasi

je postopek v gradnji simetričen, soliden in razumljiv. Po značaju je ta simfonija sončna in vedra, zato se je med vsemi najhitreje uveljavila na evropskem koncertnem odru.

4. simfonija (a-mol)

velja kot Sibeliusova najmočnejša simfonija. Komentatorji jo radi primerjajo s skalo v Severnem morju, kjer včasih prodre v votline sončna svetloba. Govorica te glasbe je počasna, zamišljena in močna, kot govorica nekoga, ki je preživel več trdih finskih zim. V tej glasbi je mnogo elementarnega, neizrabljenega in novega. Moško zadržanje se pojavlja že v prvem stavku in nikjer ne naletimo na blebetavo zgovornost. Skladatelj zna zgraditi iz nekaj drobnih muzikalnih fraz klen in izrazit stavek, ki pa seveda ne pozna južnjaške barvitosti in gracije. V istem smislu nadaljuje drugi stavek in povede v svojstven strog humor brez smeha. Najbolj dostopen je tretji, počasni stavek, ki vsebuje mestoma toplejše melodične okrete. Četrti stavek je bogat glede fantazije in barvitosti, vendar ostaja zvest osnovnemu razpoloženju, ki ne pripušča topline.

5. simfonija (Es-dur)

je med vsemi najbolj priljubljena in pomeni po skladateljevem mnenju višek njegovega simfoničnega ustvarjanja. Nastala je leta 1915, štiri leta po četrti simfoniji, dokončno obliko pa je dobila šele leta 1919. Sibelius pravi o nji: »Dan za dnem delam na 5. simfoniji v novi obliki, pravzaprav jo na novo komponiram. Prvi stavek je popolnoma nov, drugi spominja na prejšnjega, tretji na konec prejšnjega prvega stavka, v četrtem pa so stari motivi strogo revidirani. O celoti bi dejal, da je polna življenjskega vzgona, triumfalna.«

Po skladateljevi dispoziciji ima simfonija štiri stavke, vendar prehaja prvi stavek neposredno v drugega in tako vidijo po navadi v nji trostavčno simfonijo. Prvi stavek ima dva poddela; prvi je počasen (Tempo molto moderato) ter napisan v sonatni obliki, drugi pa je hitrejši (Allegro moderato) in spominja na ples. Drugi stavek (Andante mosso, quasi allegretto) je umirjen in razvija preprosto témo, ki ji sledi vrsta variacij. Tretji stavek (Allegro molto) je vznesen, mogočen. Osrčje je glavna misel v rogovih, pravi izbruh

življenjskih sil. H koncu je veličasten zaključek, po zatrdilu komentatorja Lawrencea Gilmana »krona cele simfonije in v mnogem najbolj plemenito zasnovana stran, kar nam jih je poklonil Sibelius«.

6. simfonija (d-mol)

je nastala tik pred sovjetsko-finsko vojno in je bila v njenih prvih dneh prvič izvedena. Ima štiri stavke. Prvi (Allegro molto moderato) je rapsodičen in nima običajne sonatne forme. Stavek je v bistvu intimen in ne kaže tistih silovitih vzponov, ki sicer prevevajo začetne stavke Sibeliusovih simfonij. Drugi stavek (Allegro moderato) je nemiren in posamezni vzkliki v instrumentih spominjajo na izmučeno duševnost nekoga, ki je v stiski. Tretji stavek (Poco vivace) je dokaj kratek ter kaže naslonitev na finsko ljudsko glasbeno občutje z izbiro petdelnega ritma, ki je za finsko narodno petje značilen. Četrti stavek (Allegro molto) je prav tako preprosto občuten in v bistvu le vrsta melodij brez višje skupne forme. Takšno rapsodično oblikovanje je nasploh za Sibeliusa značilno.

7. simfonija (C-dur)

je nastala leta 1925 in ima samo en, močno razširjen stavek. Začne se z mračnim tremolom v pavkah, nato sledi dokaj enakomerno ritmizirana lestvična glavna téma, ki je potlej osnovna misel cele simfonije. Za njo imamo celo vrsto kontrastnih tém v glavni tonaliteti. Polagoma se tempo stopnjuje do nekakšnega skerca, ki ga komentator Lawrence Gilman primerja s tretjim stavkom Beethovnove tretje simfonije. Po tem odstavku sledi oddelek, ki spominja na ljudsko pesem in po njem se tempo iznova stopnjuje ter privede v »Presto«, kjer prineso godala, razdeljena v osem skupin, tajinstveno in razgibano melodijo. Slednjič se tempo umiri do adagia, v katerem zadoni heroična téma z največjo silo. Nato se še zvrsti nekaj odlomkov, ki nihajo med a-molom in C-durom, dokler se stavek ne zaključi z mogočno apoteozo tonike C-dura v celotnem orkestru.

V Sibeliusovem simfoničnem ustvarjanju zavzemajo važno mesto simfonične pesnitve, ki skoraj vse poveličujejo skladateljevo domovino, bodisi da jo neposredno popisujejo,

bodisi da povzemajo svoj program iz bogate zakladnice ljudskih pripovedk. Mednje spadajo:

»Labod iz Tuonele«,

»simfonična legenda«, z vsebino, povzeto iz finskega narodnega epa »Kalevala«. Program podaja sliko: »Polnočno sonce... Pogled zajema gladino tuonelskega jezera, ki leži med strmimi bregovi fantastične pokrajine. Iz nje molijo molče vrhovi temnih smrekovih skupin. Po vodi plava pojoči labod. Njegova pesem je spev o minuli sreči, hrepenenju, tožbi in bolesti.« Glasba ponazoruje to svojstveno razpoloženje z mehkimi, otožnimi zvoki.

Finnlandia,

simfonična pesnitev, opeva finsko zemljo in njene posebnosti. Program navdušeno govori o »deželi tisočerih jezer, o njenih zapuščenih gozdovih, slednjič o njenem ljudstvu«. Ponazoruje junaštvo Fincev s krepkimi stopinjami koračnic, kasneje pa njihovo rajanje in praznovanje. Oglasijo se tudi otožne narodne pesmi, vendar izzveni skladba himnično kot hvalnica finske zemlje in finskega naroda.

Podoben pomen ima suita

Karelia,

mladostno, nezahtevno delo, ki nanizuje ljubke in vznesene ljudske napeve v tri stavke: Intermezzo, Menuet, Koračnica. V obeh navedenih skladbah kaže, da je Sibelius vendarle uporabil pristne ljudske napeve.

Tapiola

je tretji slavospev finski naravi. Glasbeni program govori o Tapiu, finskem bogu narave, ki kraljuje v svojstveni pokrajini. »Daleč se raztezajo mrakobni severni gozdovi. Prastari so, tajinstveni kakor divje sanje. V njih biva veliki gozdni bog Tapio in v njih se skrivajo gozdni duhovi.« S temi besedami uvaja skladatelj to svoje delo in z njimi je podan tudi idejni program.

En Saga (Pripovedka)

je najobsežnejša skladateljeva simfonična pesnitev, ki pa nima podrobneje določenega programa. Naslov kaže skandi-

navski vpliv, vsebinsko pa spominja na stare finske mitološke epe. Delo ima vse polno poetičnih odstavkov in je prav posebno nežno instrumentirano (brez tolkal). Glavna misel je po svoje ljudsko občutena in se pogosto ponavlja prek recitativičnih mest.

Koncert za violino in orkester (d-mol, op. 47)

spada med najbolj priljubljena Sibeliusova dela. Nastal je leta 1903, v razdobju skladateljeve mladostne plodovitosti. Obsega tri stavke; prvi med njimi, Allegro moderato, je napisan v sonatni formi ter je po razpoloženju bolj mračen kot zavzeten, daje pa solistu dovolj priložnosti, da se izkaže. Osrčje koncerta je toplo občuteni in melodiozni drugi stavek, v katerem prihaja kantilena violine do polnega izraza. Finale je nekoliko samovoljen ter tu in tam presenetljiv rondo, čigar živahnost je malce izumetničena. Violina pogosto prekinja simfonični tok z rapsodičnimi vložki, ki dajo delu značilno epsko svoboščino.

Manj znana so ostala Sibeliusova simfonična dela, kakor

Oceanide (op. 73),

kratka simfonična slika, dalje

Suita k igri Kralj Kristijan II. (op. 27),

ki obsega stavke: Nokturno, Elegija in Musette, Serenado in Balado, napisane v lahkotnem klasičnem slogu; podobno

Suita k igri Peleas in Melisanda (op. 46)

s pêtimi stavki,

Pohjolova hči (op. 49),

enostavčna simfonična slika,

Rakastava (Ljubimci, op. 14)

in slednjič svetovno znani

Valse triste (iz Kuoleme, op. 44),

ena največ in v najrazličnejših zasedbah igranih skladb svetovne hiterature, s katero je postal Sibelius znan tudi pri pristaših salonske glasbe.

I M P R E S I O N I Z E M

Težko je postaviti mejo po eni strani med romantiko in impresionizmom, po drugi pa med njim in novejšimi strujami, kajti od romantike dalje se smeri močno prepletajo in popolnoma čistih predstavnikov pravzaprav nimajo: vsak novejši avtor je v večji ali manjši meri podlegal vplivom prejšnjih in sočasnih umetnostnih teženj. Tako tudi danes ni glasbe brez romantičnih primesi in lirizem, ki ji je najbolj svojstven, bo vedno terjal določeno stopnjo romantičnega razpoloženja. Impresionizem je nastal kot nadaljevanje in priostrenje romantike in le v prav mali meri kot odpor proti nji. Njegovi tvorci so začeli pri prvih romantikih in šele polagoma so razvili svoj zavestno impresionistični slog.

Impresionizem izhaja od klavirja in njegove prve sledove najdemo pri Chopinu in Lisztu. Tedaj se že pojavlja s svo-

jimi kasnejšimi značilnostmi, kamor sodijo zrahljanje forme, apartna, bolj za barvnost kot za kadenciranje zaskrbljena harmonija, prenehanje ritmičnega utripa, bolj opazujoča kot prizadeta izpoved in iskanje nenavadnih, mehkih in poetičnih razpoloženj. Rahli impresionistični nagibi so spremljali velik del romantične, zlasti novoromantične glasbe; kompozicijska tehnika je prešla polagoma od velikih ploskovnih prijemov v drobljenje in v tipično pointilistično polaganje barvnih odtenkov. Kolikor so bila pri tem sploh še prizadeta človeška čustva, gre to bolj na račun romantike, ki so ji bili impresionisti močno podvrženi, prav kakor vsi ostali veliki tvorci vseh dob.

Impresionizem se je pojavil nekako sočasno na vzhodu in na zahodu. Med Rusi, ki so se od nekdaj nagibali k Lisztovemu pojmovanju glasbe, so ga uvedli poslednji mojstri nacionalne romantične šole. Že Balakirev je ljubil impresionistične slike; njemu so sledili Vladimir Ivanovič Rebikov (1866—1920), ki je prvi dodobra izrabil od Liszta uvedeno celotonsko lestvico, dalje Jurij Lvovič Katuar (Catoire, 1861—1926), ki je nadaljeval Chopinovo tradicijo, in slednjič največji med njimi, Aleksander Nikolajevič Skrjabin (1872—1915), ki po pravici velja kot pravi ustanovitelj vzhodnega impresionizma. Na zahodu je v nasledstvu C. Francka nastopil Déodat de Séverac (1873—1921), izredno občutljiv pokrajinski tonski slikar, ter z drugimi vred pripravljal pot Claudu Debussyju (1862—1918), ki je dopolnil impresionistične glasbene cilje. Omenjeni dve smeri impresionizma se med seboj razlikujeta v duhu svojih nacionalnih karakteristik; prva je usmerjena v poglobljenost in misticizem, druga v barvnost in svetovljanstvo. Vsaka od njiju pa ima veliko vrsto naslednikov, ki še danes uveljavljajo njune značilnosti.

CLAUDE-ACHILLE DEBUSSY (1862—1918)

je med najvidnejšimi osebnostmi v glasbi 20. stoletja in velja splošno za prvega in najbolj dovršenega mojstra impresionizma. Njegov vpliv na sodobnike je bil velik in še vedno naraščа med nasledniki. S slikarstvom ga druži drobna, po-

antilistična tehnika ter nekam zastrti, odmaknjeni in objektivni izraz, ki je bil značilen za prve slikarje-impresioniste.

Debussy je spisal za orkester vrsto skladb programskega značaja in v svobodni formi. Po vrednosti so med seboj enake, ker so vse posebno skrbno izdelane in v vseh potankostih dognane.
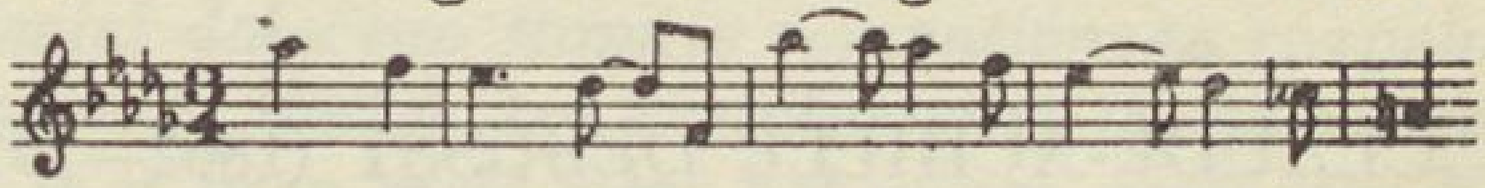
Prélude à l'après-midi d'un faune

je prvo in najkrajše med njimi. Komponirano je bilo v letih 1892/4 k eklogi pesnika Stéphana Mallarméja, ki je zanjo skladatelj prvotno napisal trodelno simfonično pesnitev: Prélude, Interlude, Paraphrase finale; le uvodni del je obdržal, ostala dva je zavrgel. Med sorazmerno dolgo pesnitvijo in kratkim preludijem ni ožje povezanosti. Skladba je le odsev vtisa (impresije), katerega je na skladatelja napravila pesem. Po obliki razpada delo v krajše odstavke, ki pa se tudi le od daleč nanašajo na določene odlomke pesnitve in rastejo organično drug iz drugega. Dve témi sta osnovni; prva (n. pr. 142a) podaja prav izvirno svojstveno razpoloženje »ob favnovem popoldnevu«, bolj odsev ozračja kot risanje kakršnega koli prijemljivega dogodka, druga pa je spevna melodija konkretnejših potez z lahko določljivo tonaliteto Des-dura (n. pr. 142b). Iz teh dveh misli se plete tkivo skladbe na drobnjičav način; malenkostni, komaj zaznavni okreti spreminjajo razpoloženje in počasi se favnova »osebnost« prebuja iz prvotne zaspanosti v živahno bitje s pol človeškimi, pol živalskimi lastnostmi. Toda vse skupaj je samo privid, ki hitro skopni in otožni spev flavte nas povede nazaj v prvotno ozračje, kjer se spokojno porazgubijo misli in predstave.

142 a



142 b

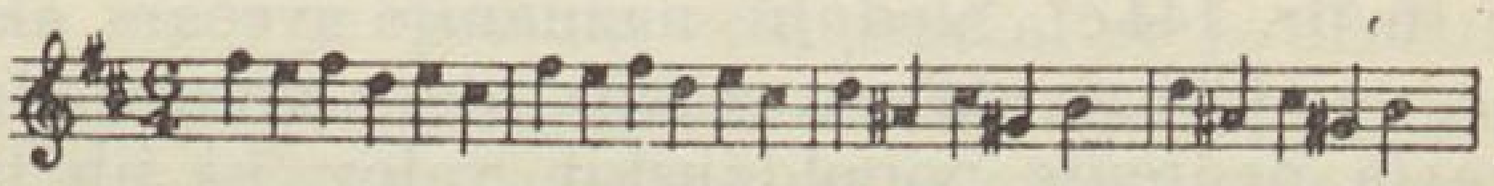


Nocturnes (Nuages, Fêtes, Sirènes)
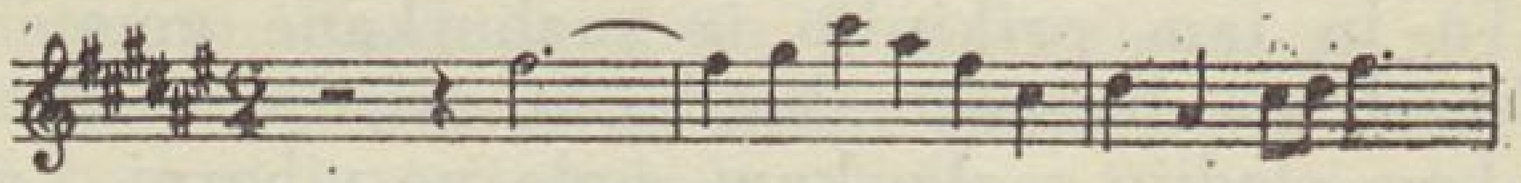
je suita, nastala 1897/9. Skladateljev komentar se glasi: »Naslov je treba razumeti v splošnem pomenu in še prav posebej v dekorativnem smislu. Zato tu ne gre za običajno obliko

nokturna, temveč vse bolj za različne vtise in določene svetlobne učinke, izražene v naslovih. Prvi nokturno, ‚Oblaki', podaja nespremenljivo sliko nočnega neba in počasno, slovesno jadranje oblakov, ki krenejo na pot kot lahne bele lise. Drugi nokturno, ‚Slavja', riše živahne, plešoče ritme ozračja z nenadnimi svetlobnimi prebliski. V tem stavku je tudi fantastična vizija sprevoda, ki prihaja na slavnostno pozornico. Ozadje ostaja isto; festival s svojo bleščečo godbo in odet v svetlobne meglice odseva kozmični ritem. Tretji nokturno, ‚Sirene', popisuje morje in njegove neštete ritmične različke; med njimi začuješ iznenada, skozi valove, ki jih srebri mesečina, skrivnostni spev siren; te se v smehu počasi oddaljujejo.« Temu sosledju predstav, ki so plavale skladatelju pred očmi pri ustvarjanju, ustrezajo tonske slike. Prvi motiv »Oblakov« je zgled objektivnega, neprizadetega, opazujoče pripovednega predočevanja oblakov na nočnem nebu (n. pr. 143a); melodična glavna misel močno spominja na Musorgskega pesem »Brez sonca« (n. pr. 143b). Kakor v »Preludiju k favnovemu popoldnevu«, se tudi v tem simfoničnem triptihu vrstijo domisleki brez očite oblikovne gradnje, zgolj kot priredja, ki pa se med seboj razlikujejo po napetosti izraza. Nekako sredi skladbe je melodični višek, ki bi ga lahko imenovali višek vzhičenja pri opazovalcu. Prav takšno središče najdemo pri drugem nokturnu, »Slavju«. Tu zavzame slavnostni sprevod s prihajanjem, nastopom in odhajanjem dobršen del skladbe. V »Sirenah« se pridružijo orkestru

143 a



143 b



ženski glasovi (brez teksta), ki ponazarjajo vabeče petje morskih deklic. Često izvajajo samo oba prva stavka, ker tretji zaradi zbora ne prihaja toliko v poštev.
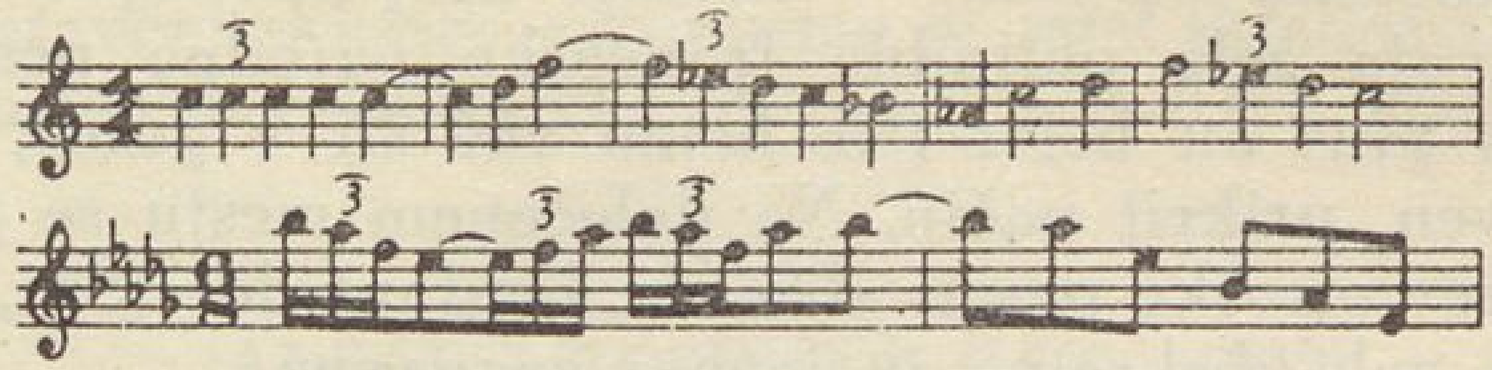
La Mer, trois esquisses symphoniques
(Morje, tri simfonične skice)

je v bistvu trostavčna simfonija, nastala v letih 1903/5. Prvi stavek je »De l'aube à midi sur la mer« (Od zore do pol-

dneva na morju); prvotno se je ta naslov glasil »Mer belle aux îles Sanguinaires« (Mirno morje pri Krvavih otokih — besedna igra, ki se nanaša na korziške otoke, ki jih skladatelj ni poznal; kot pristen Francoz pa je ljubil besedna poigravanja). Debussy je od nekdaj hrepenel po morju in po končani simfoniji je pisal skladatelju Messageru: »Brž-kone ne veste, da sem bil določen za pomorsko življenje in me je le naključje zaneslo drugam. Vedno sem v sebi hranil ljubezen do morja. Rekli boste, da ocean ne nudi natanko tega, kar burgundski griči (skladatelj je komponiral to delo v nekem burgundskem letovišču) in da so moje morske podobe pravzaprav pokrajinske. Toda imam neskončno zalogo spominov in ti po mojem mnenju zaležejo več kot resničnost, katere lepota često ubija misel in predstavo.« Debussy se je spominjal morja iz otroških let in je svoje spomine nanj podal muzikalno v teh treh skicah. Kompozicijska tehnika je tudi tokrat drobnjičava; vrstijo se precej ločeni odlomki v sosledju in v odmerah, ki jim stavlja samo estetski čut določene meje. Začetek je zamolkel, nejasen, kot jutranje megle. Polagoma se zdani — fanfari podobna budnica (n. pr. 144a) prežene soparico nad morsko gladino. Začne se zibanje in valovanje (n. pr. 144b), spremljava postaja razburkana. Od tod dalje narašča napetost in motivika se zgosti. Posebno izrazito je natanko omejeno mesto (n. pr. 144c), ki ga zapoje 16 violončelov. S preprostimi sredstvi se od tod dalje razpleta tok glasbe ter doseže vrh — v opoldanski pripeki okamenijo valovi (n pr. 144č). Slednjič naznanijo svečani akordi pravo poldne. — Drugi stavek, »Jeux de vagues« (Igra valov), ponazarja penjenje popoldanskih valov, ki jih biča vzhodnik. Tu in tam prikipijo iz razburkane gmote melodični utrinki ali pa bleščeči akordi, ki zvenijo razpeto. Mirnim odlomkom sledijo razburkani, toda ne viharni, kajti Debussyjevo morje je sončno, blago. To razpoloženjsko enotnost ohranja tudi tretji stavek, »Dialogue du vent et de la mer« (Dvogovor med vetrom in morjem), ki je bil naslovljen sprva »Le vent fait danser la mer« (Veter priganja morje k plesu). Zamolklo in preteče piska in buči zahodnik in morje udarja ob pečine ter se zaganja vanje posebno v zatišnih trenutkih. Skoraj nazorno je zadeto zavijanje vetra (n. pr. 144d). H koncu pa se motivi morja in vetra združijo v veličasten, him-
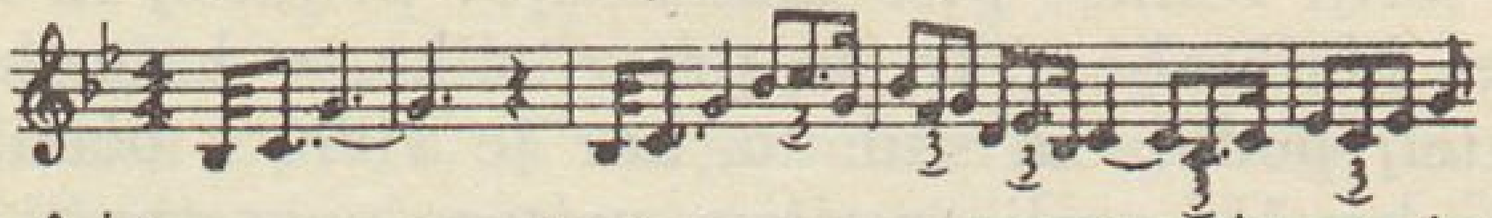
ničen slavospev v polnem orkestru, nad katerim se še posamič oglašajo piski vetra, ki se nikdar ne poleže docela.

144 a
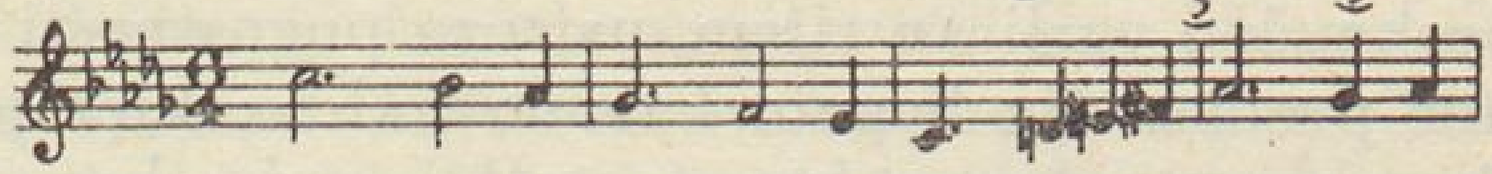


144 b
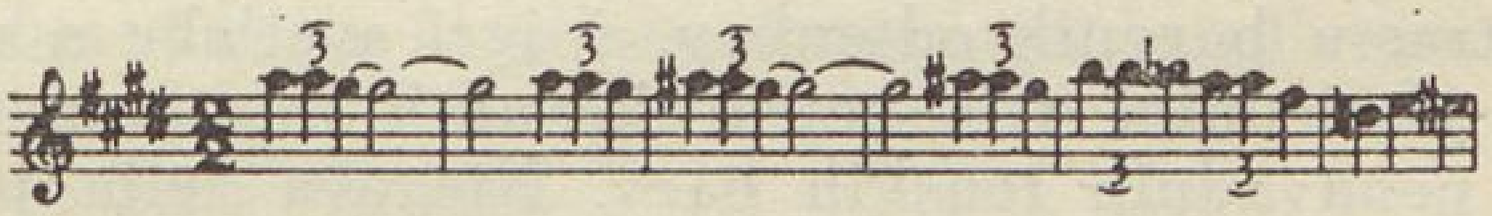
144 c



144 č



144 d



Images: Gigues, Iberia, Ronde de printemps.

Ta serija glasbenih slik, ki je nastala v letih 1906/12, je sorazmerno redkeje na sporedu kot prejšnje skladbe. V njih je skladatelj skušal zajeti ljudsko glasbeno govorico v simfonični okvir. »Gigues« (poseben ples, angleški »jig«) je imel prvotno naslov »Gigues tristes« (Žalostne žige). Pod vplivom klasicista Charlesa Bordesa, čigar kompozicija »Dansons la gigue« (Plešimo žigo) je postala zelo znana, si je Debussy naslov bržčas izposodil, kajti dirigent André Caplet piše: »To je slika duše v težavah; ponazoruje jo otožni glas instrumenta oboe d'amore. Ranjena duša je uporna in se skrije pod krinko marionete, ker noče izdati svoje boli. Nato se zavije v plašč nedostopnosti in ravnodušja.« V ta stavek je vključena angleška folklora. — Druga slika, »Iberia«, ima tri stavke: »Par les rues et par les chemins« (Po ulicah in potih), »Les parfums de la nuit« (Nočne vonjave) in »Le matin d'un jour de fête« (Praznično jutro); drugi preide brez presledka v tretjega. V nji riše skladatelj pristno špansko razpoloženje z vsemi zvokovnimi pripomočki. Motivika je špansko navdahnjena, dasi posamezni motivi niso vzeti naravnost iz španske folklore. Posebno srednji del je poln zvo-

kovnega čara in tistega tipičnega razpoloženja, ki od Bizetove »Carmen« dalje velja kot španski, dasi je v precejšnji meri po francosko barvan. — »Ronde de printemps« (Pomladni rej) uvaja zelo poljudno francosko narodno pesem »Nous n'irons plus au bois« (Ne bomo več šli v gozd), četudi na svojstven, prikrit način. Na določenem mestu se ji pridruži še napev otroške pesmi »Do, do, l'enfant do« (Spi, dete, spi), seveda zelo diskretno in komaj zaznavno.

O seriji »Slike« piše skladateljev prijatelj in komentator Charles Malherbe: »To so prave slike, v katerih je skušal skladatelj podati za sluh to, kar je videl z očmi. Melodija, ki je neskončno variiran ritem, ustreza pogostnosti črt v risbi. Orkester predstavlja bogato barvno paleto, kjer pritiče vsakemu instrumentu lastna barvnost. Prav tako, kot uživa slikar v kontrastu barvnih odtenkov, v igri svetlobe s senco, tako ugaja glasbeniku vtis nepričakovanih disonanc in združevanje nenavadnih tonskih barv. Njegova želja je oživljati, kar nam daje poslušati, in pero, ki ga drži med prsti, postaja čopič. To je glasbeni impresionizem zelo svojstvene narave in prav posebno redke kakovosti...« Ta izvirna oznaka impresionizma je značilna za vse Debussyjevo zadržanje.

Poleg teh večjih simfoničnih skladb je Debussy napisal še manjša, deloma mladostna dela z orkestrom, in sicer:

Fantazijo za klavir in orkester

iz leta 1890, ki obsega tri stavke. Prvi je živahen, drobno izdelan in poln lepih razpoloženj. V tej skladbi sta vpliva Masseneta in Francka še zelo očitna, mestoma pa že prodirajo izvirnejše poteze, tako posebno v drugem stavku, ki je na široko in lirično razpreden. Finale je svež, zavzeten in v gradnji podoben prvemu stavku, s katerim ima tudi skupno glavno misel. Novotarsko učinkuje svojstvena instrumentacija, ki prinaša mnogo novih barvnih učinkov. Klavir je obravnavan deloma solistično, deloma dodatno k orkestru, nikjer pa ne prevladujejo plehke pasaže.

Printemps (Pomlad) za dva klavirja in orkester

je dvostavčna simfonična suita, v kateri kipijo pomladanske barve in brstijo čustva; klavirja se tu popolnoma prilagodita ostalemu orkestru.

Rapsodija za saksofon in orkester ter
Rapsodija za klarinet in orkester

sta enostavčni skladbi, s katerima je želel skladatelj izpolniti občutno vrzel v koncertni literaturi teh dveh glasbil.

ALBERT ROUSSEL (1869—1937)

je Debussyjev sodobnik, ki je sprva podlegel njegovemu premočnemu vplivu, a se je sčasoma sprostil in stopil na pota zanimive in izvirne svojskosti. Kot učenec d'Indyja je dodobra spoznal klasične in solidne kompozicijske osnove, nad katerimi je gradil svoj lastni značilni tonski svet. Njegova muzikalna dikcija je nekam trmoglava in oglata ter se je je treba privaditi, da se odpre zakladnica njegovih vselej originalnih in barvitih idej.

Roussel je napisal pet simfonij ter več simfoničnih skladb; tudi njegovi baleti so kot orkestrske suite pogosto na sporedu simfoničnih koncertov. Med temi deli je najbolj znana

3. simfonija (g-mol),

ki jo je bil napisal na poziv dirigenta Kusevickega za proslavo 50-letnice bostonskega simfoničnega orkestra leta 1930. Delo obsega štiri stavke, ki so v smislu Franckovega cikličnega načela med seboj motivično povezani. Prvi stavek je napisan v tradicionalni sonatni obliki s precej kratkimi in jedrnatimi odstavki. Njegov enakomerni ritmični utrip je nepojenljiv in že zavoljo tega napravi stavek zelo enovit in strnjen vtis. Preveva ga možata sila, ki se odsvita tudi v brezobzirno doslednem kadenciranju. Drugi stavek vsebuje četveroglasno fugo, ki je jasno grajena in si glavno misel podajajo določeni instrumentalni sestavi, ki se stopnjujejo po barvnosti. Tretji stavek je lahkoten valček, ki ga ne obtežujejo nobene kontrapunktične umetnije. Četrti stavek je višek simfonije in v njem se obnavlja glavna misel iz prvega stavka. Kljub temačnemu molu (ki je pravzaprav na ton »g« prenesena stara frigijska tonaliteta) izzveni simfonija vedro, živahno in zavzetno.

Ostale Rousselove simfonije ter simfonične pesnitve so sedaj dosti manj uvaževane, kot bi zaslužile; podobno druge orkestralne skladbe.

MAURICE RAVEL (1875—1937)

je poleg Debussyja najpomembnejša osebnost v novejši francoski glasbi; pravzaprav ga ne moremo šteti med impresioniste, dasi je v mladosti povzel mnogo njihovih značilnosti in jih deloma tudi kasneje ohranil. V teku svojega razvoja pa se je vedno trdneje oklepal naukov svojega učitelja Fauréja in skušal v svojih delih izvesti sintezo med klasicističnimi oblikovalnimi nazori in impresionistično barvnostjo. Zato si je prizadeval, da bi bil jasen in razločen v formi, izogibal se je zameglenosti, nagibal se k odločnosti v harmoničnem kadenciranju in sploh težil po preprostosti v sredstvih in v izrazu. Zato je njegova ritmika, naslonjena na folklorno ritmično življenje njegove baskovske domovine ter sosednje Španije, mnogo odločnejša in doslednejša od impresionistične. Njegova melodika sicer tudi raste iz harmonije, vendar je mnogo bolj simetrično oblikovana kot Debussyjeva. V bistvu ostaja impresionistična samo njegova instrumentacija; na tem področju je nadaljeval tradicijo Rimskega-Korsakova in jo nenehno oplajal z novimi impresionističnimi barvnimi dosežki.

Prvo Ravelovo orkestrsko delo je uvertura

»Schéhérazade«,

ki pa ni nikoli izšla in je tudi nikoli ne izvajajo. Nato sledi:

Rhapsodie espagnole

iz leta 1907, ki ima štiri stavke: »Prélude à la nuit« (Nočna predigra), »Malagueña« (španski ples), »Habañera« (španski ples) in »Féria« (Slavje). Skladba je še primeroma mladostno delo in kaže na mnoge vplive Chabriera, Rimskega-Korsakova in Paula Dukasa. Prvi stavek je zasnovan na kratki melodični frazi, ki se vleče od konca do kraja stavka in

v drobcih pravzaprav tudi skozi vso skladbo. Vzdušje je mirno, razpoloženje vzneseno; pričakovanja so močno napeta. Drugi stavek sloni na ostinatni (trmasti) trotaktni ritmični figuri, obkroženi od hromatičnih pasaž v paralelnih konsonancah kvart, kvint in oktav. Tretji stavek je miren, zapeljiv ples v tipičnem ritmu avanjere, kakor ga poznamo iz neštetih skladb španskega značaja. Četrti stavek se začenja s kratkim uvodom, nato pa se sprosti sveža in svečana povorka motivov, ki oznanjajo barvito in v vedrini razbohoteno življenje v španskem okolju. Ta rapsodija je pravzaprav štiristavčna suita, ki združuje plesne forme v simfonični obravnavi.

Valses nobles et sentimentales

je vrsta sedmih skladb v valčkovem metru; prvotno so bile napisane za klavir, kasneje pa instrumentirane; v tej obliki so vključene v baletni repertoar — tedaj običajno pod nazivom »Adélaïde ou le langage des fleurs« (Adelaida ali govorica cvetk) s scenarijem, ki ga je sestavil skladatelj sam — in pa v program simfoničnih koncertov. Prvi in poslednji valček okvirjata osrednje, ki so deloma razneženi in rafinirani, deloma živi in kleni. Skladatelj je menil, da naslov izdaja njegov namen, postaviti »verigo valčkov« po Schubertovem zgledu; podnaslovni motto pove, da so skladbe nastale iz »prijetnega in vselej novega ugodja, ki ga daje ukvarjanje z v bistvu nepotrebnimi stvarmi«.

Prav tako je kasneje instrumentirana prvotno klavirska suita

Le Tombeau de Couperin (Couperinov grob),

ki obsega šest točk: Prélude, Fugue, Forlane (star ples), Rigaudon (star ples), Menuet et Musette ter Toccata. Napisana je v počastitev spomina velikega francoskega klavecinista Françoisa Couperina (1668—1733), vendar v izumetničenem klasicističnem slogu z mnogimi modernimi primesmi. V preludiju so enakomerno nanizane kratke note (šestnajstinke) s staromodnimi okraski (»agréments«), kar daje starosvetni vtis. Fuga je troglasna in se odvija na nenehnem potrkavanju ritma v osrednjem glasu; po gradnji sicer kaže sorodnost s klasičnimi vzori, po melodiji in harmoniji pa

je povsem moderna. Forlana je zibajoč se ples v 6/8 taktu, rigodon pa je živahnejši in v dvodelnem metru. V njegovem srednjem odstavku naletimo na prav posebno izrazito melodijo oboe, spremljano na kitarski način. Menuet je preprost, njemu priključena Musette pa sloni na ležečih tonih, ki posnemajo ljudsko dudo (ali meh). Končna tokata je nekakšen perpetuum mobile, ki pa je na klavirju zaradi enakomerne barvnosti bolj učinkovita kot pa v pestrem orkestru.

La Valse

je koreografska simfonična slika iz leta 1919, nekakšna apoteoza dunajskega valčka. Avtor si je pri tem predstavljal razkošen dvorski ples okrog leta 1855. V komentarju pravi: »Skozi meglene vrtince vidimo pri prebliskih parčke, ki plešejo valček. Megle se polagoma razkadijo in tedaj zagledamo ogromno dvorano, polno plešočih. Scena se počasi razsvetli in veliki stropni lestenci se prižgo. Včasih se vrata zapro in prekinejo godbo iz sosednje dvorane, ki pa nato tem močneje zabuči in poganja plesalce v vedno hujše vrtenje.« Na višku zaleta se skladba konča. V tem delu je skladatelj pokazal vso svojo virtuoznost in ustvaril zamamen prikaz v smislu razlage.

Tzigane

je virtuozna skladba za violino in orkester, v kateri je skladatelj skušal podati vtis ciganskega muziciranja. Spremljava je bila prvotno napisana za klavir in jo je avtor kasneje preinstrumentiral. Oblikovno razpade delo v dva odstavka; prvi je nekakšen posnetek madžarskega plesa čardaša, nato odigra solist zelo dolgo in težkoč polno kadenco, potlej pa se razmahne zaključni perpetuum mobile, ki zahteva poleg virtuoznosti tudi visoko stopnjo vžigajočega temperamenta.

Bolero

je nastal leta 1928 in je v bistvu koreografska simfonična slika, ki pa jo pogosto najdemo kot samostojno koncertno točko. Delo je zanimivo zaradi svojstvene gradnje, ki vseskozi uporablja samo en motiv (n. pr. 145) z njegovimi podaljški. Edinole instrumentacija je podvržena spremembam, oziroma stopnjevanju in skladatelj doseza z njo vtis velikega

naraščanja. Dva uvodna takta posredujeta ritmično podlago v tolkalih, ki ostane potlej skozi vso skladbo ista; ta postopek ustvarja pod krinko ravnodušnosti posebno vznemirjeno ozračje. Ta glasba je v bistvu čutna in izziva s svojim enakomerno ukročenim, a hkrati prekipevajočim razburjenjem posebne, muzikalno mero že prestopajoče senzacije.



Poleg teh čisto simfoničnih oziroma orkestralnih skladb je napisal Ravel tudi dva klavirska koncerta, in sicer:

Koncert za klavir in orkester (G-dur),

ki je nastal leta 1931 in obsega tri stavke: Allegramente, Adagio assai, Presto. Napisan je v lahkotnem Mozartovem slogu ali pravilneje povedano: v slogu Saint-Saënsa. Tudi orkestrska zasedba je prozorna. Vloga klavirja je zelo raznolična in mora obseči vse tehnične pa tudi čustvene odtenke in finese. Prvi stavek stoji v skrčeni sonatni obliki in je grajen preprosto, nekako odsekano. Drugi stavek daje čutiti, da je skladatelj želel napisati mirno in vzneseno melodijo, kakršnih je dandanes malo. Posrečilo se mu je doseči, da vpliva zaželeno, četudi se je s tem dodobra namučil, kakor je povedal sam. V tretjem stavku se oglasijo bičajoči udarci jazza v neugnanem toku tokate. Stavek je jedrnat in nepopustljiv, lahen in poskakujoč ter pristen odsev živčnega, nemirnega časa, v katerem je delo nastalo.

Koncert za klavir (enoročno) in orkester (D-dur)

je nastal v istem letu ter predstavlja eno redkih učinkovitih skladb za sámo levo roko. Na pobudo enorokega pianista Wittgensteina je skladatelja zamikal problem svojstvenega enoročnega klavirskega stavka in ga je tudi izvrstno rešil. Skladba je napisana v enem stavku. Uvodoma dá orkester osnovno svečano obeležje; nato vstopi klavir z glavno, viteško témo, zajeto v obliko solistične kadence. Temu odstavku stoji kot kontrast nasproti sledeči Allegro. Tu smo nenadno iz starodavnega viteškega okolja prestavljeni v današnji čas

in osnova odstavka so nervozne sinkope črnskega jazza. Klavir se spremeni v tolkalo in jazz se vrtoglavo vzpenja. Tedaj pa triumfalno zadone v orkestru svečani zvoki iz prvega odstavka in uvedejo daljšo, meditativno klavirsko kadenco, po kateri se delo zaključi s kratko kodo.

Poleg navedenih skladb slišimo na koncertih pogosto suite iz Ravelovih baletov, predvsem obe suiti iz

Daphnis et Chloé,

ki ju skladatelj imenuje »koreografska simfonija«. Iz najbolj uspelih točk celovečernega baleta je skladatelj zbral dve suiti, katerih vsaka je v bistvu enostavčna simfonična pesnitev. V tem smislu učinkujeta tudi absolutno, to je brez podrobnejše razlage odrskih dogodkov, ki jih pravzaprav spremljata. Posebno izrazit je prvi poddel druge suite, »Lever du jour« (Jutro), ki je primer Ravelovega klasicistično-impresionističnega sloga.

Včasih prihajajo na spored simfoničnih koncertov tudi druge Ravelove skladbe, predvsem klavirske, ki jih je bil priložnostno instrumentiral, tako »Alborada del gracioso« (Kavalirjeva jutranjica), »Une barque sur l'océan« (Čoln na oceanu), obe iz zbirke »Miroirs« (Zrcala), dalje »Pavane pour une infante défunte« (Pavana za umrlo princeso), mladostno delo, ki je skladatelju prineslo mnogo slave, predvsem pa njegove instrumentacije Musorgskega »Slik z razstave« (gl. tam!). Nasploh se je Ravel mnogo ukvarjal s prirejanjem skladb drugih avtorjev, predvsem Chopina, Schumanna, Chabrierja, Debussyja, Musorgskega in Satieja, tako da je njegovo ime, vezano na njihovo, pogosto na sporedu.

VRSTNIKI IN SODOBNIKI FRANCOSKEGA IMPRESIONIZMA

Veliko francoskih skladateljev se je slej ko prej oklepalo tradicionalne glasbene smeri, ne meneč se za novotarije impresionizma; postopoma so gradili na solidnih temeljih prvih romantikov. Njihova poglavitna skrb je bil glasbeni izraz,

stilistična presenečenja so jih odvračala. Vzgojeni so bili v strogem in odgovornem odnosu do umetnosti in sprejemali so le oprezno nove pobude, ta močneje, oni šibkeje. Posamezna njihova dela so se ohranila na koncertnem sporedu prav do današnjega dne, ker izpričujejo poleg trdnega znanja tudi veliko mero pristne muzikalične odgovornosti in so prežeta s tisto prvobitno muzikalno silo, ki slej ko prej loči zrno od plevela.

Semkaj spadajo v kronološkem redu:

CHARLES-MARIE WIDOR (1845—1937),

avtor štirih simfonij, od katerih je druga z orglami, zadnja pa z zborom (Symphonie antique), dveh koncertov za klavir in koncerta za violončelo z orkestrom, dobro zgrajenih sklad zelo resne in zgledne drže. V obliki so dela bolj ali manj tradicionalna, v izrazu močna in globoko občutena, v instrumentacijskem pogledu pa izkazujejo mnogo novih in prepričljivih potez.

GUSTAVE CHARPENTIER (1860—1956),

uspešen operni komponist, čigar simfonična suita »Impressions d'Italie« je njegovo najtehtnejše orkestralno delo. Charpentier je bil po slogu zelo blizu impresionistom in je s svojimi instrumentalno-barvnimi domisleki bogato podprl novo strujo. Po občutju se nagiblje njegova glasba k teatralni sentimentalnosti, ki pa ni odbijajoča ali plehka.

PAUL DUKAS (1863—1935)

je med sodobniki francoskega impresionizma gotovo najmočnejša osebnost; na njegov slog je vplival prav toliko Wagner kot Debussy, mimo tega pa je dovolj samonikel, da se je mogel polnovredno uveljaviti. Dukas je avtor malo znane *simfonije* (C-dur), uvertur k igram »*Kralj Lear*«, »*Götz von Berlichingen*«, »*Polyeucte*«, simfonične koreografske suite

»*La Péri*«, zlasti pa simfonične slike »*L'apprenti sorcier*« (Črnošolec) po Goethejevi baladi. Programska vsebina riše občutja učenca čarovnije, ki ob mojstrovi odsotnosti s čarobno besedno formulo ukaže raznim predmetom, da izpolnjujejo njegovo voljo. Ne najde pa pravih besedi, da bi to početje ustavil, in mora poklicati mojstra na pomoč. Le-ta pomiri neugnane duhove in v hišo se povrneta mir in red. Dukas zna mojstrsko predočiti polagoma naraščajočo zmedo, skoraj otipljivo ponazoriti klice preplašenega učenca, blazne poskoke orodja in slednjič čarovnikov odločni in pomirjevalni ukaz, kakor tudi okvirno mirno in nekoliko grozljivo tajinstveno razpoloženje. Skladba blesti v instrumentaciji in je ena največ igranih in najbolj briljantnih točk simfoničnega programa.

GABRIEL PIERNÉ (1863—1937)

je bil zelo plodovit skladatelj oratorijev, oper in operet ter sceničnih glasb, pa tudi na simfoničnem področju je ustvaril nekaj del pomembne vrednosti, tako *Simfonično uverturo* (op. 10), *Simfonično pesnitev za klavir in orkester* (op. 57), *Koncert za klavir in orkester* (op. 12) in druge. Najbolj so se v simfoničnem programu ohranile njegove baletne suite, tako iz opere »*Cydalise ou le Chèvrepied*«, ki jo še sedaj srečujemo.

ERIC SATIE (1866—1925),

najbolj problematični in deloma lirični, deloma ciničnі pobudnik ekspresionizma in prijatelj impresionizma, čigar duhovitim idejam se je imel Debussy mnogo zahvaliti, je pretežno sicer pisal za klavir, nekaj krajših klavirskih skladb (Sarabandes, Gymnopédies) pa je tudi instrumentiral sam, druge mu je za orkester priredil Ravel.

FLORENT SCHMITT (1870)

ustvarja dovolj samoniklo, dasi sta na njegov slog vplivala Chabrier in Debussy. Napisal je več simfoničnih suit, kakor

»*En été*« (Poleti), »*Rêves*« (Sanje), »*Le palais hanté*« (Začarana palača), »*Légende*«; dosti se tudi izvaja suita iz njegovega baleta »*La tragédie de Salomé*« (Salomina tragedija). Schmitt je še vedno ena izmed vodilnih osebnosti v sodobni francoski glasbi, četudi ne pripada nobeni izraziti struji.

HENRI RABAUD (1873—1949)

je bil v glavnem operni komponist, proslavil pa se je tudi s simfonično pesnitvijo »*La Procession nocturne*«, ki je bila komponirana po dramatičnem spevu »Faust« nemškega pesnika Nikolaja Lenaua (ta pesnitev je svoj čas že navduševala Liszta in kasneje še druge skladatelje). Poleg tega ima več simfonij in simfoničnih skladb, ki pa so danes že precej pozabljene.

LOUIS AUBERT (1877)

je zelo pomemben, dasi ne v polni meri upoštevan skladatelj, ki je povzel mnogo kompozicijskih prijemov po impresionistih, obenem pa je težil k izrazni poglobitvi ter ustvaril nekaj svojstveno dramatičnih skladb. Med njimi zavzema prvo mesto simfonična slika »*Habañera*«, v kateri se nad trdovratnim ritmom španskega plesa pne široka, bolestno razburjena, včasih pa presunljivo omamna melodija; prikaz strasti, navdušenja in bolečin polnega življenja. Poleg te slavne skladbe je napisal Aubert še vrsto manj znanih simfoničnih pesnitev, kakor »*Feuilles d'images*«, »*Les Saisons*«, »*Incantation*« in »*Offrande*«, potlej *Fantazijo za klavir in orkester* in slednjič lahkotnejšo »*Suite brève*«.

JACQUES IBERT (1890)

je pretežno skladatelj drobnejših, neobteženih skladb za posamezne instrumente, med katerimi je znan *Koncert za saksofon in (mali) orkester* v treh stavkih, hvaležna in učinkovita skladba. Njegovo najbolj znano orkestrsko delo je

»*Escales*« (Pristani), simfonična pesnitev v treh stavkih, ki so značilno lokalno obarvani. Prvi obsega progo Rim—Palermo, drugi Tunis—Nefta, tretji pa mesto Valencia; cela suita torej nekako vožnjo iz Rima prek Tunisa v Valencijo.

ALEKSANDER SKRJABIN (1872—1915)

je popolnoma neodvisno od francoskega impresionizma prišel v svojem razvoju do točke, v kateri so se njegovi izsledki do določene meje krili z impresionističnimi, zato je prav, da ga imenujemo začetnika in dopolnitelja ruskega impresionizma. Ob prehodu v 20. stoletje je počasi začel ponehavati vpliv ruske nacionalne romantične smeri v glasbi; zadnji veliki mojstri iz šole Rimskega-Korsakova in njegovih učencev so bili Glazunov, Ljadov in Ljapunov. Anatol Konstantinovič Ljadov (1855—1914) je napisal posamične skladbe za orkester, tako »Scherzo« (op. 16), »Pri krčmi« (op. 19), dve polonezi (op. 49 in op. 55), simfonično pesnitev »Kikimora« (op. 63), »Začarano jezero« (op. 62) in »Jagababa« (op. 56) po ruskih narodnih pravljicah. Sergej Mihajlovič Ljapunov (1859—1924) pa ima simfonijo (op. 12), Balado za orkester (op. 2), dva klavirska koncerta, več simfoničnih pesnitev in drobnih orkestralnih skladb, ki so povečini vplivane od ruske folklore. Ruski impresionizem se po svoji mistični noti razlikuje od bolj površinskega francoskega impresionizma. Medtem ko je le-ta popolnoma zagledan v opevani objekt, razkazuje oni slej ko prej sebe in svojo čustveno razdraženost. V tem smislu je nadaljevalec subjektivnega razpoloženja Čajkovskega in žene svoje, ponajveč melanholično in strpinčeno čustvo prek običih meja, zato pa se mora poslužiti fantastičnih in težko zapopadljivih označb.

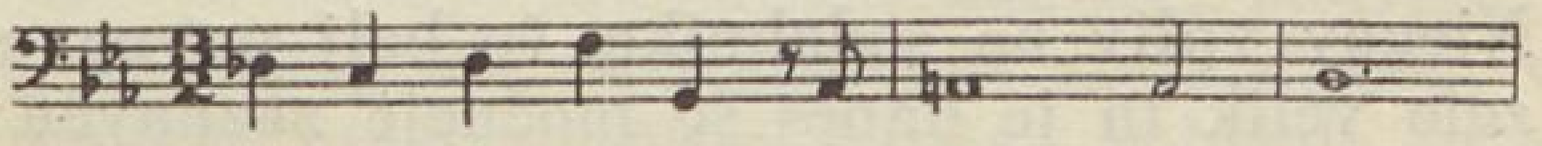
Skrjabin je napisal pet simfonij, ki imajo vse deloma prikrit program, deloma objavljeno namero. Že prva simfonija (E-dur, op. 26) je himna in poveličanje umetnosti, ki jo je hotel skladatelj postaviti na mesto verstev. Druga (C-dur, op. 29) proslavlja sprostitev človeške duše od zemeljskih vezi ter poveličuje osebnost — individuum. Nadpisi k posameznim

stavkom dajejo splošne napotke k razumevanju muzikalnih dogajanj, so pa zamišljeni bolj poetično kot realno. Tretja simfonija je

»Le Divin Poème« (Božanska pesnitev, op. 43)

ter obsega tri stavke: »Luttes« (Borbe), »Voluptés« (Naslade) in »Jeu divin« (Božanska igra). Osnovni melodični motiv cele simfonije (n. pr. 146) se oglasi že v uvodu k prvemu stavku in vsi ostali motivi so z njim sorodstveno povezani. V tej simfoniji se Skrjabin še dokaj strogo drži tradicionalne forme ter prav takšnih harmoničnih sosledij; prevladujejo pa že skoraj trmasto ponavljani izvirni in svojevrstni okreti, ki dajo skladbi nekam novo, tuje in zanimivo obeležje.

146



Četrta simfonija je

»Le Poème de l'Extase« (Pesnitev vzhičenja, op. 54)

v enem stavku. Tu se že pojavlja kasnejši tipični Skrjabinov drobnjičavi slog, v katerem se venomer ponavljajo kratkosapni, močno hromatizirani in v izrazu pretirano napeti motivi. Vtis te simfonije je v resnici ekstatičen in skladatelju se posreči, zanesti poslušalca daleč izven realnosti v svet prividov in sanj ter mu ga predočiti kot edini poželenja vredni svet. Osnovna motivika hoče podati bistvo »hrepenenja«, prava romantična težnja, ki je več kot pol stoletja navdajala glasbenike vseh narodnosti in smeri.

Pêta simfonija je

»Prometej« op. 60, s podnaslovom *»Le Poème du feu«*
(Pesnitev ognja),

tudi enostavčno delo, ki prikrito očituje sonatno obliko. Uvod (Lento) nosi pripis »megleno« ter riše sliko sveta v pradavnini. Iz tega ozadja izstopajo posamezne drobnjičave téme, ki se ne oblikujejo določneje, temveč se vrstijo sekvenčno v svobodni razporeditvi. Polagoma se svet začne dramiti. Téma človeka zadoni v klavirju — klavir predstavlja posameznika, mikrokozmos, orkester pa celoto, makro-

kozmos. Počasi se človek zave samega sebe, svojih sil in strasti. Razvijejo se borbe, v katerih se kreše junakov značaj. Na višku zadoni ves orkester kakor v skupnem kriku. Tedaj se začne nekakšen vrtinec, ki se postopoma stopnjuje v tempu, dinamiki in izrazu in prav posebno v barvnosti, ki je skoraj neizčrpna. H koncu se vse strne v omamni vrtoglavici in v silnem zanosu se predstavi človek-Prometej-zmagovalec. V tej simfoniji je Skrjabin poleg ogromnega orkestralnega aparata uvedel še tudi barvni klavir, pri katerem tipke izzivajo ustrezno izbrane svetlobne učinke; prelivanje svetlobnih barv skladno z zvočnimi učinkuje svojstveno, nezaslišno in na prvi mah presenetljivo. Vsekakor je »Prometej« Skrjabinova najbolj dognana in izvirna orkestralna skladba z dosežki, ki jih je presegel le še v poslednjih klavirskih delih. Njegov vpliv na sodobnike, še bolj pa na naslednike je bil zelo velik in je danes še močneje zaznaven kot kdaj prej. Veliko število zlasti slovanskih skladateljev, pa tudi drugih, si je skušalo prisvojiti njegovo glasbeno govorico; razume se skoraj samo po sebi, da je njegov vpliv posebno močan med ruskimi skladatelji, ki skoraj vsi kažejo znake, da so mu vsaj v določenem obdobju svojega ustvarjanja podlegali.

VITĚZSLAV NOVÁK (1870—1949)

je zanesel impresionistično kompozicijsko tehniko tudi med češke skladatelje, ki so v nasledstvu Smetane in Dvořáka gojili predvsem folklorno in romantično glasbo. Tudi Novák se seveda ni brezpogojno prepustil novim tokovom, temveč je gradil dalje na trdnih osnovah nacionalne češke glasbe; pač pa ni bil nedostopen za nove vplive in je povzel pobudo, od koder koli se je nudila. Njegovo glavno področje sicer ni simfonična glasba, vendar je tudi to obogatil z nekaterimi samoniklimi in dovršenimi deli. Med njimi je treba omeniti

Koncert za klavir in orkester (e-mol),

ki je sicer mladostno in šolsko delo, vendar že očituje širok lirični dah, ki odlikuje vse Novákove skladbe. Koncert ima tri stavke (Allegro energico, Andante con sentimento in Al-

legro giusto). Prvi stavek stoji v običajni sonatni formi, drugi je spevna kantilena v Des-duru, tretji pa rondo svežega značaja. Klavir je obravnavan solistično, a ne pretirano virtuozno.

Dramatična uvertura »Maryša« (op. 18)

je Novákovo prvo programsko delo in obenem prva skladba, v kateri zavzema moravska folklora znatno mesto. Skladba je napisana v svobodni obliki simfonične pesnitve. Prvi odstavek predstavi Maryšo, njeno mladost in ljubezen. V drugem preglasi neizprosni motiv mlinarja Vávre Maryšin značaj, ki se mu podredi. Tretja téma velja Maryšini prvi ljubezni, Francku. Izpeljava zelo svobodno obravnavane sonatne oblike prikazuje dramatični konflikt motivov Maryše in Vávre. V kodi pride do tragičnega izida drame, v kateri Maryša podleže brezizhodnosti svojega položaja in zastrupi Vávro. Skladba se konča z elegično, brezupno ponovitvijo Maryšinega motiva.

V Tatrách (op. 26)

je simfonična pesnitev, ki ji je dal skladatelj naslednji program: »Tesnobno občutje pred hudim viharjem. Belkastosive megle se plazijo po razrvanih, ostrih gorskih čereh. Včasih še prodre sonce in za trenutek razsvetli kameniti kraj. Toda spet so tu novi oblaki, vedno gostejši in grozljivejši in včasih sine skoznje blisk. Vihar se razdivja ... Odmev bije ob negibne, trdne stene Tatre ... Nato se spet vrne mir in zahajajoče sonce zlati vrhove gorskih velikanov. Nekje iz dalje se čuje večerni zvon. Noč se v tančici, posuti z biseri, nagne čez Tatro ...«

Slovácká suita (op. 32)

se nanaša na moravsko Slovácko in opisuje vaško življenje ob prazničnem svatbenem dnevu. Prvi stavek, »V kostelc« (V cerkvi), temelji na koralu, ki si ga je bil zapisal skladatelj po molitveni pesmi v protestantski cerkvi Javornik. Iz stavka vejeta premišljenost in mirna priprava k svatbenemu dnevu. Drugi stavek, »Mezi dětmi« (Med otroki), je igriv skerco, ki ponazarja dečje tekanje in poskakovanje. Tretji stavek,

»Zamilováni« (Zaljubljenca), je liričen in zgrajen na desettaktni poljudni melodiji. Četrti stavek, »U muziky« (Z godbo), razvija ples, ki od daleč spominja na ljudski furiant, dasi je v dvodelnem ritmu. Močno poudarjene sinkope dajejo melodiji nekaj čvrstega, trmastega; stavek je veren odraz ljudske glasbe, kakršno gojijo na deželi ob vaškem prazniku. Peti stavek, »V noci« (Ponoči), predstavlja poletno noč, ki po razbrzdanem slavju zagrne pokrajino. V ta stavek je skladatelj položil mnogo intimnega, toplega čara in tako ustvaril eno svojih najlepših del.

Jihočeská suita (op. 64)

temelji na spominih, ki si jih je bil skladatelj nabral na svojih popotovanjih po Južni Češki. Obsega štiri stavke. Prvi je pastorale s podnaslovom »Obzory«, drugi, »Snění« (Sanje), opeva južnočeške gozdove in ribnike, tretji, »Kdysi« (Nekoč) s podnaslovom »Pochod Táborů« (znameniti husitski koral in koračnica, velja spominu na slavne dni verskih bojev, četrti, »Buď zdráv, můj rodný kraj!«, je posvečen skladateljevi rodni vasi Kamenec pod Lipo in vsebuje citat iz Škroupove ponarodele himne »Kde domóv můj«, ki je spretno vtkan med druge motive.

Simfonična pesnitev

»O věčné touze« (O večnem hrepenenju), (op. 33)

ima slovstveno osnovo v Andersenovi pravljici o labodih. Skladba je v enem stavku, razpada pa v tri poddele. Prvi, Tranquillo, popisuje mirno morsko gladino, nad katero plašno plahutajo labodi. Drugi, Maestoso, riše prostrano morje, ki je veličastno in otožno. Tretji poddel, Appassionato doloroso, je osebna skladateljeva izpoved v smislu Andersenove pravljice.

»Toman a lesní panna« (op. 40)

je druga Novákova simfonična pesnitev po baladi Čelakovskega. Pod glavo partiture je skladateljev komentar: »Gnan od notranjega nemira je šel Toman na večer pred praznikom svetega Janeza k svoji izvoljenki. Bil je hudo razočaran, kajti našel jo je v objemu drugega. Odjezdil je v gozd in tam zaspal v naročju gozdne vile.« Skladatelj je želel sim-

bolično prikazati razpoloženje razočaranega človeka, ki ne obupuje, temveč si poišče utehe, četudi za ceno lastnega življenja. V kompoziciji druži avtor tematiko do virtuoznosti in ostro postavlja kontraste. Zaključni trije kriki celega orkestra opozarjajo, da je vsako človeško dejanje polno neutešenih željâ.

»Pan« (op. 43)

je prvotno za klavir napisana, kasneje instrumentirana tretja Novákova simfonična pesnitev. Vsebinsko se nanaša na antičnega boga prirode, življenjske sile, prisotnega v vsakem živem in neživem bitju. Delo ima pet stavkov. Prvi, »Prolog«, prinese motivično celico, iz katere je v bistvu zgrajena cela skladba. Drugi stavek, »Hory« (Gore), je slavospev gorskim velikanom in večnemu miru, ki vlada na vrheh. Tretji stavek, »Moře« (Morje), opeva mirno veličastnost tega elementa, četrti stavek, »Les« (Gozd), pa je posvečen gozdu, nad katerim tudi vlada Pan. Slednjič je element ognja izražen v pêtem stavku, »Žena«, koder je skladatelj zbral vso silo invencije, da je ustvaril delo, vredno naslova. Poddeli tega stavka imajo plesni značaj, predvsem tarantele kot najbolj iskrivega in ognjevitega plesa. Proti koncu se strnejo nekateri prejšnji motivi v sklepno gradacijo in privedejo do himničnega zaključka.

Poslednje Novákovo simfonično delo je

»De profundis . . .« (op. 67),

simfonična pesnitev za orkester z orglami, iz leta 1941. Opira se na besede iz balade »O duši« Jana Nerude: »Dokavad můj národ trpí, nechci býti tam, kde svati, dokavad můj národ pláče, nemohu se radovati« (Dokler moj narod trpi, nočem biti tam, kjer se svatuje, dokler moj narod joka, se ne morem veseliti). V težkih dneh, ko je bila skladateljeva domovina zasedena od sovražnika, so bile te besede skladatelju prav posebno pri srcu. Zato je glasba te simfonične slike turobna in se odsvita v obliki dvojne fuge. Prva njena misel je otožna, zamišljena, druga pa razburjena, uporna. Kljub začetnemu mračnemu razpoloženju pa se skladba konča optimistično v nadi, da bodo spet zasijali domovini časi svobode.

je nadaljeval smer španske nacionalne romantike in jo privedel v svojski, na folkloro oprti impresionizem. Začetnika španske umetne glasbe Isaac Albeniz (1860—1909) in Enrique Granados (1867—1916) sta bila sicer prvenstveno klavirska skladatelja, sta pa znala uvesti tipični in samostojni španski kolorit v umetno evropsko glasbo. Njune napore, uveljaviti svojstveno špansko glasbo, je v orkester prenesel Joaquin Turina (1882—1949), čigar karakteristične slike, kakor »La Procesión del Rocío« in »Sevilla«, zlasti pa vrsta plesov »Danzas fantásticas«, so močno odjeknile v glasbenem svetu in pokazale, da tudi španska glasba začenja uspešno tekmovati z glasbo drugih narodov. Najmočneje pa se je med novejšimi španskimi skladatelji uveljavil Manuel de Falla, četudi težišče njegovih skladb ni v simfoničnem območju.

De Falla je še popolnoma pod vplivom Debussyja napisal

»Noches en los jardines de España« (Noči v španskih vrtovih)

za klavir in orkester, torej nekakšen klavirski koncert. Skladba je nastala leta 1915 in obsega tri stavke. Prvi, »En el Generalife«, podaja sliko granadskega vrta v tropski noči. V glavnem čujemo barvno prelivanje akordov, melodija je komaj nakazana. Druga slika je »Danza lejana« (Ples v dalji), odmev oddaljene plesne glasbe v južnjaškem vrtu, tretja pa »En los jardines de la Sierra de Córdoba« (V vrtovih kordovskega pogorja), barvita in sveža slika, polna južnjaškega kolorita. Klavir je sicer solist, vendar se po svoji vlogi prilagaja orkestru in ne izstopa.

Pogosto so na sporedu izvlečki iz de Fallovih baletov, kakor *»El amor brujo«* (Čarovna ljubezen), *»La vida breve«* (Kratko življenje), *»El sombrero de tres picos«* (Trirogeljnik) in *»El retablo del maeso Pedro«* (Lutkovno gledališče mojstra Pedra), ki so pravzaprav odlomki iz oper; njihova obravnava torej ne sodi sèm.

je eden redkih italijanskih simfonikov širokega slovesa. Na njegov glasbeni izraz sta posebno močno vplivala Strauss in Debussy. Njuno kompozicijsko tehniko je prevel s pristnim italijanskim temperamentom in ljubeznijo do prekipevajočih barv. Od njegovih številnih simfoničnih del so najbolj tehtna tista, ki opevajo skladateljevo domovino in Rim.

»Le fontane di Roma« (Rimski vodnjaki)

je naslov štirim simfoničnim slikam, ki popisujejo rimske vodnjake od zore do mraka. Prva je »Fontana della Villa Giulia« (Andante): slika bukolične pokrajine s čredami ovac, ki se porazgubljajo v sveže vlažni sopari ob zgodnji jutranji zori. Druga je »La Fontana del Tritone« (Vivo): privid razbohotenega plesa najad in tritonov med vodnimi curki, pri dopoldanskem soncu. Tretja, »La Fontana Trevi« (Allegro moderato): vodnjak dobi v opoldanski soparici svoje življenje. »Na bleščeči se vodni gladini vlečejo morski konjički Neptunov voz ob spremstvu siren, najad in tritonov. Sprevod se oddalji z zvokom trobent, ki odmeva še iz dalje.« Četrti, »La Fontana della Villa Medici« (Andante): »Ozračje je polno pozvanjanja zvonov, ptičjega žgolenja, šušljanja listja. Počasi se vse umiri in zadremlje v nočni tišini.«

Uspeh »Vodnjakov« je vzpodbodel skladatelja, da je opeval svoje mesto v nadaljnjih skladbah, tako v suiti

»I Pini di Roma« (Rimske pinije),

ki je nastala leta 1924 in prav tako kot prejšnja obsega štiri stavke. Prvi, »I Pini della Villa Borghese«, ima razlago: »Med pinijami vile Borghese se igrajo otroci ringaraja, vojske in bitke ter se opajajo sami nad lastnim kričanjem kakor lastovke na večer; potem tečejo drugam.« Drugi, »I Pini vicino alle Catacombe«, predstavlja pinije pred rimsko katakombo; orgle donijo svečano in otožno v orkestru, napev se dvigne iznad njega in se spet vanj pogrezne. Tretji, »I Pini del Gianicolo«, riše nočno razpoloženje, v katerem se oklevajoče oglaša slavčkova pesem. Skladba je dana akvarelno, v prozornih in tenko nanešenih barvah. Četrti, »I Pini della Via

Appia«, nosi pripis: »Jutranje megle nad staro apijsko cesto; samotne pinije stražijo tragično pokrajino rimske Kampanje. Nerazločno, toda vedno iznova se pojavljajo zagonetni koraki. Pesniku se zdi, da spet oživlja prastara slava in da koraka konzul s svojo armado, ob zvoku fanfar, na poti k Via Sacra in od tod v triumfu na Kapitol, vse v svitu zgodnjega sonca.« Ta privid orkester bleščeče ponazoruje ter se pri tem, kakor v vsej suiti, močno približuje realističnim in onomatopoetičnim zvokovnim prijemom.

»Le feste di Roma« (Rimska slavja)

je suita štirih slik, ki združuje v sebi barvnost obeh prejšnjih. Prva je »Neronovo slavje v velikem cirkusu«: cesar nudi Rimljanom prikaz orgije z divjimi zvermi in s krščanskimi žrtvami. Druga je »Jubilej« in prikazuje romarski sprevod k rimskim svetiščem. Tretja je »Ottobrata«, slavje ob oktobrski trgatvi, četrta pa »Befana«, razigrano veselje ob prazniku Treh kraljev.

Poleg navedenih rimskih slik je Respighi napisal še vrsto skladb za orkester, ki so deloma izvirne, deloma pa uporabljajo motiviko drugih skladateljev. K prvim sodijo tri orkestrske suite, v katere so vpletene téme manj znanih ali pa sploh neznanih staroitalijanskih komponistov. Pomembna je tudi suita »*Rossiniana*«, ki v štirih stavkih obravnava domisleke skladatelja Rossinija (1792—1868). Za komorni orkester je napisana suita »*Trittico Botticelliano*«, ki opeva troje slavnih slik italijanskega slikarja Botticellija.

PREHODNE ŠTRUJE

Romantika se je v svojih poslednjih razrastkih razvila v impresionizem in v ekspresionizem. Seveda med njima in novoromantiko še ni mogoče izpeljati natančne razmejitve, ker posegajo struje druga v drugo. Spričo vedno ostreje izražajoče se težnje po individualiziranju kaže sodobnost precèj pestro in zmedeno sliko porajajočih se in ugašajočih smeri, mnogo pomembnih skladateljev pa stoji raje ob strani in se ne priključi nobeni izmed njih, temveč izkorišča od vsake tiste prijeme in poteze, ki so mu prikupne, pri tem pa išče okrepitve osebnega izraza. V dobi zahajajočega, a še vedno ne ugaslega impresionizma, ki še zmeraj črpa novih moči iz plodne zemlje romantike, je nastopila vrsta struj in teženj, ki so imele izrazite zastopnike in so ustvarile pomembna dela. Spričo nepreglednosti in v razvoju neenakomerno kolebajočih

sprememb smeri se je izkazalo, da jih je praktično najbolje združiti v eno poglavje, dasi so med njihovimi predstavniki velike razlike in ostra nasprotja. Združitev v skupno poglavje torej ne pomeni njihovega slogovnega izenačenja, temveč zgolj njihovo bolj ali manj sočasno pojavljanje.

Večina teh smeri je bila kratkotrajna, včasih celó vezana na samó eno osebnost ali pa — v skrajnem primeru — samó na določen del njenega muzikalnega opusa. Težnja opredeljevanja in poimenovanja je do neke mere učenjakarska ter ne izpove nič resnično stvarnega. Zato ji tu ni mogoče ustreči in bodo skladatelji razvrščeni v glavnem kronološko do tistih mejnikov, ki natanko določajo pripadnost neki usmerjenosti. Takšna pa je, v našem primeru, za sedaj zgolj »ekspresionizem«.

LEOŠ JANÁČEK (1854—1928)

je bil najbolj izrazita osebnost v češki glasbi po Dvořáku. Prvenstveno se je posvetil operi in je tam nadaljeval v smeri realizma, kakor jo je nakazal Musorgski; dodal pa ji je tipične elemente svoje ljudske glasbe. V simfonični glasbi je napisal nekaj močno izvirnih skladb. Na prvem mestu je treba omeniti ciklus plesov

Lašské tance,

suito iz šestih stavkov. Lašsko je skladateljeva ožja domovina in nji je delo posvečeno. Prvi ples, »*Starodávný*«, je slavnosten Andante s priključenim živahnim Allegrom. Drugi je »*Požehnáný*«, ljubezniv Allegretto, ki se proti koncu izprevrže v pravi ljudski rej. Tretji, »*Dymák*«, je oster, odrezav Allegro, ki s svojim ritmom posnema kovaški posel. Nato sledi »*Druhý Starodávný*«, Moderato, za njim »*Čeladenský*«, posnetek ljudskega plesa iz sosednjega kraja Čeladná. Zaključni ples je udobni »*Pliky*«, ki se naslanja na ljudsko besedilo »Už ty pliky dořezaly, už ty mlýnky domlely« in preide naposled v poskočno rajanje. Celotna suita je spisana v ljudskem duhu, vendar je polna novodobnih kompozicijskih prijemov.

»Taras Bulba«

je simfonična pesnitev, komponirana leta 1918 na podlagi znamenite Gogoljeve povesti o junaškem kozaškem hetmanu, ki se je vse življenje boril proti Poljakom. Delo sestoji iz treh odlomkov, ki imajo lastne podnaslove. Prvi je *»Andrijeva smrt«*. Andrij je bil mlajši sin Tarasa Bulbe, ki se je sprva bojeval s Poljaki, kasneje pa se je zagledal v oči mlade Poljakinje in prebežal k sovražniku. Taras Bulba ga je kaznoval s smrtjo in sam pobil, mladenič pa je izdihnil z imenom ljubljenke na ustnah. Glasba sledi dramatiki, pa tudi liričnim momentom osnove in je vseskoz močna, učinkovita. Drugi del je *»Ostapova smrt«*. Ostap je bil starejši Andrijev brat in vse je kazalo, da bo naslednik Tarasa Bulbe kot kozaški poglavar. Toda sovražniki so ga ujeli in mučili do smrti. V tem delu ni mesta za liriko; vsa glasba je polna groze in kontrasti nastajajo le med strašljivim izrazom Ostapovega trpljenja in krutim zasmehovanjem sovražnikov. Tretji del je *»Smrt Tarasa Bulbe«*. Stari ataman je bil v bitki s Poljaki hudo ranjen in je padel sovražniku v roke. Privezali so ga na kol in izročili plamenom, toda on ni pokazal znaka strahu in trpljenja in je junaško izdihnil. Tudi ta stavek je vseskoz dramatičen z epsko širino. Skladatelj uporablja h koncu tudi orgle, da s svojim svečanim in polnim tonom podprejo razpoloženje.

Sinfonietta

je nastala leta 1925 in obsega pet stavkov. Prvi del, Allegretto, se začenja s slavnostno fanfaro in se z njo tudi končuje, zato je spisan samo za trobila in tolkala. Drugi, spet Allegretto, temelji na moravski ljudski témi in je bistra, labna študija za cel orkester. Tretji stavek, Moderato, je lirično in napisan v trodelni pesemski obliki z živahnejšim osrednjim odstavkom. Četrti stavek, spet Allegretto, ima odločno, odrezavo témo, spominjajočo na češko polko; tematično je združen s prejšnjim stavkom. Finale, Allegro, je učinkovit zaključek te zelo izvirne in ponekod zaradi nevajene glasbene govorice dokaj težko dostopne skladbe.

je najpomembnejši med novejšimi angleškimi simfoničnimi skladatelji. Spisal je mnogo kvalitetnih del. Njegov slog sloni na solidnih temeljih klasične šole, vendar ne izključuje novejših tehničnih pridobitev, kadar gre za poglobitev izraza. Njegova tematika je svojevrstna in rada goji ljudske ali pa zgodovinske napeve. Tudi njegov kontrapunkt izvira iz starih tonalitet; kontrapunktiranje z akordi mu je ljubše od linearnega. Njegove skladbe so v osnovi resnobne, a nevsiljive; navadno ne vsebujejo programa in so morda zato teže dostopne.

Williams je napisal šest simfonij, od katerih je često na sporedu

1. simfonija (F-dur)

iz leta 1935 s štirimi stavki. Prvi stavek ima dvoje kontrastnih tém, ki tvorijo osnovno gradivo. Prva téma je podobna staroslavni témi B-A-C-H, druga pa je sveža, fanfarna. Dva akorda vodita iz prvega stavka v drugega, šele nato se začenja pravi drugi stavek z lastnimi témami, ki so onim iz prvega stavka zelo sorodne. Vpliv prvega stavka je še dovolj močan tudi v tretjem stavku, ki je skerco. Šegavost se predstavi z najvišjimi in najnižjimi legami glasbil. Najbolj zanimivi del stavka je fugato, živahen v tempu in krepak. Tretji stavek preide neposredno v četrtega; tu se močno uveljavlja skladateljev ciklični kompozicijski prijem. Oglašajo se téme iz prejšnjih stavkov, zlasti osnovni motiv prvega stavka B-A-Ces-B. Le-ta in njegovi obrati ter spremembe igrajo v tem stavku zelo važno vlogo v kombinacijah z drugimi motivi in izpričujejo skladateljevo znatno ročnost v kompozicijski tehniki.

Londonska simfonija

je programska in skuša prikazati življenje Londona v štirih simfonično grajenih stavkih. Komponirana je bila v letih 1912/13 in je bila prvotno nesorazmerno dolga; zato jo je skladatelj kasneje predelal. Iz obsežnega programa posnemamo najvažnejše momente:



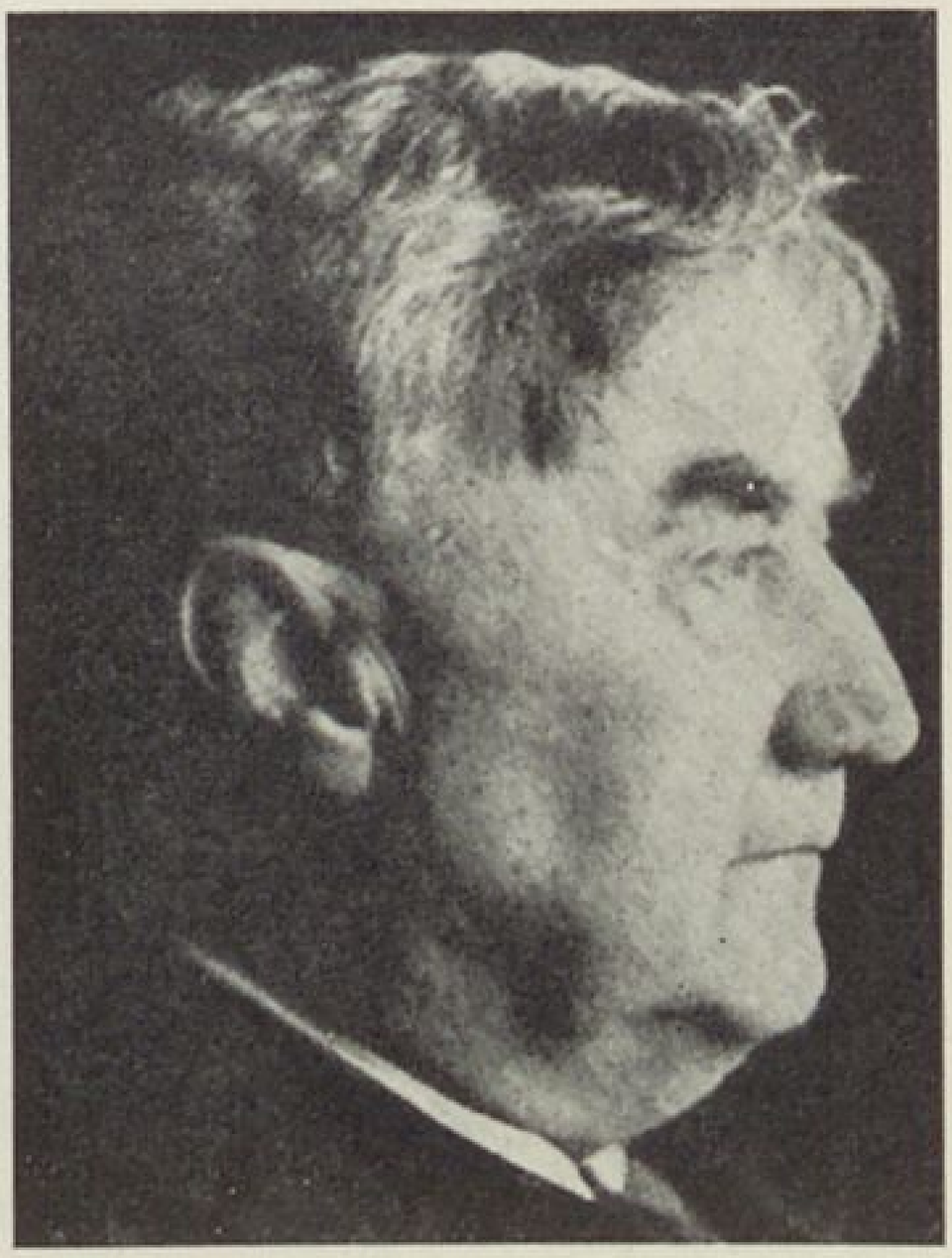
MANUEL DE FALLA



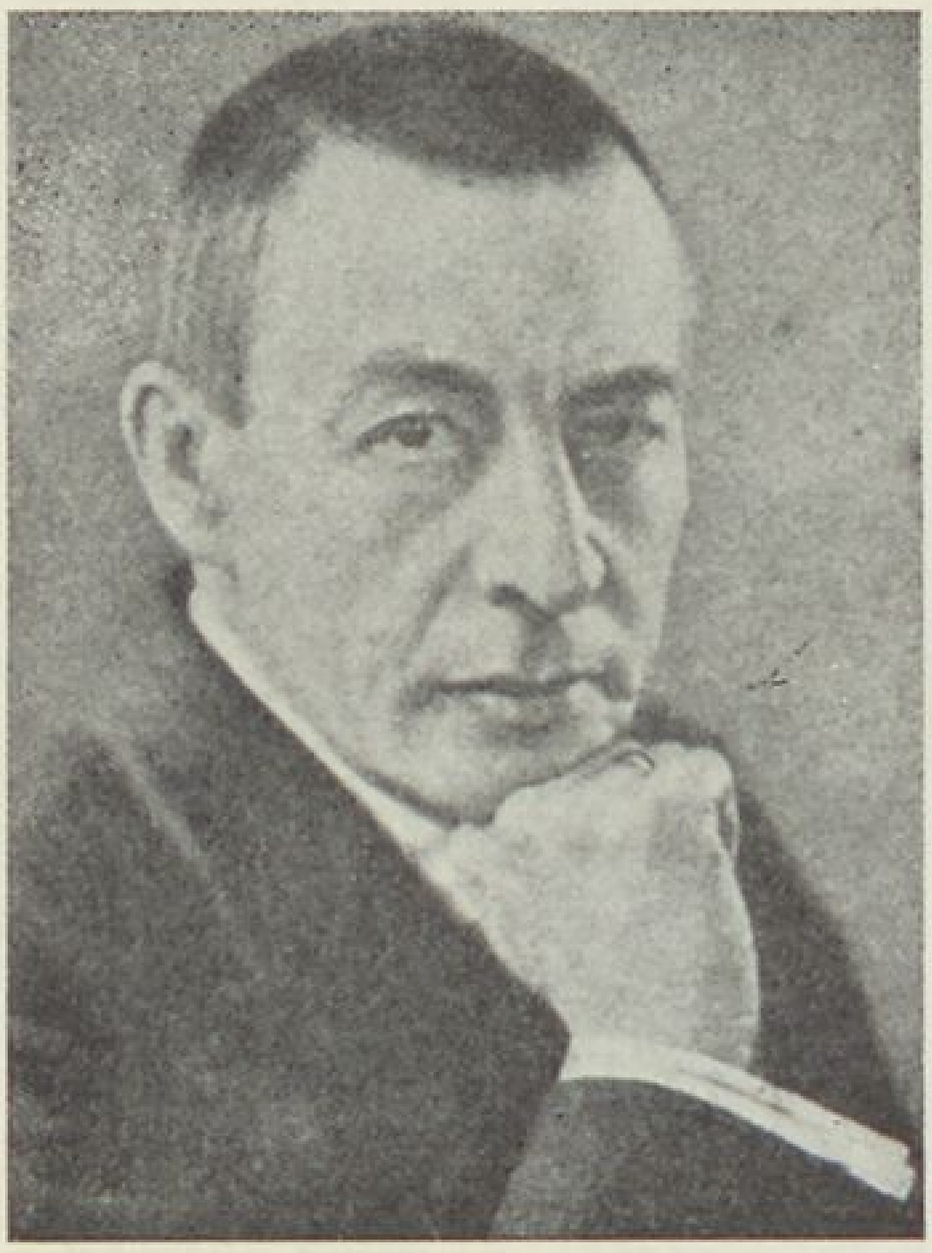
OTTORINO RESPIGHI



LEOS JANAČEK



RALPH VAUGHAN-WILLIAMS



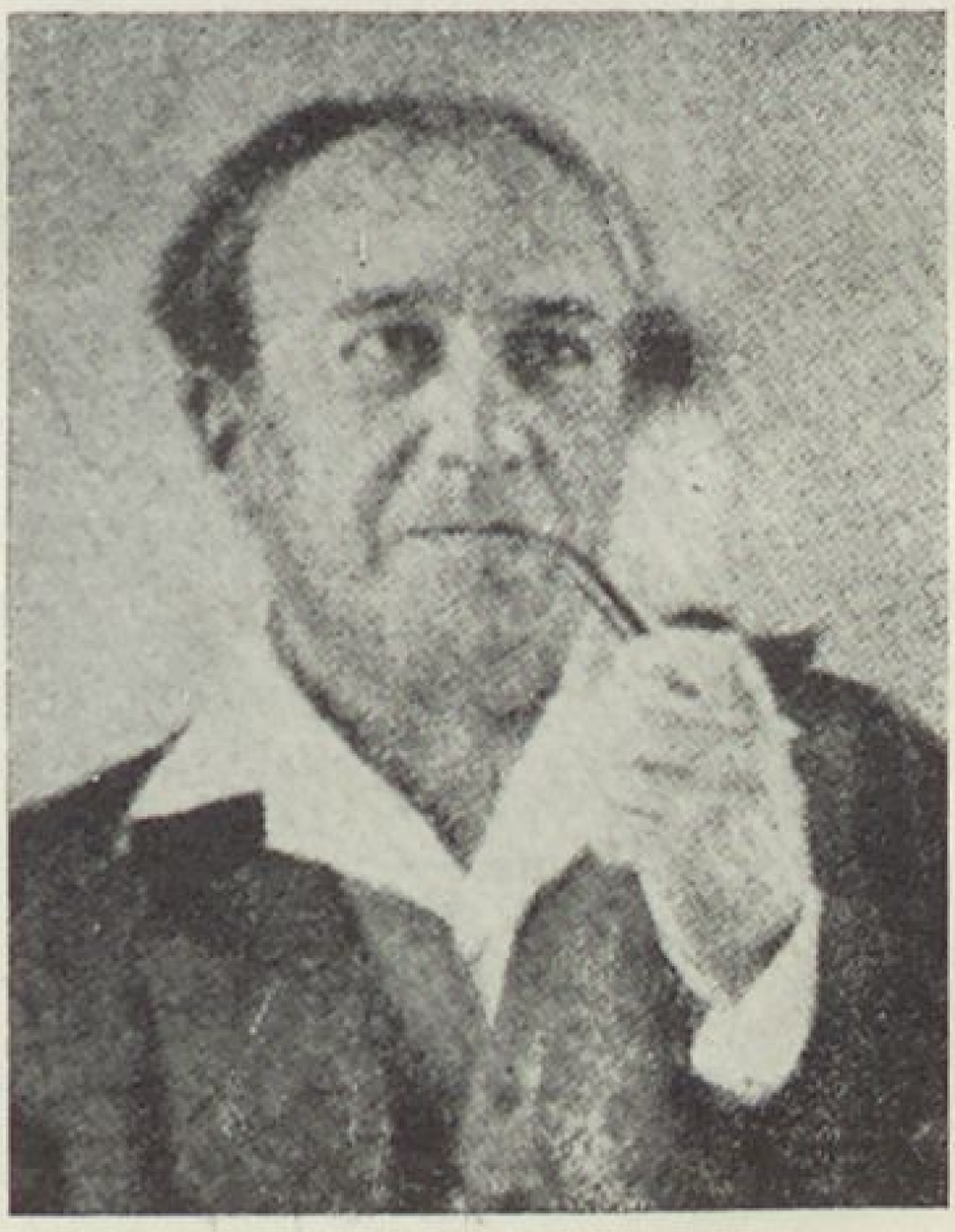
SERGEJ RAHMANINOV



JOSEF SUK



GUSTAV HOLST



ERNEST BLOCH

Prvi stavek prikazuje sončni vzhod ob Temzi. London še spi in v meglenem jutru odmevajo ure, ki jih tolče Big Ben, veliki zvon westminstrske katedrale. Nenadoma se prizorišče spremeni: smo na prometnem cestišču Stranda v zgodnjem jutranjem vrvežu. Prodajalci časnikov, zelenjave in drobnjarij se mešajo med urne pešce. Čez nekaj trenutkov se spet vrnemo in zavijemo v okraj Adelphi, ki je znan po miru in bivši noblesi. Danes jo nadomeščajo tihi berači. S te stranske poti se vrnemo v velemestni vrvež, ki je dobre volje in malce sentimentalen. V drugem stavku riše skladatelj področje med Holburnom in Euston-Roadom, ki se imenuje Bloomsbury. Ozračje se nenadoma zmrači; znajdemo se v megleni atmosferi poznega novembrskega dneva. Komur je London znan, se bo spomnil te melanholične mestne četrti. Nastopi poulični goslač; njegov motiv je poverjen solistični violi — namig na dejstvo, da odsluženi violinisti radi presedlajo na violo. Mestoma glasba oživi, kakor da hoče ponazoriti tragedije, ki se godijo v nekdanjih palačah, kajti Bloomsbury je danes siromašna četrt. Toda ti izbruhi so kratki in na koncu ostane goslač sam. Tretji stavek nas popelje v razvpite okraje južno od Temze. V soboto zvečer so ulice prepolne različnih prodajalcev in postopačev, godcev in pouličnih plesalk. Plešejo svoj priljubljeni »double-shuffle-jig« ob spremljavi orglic. Oglasita se še harmonika in lajna, iz dalje pa donijo smeh, jok in kriki. Mi pa smo na levem Temzinem bregu, ki je tih in miren, in vse drugo prihaja do nas le skozi meglo. Nanagloma se prizor spremeni in vse se umiri; spokojno in skrivnostno teče reka, kot da se je zgodilo nekaj usodnega. Gosta megla je legla nad okraj in odmaknila sliko »sluma« — gangstrskega predmestja. V tej megli utone stavek, ki je najbolj posrečen v vsej simfoniji. Finale sega v življenje najbolj nesrečnih in zapuščenih Londončanov, med brezposelne in zavržene. Po uvodnih taktih nam jih skladatelj predstavi z »lakotno koračnico«. Kasneje se spet oglasi početni ulični vrvež, toda tokrat je krutejši kot sprva: to je London v vidu moža, ki je »spodaj in zunaj«. Ta prikaz pretrgajo udarci westminstrske ure, ki smo jih podobno že slišali v prvem stavku. Nato pride epilog, v katerem je dal skladatelj občutiti dušo celega Londona. Z mir-

nim, lenim tokom Temze se skladba zaključi, kakor se je bila pričela.

Pastoralna simfonija

je nastala leta 1922 in nima natančno določenega programa v smislu naslova, temveč je prepuščeno poslušalcu, da si razlaga potek skladbe po naslovnem napotku. Williams je dolga leta proučeval britansko folkloro in se ji je v tej simfoniji zelo približal, ne da bi povzemal njeno tematiko. Uporabil je stare tonovske načine, ki so bili prešli v ljudsko glasbo iz cerkvene, tako dorskega (naš C-dur s pričetkom na tonu »d« in brez kakršne koli hromatične spremembe), dalje eolskega (C-dur z izhodiščem na tonu »a«) in miksolidijskega (od »g« navzgor). Po skladateljevem prepričevalnem zatrjevanju so prav ti načini največ vplivali na tonalnost angleške ljudske pesmi, in sicer eolski v mestih, ostala dva pa na podeželju. Zato je prvi stavek pretežno v miksolidijskem tonu ter popisuje vedrino in dobrodušnost srednjeveške pastoralne Anglije. Občutje nečesa minulega, kar se ne bo nikoli več vrnilo, je tu imenitno zadeto. Drugi stavek še poglablja to razpoloženje. Neki komentator duhovito meni, da »poslušalec že pri prvem stavku misli, da je sredi opazovanja starodavnih dogodkov, toda šele v drugem stavku se zave, kaj je Williamsu opazovanje«. Tretji stavek je skerco, pristen kmečki ples z vrsto različnih domislekov; pri tem pa ni preobložen, temveč poteka lahno in bežno. Najbolj osebno izpoved podaja četrti stavek, ki prinaša — ustrezno naslovu — muzikalno podoživljanje zdrave, ljubke in mirne angleške pokrajine. Razlagalec Lawrence Gilman meni, da je tu središče cele simfonije. Partitura navaja tudi človeški glas, ki poje iz dalje in brez besedila; pri izvedbah ga navadno nadomestijo s klarinetom. Melodična linija tega sola je antifonarna in napisana brez takta, kakor so bile notirane koralne melodije. Kasneje vklene določen ritem rapsodično improvizirano formo in napev prestopi v cel orkester; z njim se tudi konča delo.

je nekaj desetletij veljal za najmočnejšo osebnost v ruski glasbi po Čajkovskem; danes je njegova slava nekoliko zbledela, ker je ostal novim in najnovejšim prizadevanjem tuj. Njegova glasba ima visoke melodične in harmonične kvalitete, četudi se tu in tam nagiba k bučnosti in plehkosti. Rahmaninov ni bil nikakršen revolucionar, temveč je k povzeti kompozicijski fakturi dodal mnogo svojskih okretov in je z njimi dosegel velike uspehe. Sedanjost mu je očitala solzavo sentimentalnost, vendar razodevajo mnoge njegove večje kompozicije dovolj možatosti.

Rahmaninov je spisal tri simfonije in štiri klavirske koncerte.

2. simfonija (e-mol, op. 27)

je bila spisana leta 1907 in je izredno dolga; zato jo po navadi izvajajo z okrajšavami, ki jih je skladatelj sam odobril. Ima štiri tradicionalno grajene stavke ter očituje strogo klasično šolanje pri Tanjejevu in Arenskem. Značilna sta zlasti drugi in tretji stavek; drugi je svojevrstno humoristični skerco, tretji pa prinaša tipično zateglo in dolgosapno melodijo. V celoti je simfonija mogočna, odlično grajena in učinkovita.

3. simfonija (a-mol, op. 44)

je bila prvotno kantata »Zvonovi« po besedilu ameriškega pesnika Edgarja Allana Poeja. Kasneje (1935) jo je skladatelj predelal v simfonijo in pri tem opustil petje. Simfonija se nagiblje k pesimizmu kasnejšega Čajkovskega; obsega tri stavke, od katerih je najbolj značilen prvi. Logična izpeljava po veliki večini spevnih tém, pravih melodij, je lahko doumljiva in prepričljiva, gradnja je trdna, orkestrska barvnost topla. Drugi stavek ima obilo razsipne melodičnosti. Tretji stavek je mojstrovina zase, z vsebino navdana fuga, ki iz prvotnega pesimizma privede v pozitiven optimizem.
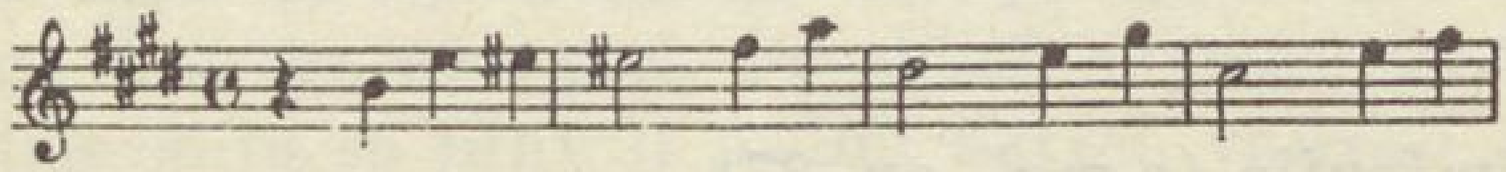
1. koncert za klavir in orkester (fis-mol, op. 1)

je mladostno delo iz leta 1891, ki ga danes ne srečujemo več na koncertnih sporedih. Prav tam pa spada med najpogostnejše

2. koncert za klavir in orkester (c-mol, op. 18)

iz leta 1901, ki uživa svetovno slavo v polnem pomenu besede. Napisan je po klasičnem zgledu v treh stavkih. Prvega odlikuje široko, dramatično navdihnjenje, ki pa teži prej k muzikalni liričnosti kot pa v tragiko. Višek koncerta je v drugem stavku, zgledu skladateljevega pojočega, skoraj nenasitno v blagozvočje vtopljenega klavirskega sloga (n. pr. 147). Tretji stavek želi biti bolj udaren kot oseben, vendar doseže viške le takrat, ko se preda neizčrpnemu melodičnemu toku. Zaključek je učinkovit, malce bombastičen. Klavirski part je mestoma virtuozen, vselej pa hvaležen in igriv ter pristno zraščen z instrumentom.

147



Še bolj značilen je

3. koncert za klavir in orkester (d-mol, op. 30),

trostavčno delo velikega zamaha, a hkrati preprosto in pričljivo. Nastalo je leta 1909 in se po svojem slogu hoté naslanja na zapadnjaške vzore in odmika od nacionalne smeri. Misli so jasne, kleno očrtane, razpoložene pretežno lirično, stavki pa so med seboj dobro odtehtani in ne vsebujejo nobene problematike.

Manj znan je

4. koncert za klavir in orkester (g-mol, op. 40)

iz leta 1927; ta je po obliki in vsebini podoben prejšnjim delom te vrste, a jih ne doseza po invenciji.

Rapsodija na Paganinijevo témo (a-mol, op. 43)

iz leta 1934 predstavlja niz variacij na znano Paganinijevo kaprico za violinski solo, ki sta jo pred Rahmaninovom že uporabila Liszt in Brahms v isti formi. Delo je učinkovito in v glavnem za solista virtuozno napisano; vmesni stavki so liričnega značaja in uspešno služijo kot kontrast živahnim spremembam značilne, klene in ostro profilirane téme.

Poslednje delo Rahmaninova so

Simfonični plesi (op. 45)

iz leta 1940. Skladatelj je tu združil troje dokaj svobodno zasnovanih plesnih oblik, katerim je prvotno nameraval dati podnaslove »Jutro«, »Poldne«, »Večer«, kar naj bi se simbolično nanašalo na njegovo življenje. V tem delu se je znatno približal novejšim skladateljskim stremljenjem.

Rahmaninov je tudi avtor nekaterih malo poznanih *simfoničnih pesnitev*, kakor fantazije »*Skala*« (po noveli »Spotoma« A. Čehova) in pa »*Otok mrtvih*« (po Böcklinovi znameniti sliki), ter značilne skladbe »*Capriccio po ciganskih témah*« (op. 12).

JOSEF SUK (1874—1935)

je bil Dvořákov učenec in zet in v bistvu njegov muzikalni naslednik. Odlikovala ga je močna melodična invencija, neposredni in neovirani muzikalni temperament, ki je sicer zgrajen v tradiciji, a povzema iz raznih slogovnih tendenc vse tisto, kar mu prija in kar more okrepiti njegovo izraznost. Zato najdemo v Sukovem delu raznovrstne vplive, ki pa niso nikoli tako močni, da bi zastrli prikupni sij njegove osebnosti.

Suk je spisal ciklus simfonij ter nekaj posameznih simfoničnih del in scenskih glasb. Simfonični ciklus obsega štiri samostojne, vsebinsko med seboj povezane simfonije, ki so v bistvu avtobiografične. Prva je

»Asrael« (op. 27)

iz leta 1906, napisana pod vtisom smrti žene in tasta. Asrael je duh smrti in po njem je imenovana simfonija, ki je polna tragičnih zapletljajev in nekoliko brezupna v izrazu. Skladateljevo ponovno okrepljeno vero v življenje kaže druga simfonija tega ciklusa,

»Pohádka léta« (Poletna pravljica, op. 29),

plod Sukovega daljšega bivanja v prirodi. Tretja simfonična enota je

»Zráni« (Dozorelost, op. 34),
eno najjačjih del novejše češke simfonične literature, napisano leta 1917. V tem delu se umetnik otrese zadnjih spon subjektivističnega gledanja na svet in dobi nove, širše poglede. Zaključni odstavek je mogočna fuga na ostro izklesano témo.

»Epilog« (op. 37)
je bil spisan leta 1932 za soliste, zbor in orkester in je potemtakem kantata, ki pa je le redkokdaj še na sporedu.

Od scenskih glasb je imela največ uspeha glasba k dramatični pravljici *»Radúz a Mahulena«* češkega pisatelja Juliusa Zeyerja. Delo je nastalo leta 1897 in ga je skladatelj kasneje priredil v suito simfoničnih stavkov pod naslovom

»Pohádka« (Pravljica).

Suita ima štiri stavke. Prvi ima naslov »O věrném milováni Radúze a Mahuleny a jejich strastech« (O zvesti ljubezni Raduza in Mahulene in njunih bridkostih), Adagio ma non troppo. Obe osebi sta muzikalno označeni z značilnimi motivi; posebno temačen je tudi motiv smrti, ki poslej ostane v Sukovem ustvarjanju vedno enak. Drugi stavek je skerco, »Hra na labutě a pávy« (Igra med labodi in pavi), Alla polka, živahen intermezzo v plesnem ritmu. Tretji stavek je »Smuteční hudba« (Žalna glasba), Andante sostenuto; tu že sodeluje zbor, ki pa pri koncertni izvedbi odpade. Finale, »Runy kletba a jak byla láskou zrušena« (Runina zakletev in kako je bila z ljubeznijo premagana), Allegro appassionato, dramatično riše, kako je kraljica Runa, Mahulenina mati, dala Raduza prikovati na skalno steno in kako Mahulenina ljubezen sicer reši Raduza, a slednjič oba zaljubljenca podležeta Runini kletvi. Suita v celoti vzdrži napeti pravljični slog in je polna lepih melodičnih in dramatičnih vzponov.

Mladostno delo je

Simfonija (E-dur, op. 14),
komponirana leta 1899 za skladateljevo poroko z Dvořákovo hčerjo Otilijo. Simfonična faktura je gladka in neprisiljena, izraz prijazen in veder. Ognjevito delo obsega štiri stavke: Allegro non troppo. Adagio, Allegro vivace (Scherzo), Allegro.

Simfonična slika

Praha

iz leta 1904 poveličuje češko metropolo,

Fantazija za violino in orkester

iz leta 1903 pa srečno dopolnjuje ne preboga to literaturo za violino in orkester.

GUSTAV HOLST (1874—1934)

je bil angleški simfoničar, ki je nagibal k misticizmu in uvajal v glasbo elemente orientalske kulture; najbolj se je proslavil s simfonično suito

Planeti (op. 32),

komponirano leta 1916. Po številu (takrat znanih) planetov obsega delo sedem stavkov, ki so vsak po svoje značilni. Prvi je »Mars, the bringer of war« (prinašalec vojne). Označen je z nemirnim petdelnim ritmom in s fanfarnimi témami. Drugi, »Venus, the bringer of peace« (nosilka miru), je pravo nasprotstvo prvemu in ga označujejo mile, mirne melodije. Tretji je »Mercury, the winged messenger« (krilati sel): brhki, trodelni poskočni ritmi v $^6/_8$ taktu so prikladni zanj kot urnega poročevalca o dogodkih po svetu. Četrti, »Jupiter, the bringer of jollity« (donašalec veselja), se izkaže v štirih vedrih témah, medtem ko ima pêti, »Saturn, the bringer of old age« (prinašalec starosti), samo eno, svečano in togo. Šesti je »Uranus, the magician« (čarovnik), kaže svoje spretnosti v šesterodelnem taktu in v štirih témah z bogatim izrabljanjem enharmoničnih istovetenj; slednjič je sedmi, »Neptune, the mystic« (mistik), spet enotematičen v zagonetnem petdelnem ritmu. V celoti napravi ta dokaj dolga simfonična suita nekoliko preveč premišljen vtis; nedostaja ji muzikalne topline, četudi so značaji muzikalno zanimivo orisani. Med drugimi Holstovimi deli so lahnejša bolj priljubljena od tehtnejših, ki so filozofsko skoraj preobremenjena.

ERNEST BLOCH (1880)

je svojevrsten ustvarjalec židovskega rodu, ki se ni priključil nobeni od obstoječih glasbenih smeri, temveč si je krčil svojo pot deloma uporabljajoč židovsko zgodovinsko in narodno glasbo. Osnovno razpoloženje njegove glasbe je otožno, dramatično in tesnobno. Njegovo delo je močno vplivalo zlasti na mlajše ameriške komponiste.

Bloch je napisal več simfoničnih skladb, med njimi

simfonijo v cis-molu,

mladostno delo, po katerem je šele našel svoj osebni slog, ki ga komentatorji označujejo kot izrecno semitskega. Iz tega razdobja je

Schelomo, rapsodija za violončelo in orkester,

ena Blochovih najbolj značilnih skladb. Imenuje se po židovskem kralju Salomonu, ki ga v skladbi predstavlja solist. V nekem smislu želi biti skladba slika kralja; za delo je dal pobudo violončelist Aleksander Barjanski, ki ga je tudi prvi izvedel leta 1917.

Koncert za violino in orkester

je nastal leta 1938 in obsega tri stavke: Allegro deciso, Andante, Deciso. Delo kaže različne slogovne vplive in uporablja poleg hebrejskih tudi indijanske ljudske motive. Mestoma je zelo spevno, često pa tudi strogo moderno, zlasti v harmoničnem pogledu.

Simfonični koncert za klavir in orkester

je nastal leta 1948 in ima tri stavke: Pesante, Allegro vivace, Allegro deciso. Po obsegu je delo veliko, po izrazu močno in tragično, po vsebini nemirno.

NIKOLAJ JAKOVLJEVIČ MJASKOVSKI (1881—1950)

je bil najplodnejši sovjetski skladatelj, ki si je v teku svojega življenja ustvaril tudi svojstven slog. Kot učenec Ljadova in

Glièrea, še bolj pa kot učitelj cele generacije sodobnih ruskih skadateljev je zavzemal osrednje mesto tako po svojem znanju kakor tudi po izvirnih in deloma novotarskih potezah svojega dela.

Mjaskovski je napisal 27 simfonij ter več simfoničnih del manjšega obsega. Najbolj značilne so simfonije, med njimi

5. simfonija

iz leta 1918, v kateri so zaznavni ruski folklorni vplivi,

6. simfonija

iz leta 1922/3, v kateri nastopi v finalu tudi zbor, ki objokuje žrtve oktorske revolucije.

8. simfonija

se v slogu povrača v Borodinov zgled in ima za program življenje narodnega junaka Stenke Razina, ki ga je tudi Glazunov opeval v posebni simfonični pesnitvi.

12. simfonija

iz leta 1931 opeva kolektivizacijo na vasi ter podaja v treh stavkih najprej sliko ruske vasi pred kolektivizacijo, med njo in v prihodnosti. Prvi stavek je najvernejši, ker v njem odseva skladateljeva mladost in neposredno doživetje. V nadaljnjem je Mjaskovski posvečal simfonije doživetjem in dogodkom sovjetskega človeka; tako je svojo *16. simfonijo* posvetil junaštvu sovjetskih letalcev; za dvajsetletnico oktobrske revolucije je napisal

18. simfonijo,

v kateri je uporabil sedanjo sovjetsko folkloro. Najbolj izrazita je enostavčna

21. simfonija

iz leta 1940, prava lirična simfonična pesnitev, polna poezije. Folklora severnega Kavkaza se kaže v

23. simfoniji

iz leta 1941, ki je izšla pod naslovom »simfonija-suita«, ker prinaša v neprisiljeni razvrstitvi razne ljudske plese in napeve.

27. simfonija

iz leta 1950 je poslednje simfonično delo Mjaskovskega; v njem izraža svoj pozitivni optimistični svetovni nazor.

Poleg simfonij je napisal Mjaskovski po en *koncert za violino in violončelo*; oba pričujeta o skladateljevi v bistvu lirični naravi.

BÉLA BARTÓK (1881—1945)

velja za najbolj pomembnega predstavnika sodobne madžarske glasbe in enega prvih mojstrov moderne sploh. Izhodišče mu je madžarska ljudska glasba s primesjo sosednih folklornih elementov, med katerimi ne manjka slovanskih. Iz takšnih muzikalnih prvin si je z najbolj naprednimi muzikalnimi sredstvi ustvaril glasbeni material, ki je značilen in svojski ter se ne straši najbolj drznih in avantgardističnih prijemov. Mestoma se nagiblje njegova glasba k ekspresionizmu dvanajsttonskega sistema (dodekafoniji), vendar se ga ume dosledno ubraniti s pestro prepleteno ritmiko.

Bartókovo orkestralno ustvarjanje je doseglo najpomembnejše viške v koncertih, medtem ko druga simfonična dela nimajo takšne udarnosti. Med njimi velja omeniti

Rapsodijo,

ki je nastala leta 1904 po Lisztovem vzoru. Takrat je Bartók s Kodályjem prepotoval domovino in zapisal na tisoče ljudskih napevov in plesov. Iz njih je kasneje izluščil mnogo prvin, s katerimi si je ustvaril svojstveno glasbeno govorico. Prvi plod nove kompozicijske tehnike je bila

Plesna suita

v šestih strnjenih stavkih. Posamezni motivi so vzeti iz ljudskih pesmi in plesov. Stavki so duhovito povezani med se-

boj z »ritorneli«, poslednji stavek pa slogovno veže vseh prejšnjih pet stavkov. Delo je bilo spisano leta 1923 za 50-letnico združitve mest Buda in Pest v sedanji Budapest.

Koncert za orkester

v pêtih stavkih je nastal leta 1942. Stavki so: Allegro, Scherzo, Elegia, Intermezzo interrotto, Finale. Značaj je vseskozi fantastičen in ni več vezan na folklorno tematiko. Značilna je ritmika, ki si jo je skladatelj prisvojil po ljudskem viru.

Pomembni so Bartókovi solistični koncerti, od katerih je

1. koncert za klavir in orkester

nastal leta 1926 in še vedno preseneča poslušalce s svojo neobičajnostjo. V tem delu je skladatelj odstopil od dotlej značilnih koncertnih prijemov. Njegovo glavno gibalo je nenehno udarjajoč ritem. Taktni načini se neprestano menjavajo in se vežejo med seboj nenavadno, a prepričljivo. Melodika stopa v ozadje, namesto nje vlada skoraj razbesnela motorika. Levji delež je poverjen tolkalom, ki jih je cela baterija (mali bobni, več vrst činel, tam-tam, trikot in veliki boben), tako da prevzemajo kar solistično vlogo. Vidi se, da je delo nastalo v dneh, ki je dajala prednost ritmu pred vsemi drugimi muzikalnimi elementi in tako je pravi dokument svojega, zdaj že preživetega časa.

2. koncert za klavir in tolkala

iz leta 1937 je podobno zgrajen kot prejšnji. V tem delu si mestoma spet utira pot svojstvena melodika, ki prodira skozi gosto zasajeno vrsto tolkal.

3. koncert za klavir in orkester

je iz leta 1945 in Bartókovo poslednje delo. Tu so vsi problemi prečiščeni, nič več ni mladeniške zaletavosti, bučnega in mučnega pretiravanja, ki kazi marsikatero prejšnjo Bartókovo skladbo. Seveda so še ostale številne ostrine, ki sproti nastajajo zaradi svojeglavega in doslednega vodstva glasov v polifonem instrumentalnem stavu. V tradicionalnih treh stavkih — Allegro, Adagio religioso, Finale — ima solist dovolj priložnosti, da se izkaže, toda tokrat ni več tolkač, tem-

več tenkočuten in poetičen pianist. V tem delu je skladatelj dosegel višek svoje sproščene ustvarjalnosti, sproščene tako od šolskih vplivov preteklosti kakor tudi od prevratnih teženj svojega lastnega muzikalnega začetka. Skladbe Bartók ni več sam dokončal; eden od mojstrovih številnih učencev jo je instrumentiral in dovršil po njegovih zapiskih.

Koncert za violino in orkester

iz leta 1939 se na zunaj sicer drži starega obrazca Allegro — Andante — Allegro, a ga izpolnjuje vsebinsko s popolnoma novodobno izraznostjo. Tematika je ostro izklesana, tehnika sicer do skrajnosti dognana, a tudi zahtevna in vzbuja v poslušalcu velika pričakovanja. Solistu so poverjene izredno težke in na prvi pogled komaj izvedljive naloge; vse pa kaže globoko muzikalnost, ki kljub močni tehnični prepreženosti prodira povsod na dan.

GEORGES ENESCO (1881—1955)

je bil največji predstavnik romunske glasbe in obenem eden najpomembnejših skladateljev našega veka. Po slogu je bil popolnoma samostojen; gradil je sicer pretežno na podlagi romunske folklore, uporabljal pa je različna romantična, impresionistična in novodobnejša sredstva. Del njegovih kompozicij je močno nacionalno barvan in sodi torej v tehniko nacionalnega modernizma; drugi pa je svetovljanski in se po izrazu približuje francoskemu impresionizmu mlajšega kova.

Enesco je napisal tri simfonije, pet orkestralnih suit ter koncertantno simfonijo za violončelo in orkester. Njegov sloves temelji na skladbah romunskega nacionalnega značaja, predvsem na

»Poème Roumain« (op. 1),

s katerim je leta 1897 prvič pritegnil pozornost nase. Naslov že sam pove, da gre za svobodno oblikovano skladbo nacionalne usmerjenosti. Podobno sta grajeni obe

iz leta 1907. Po obliki sta si zelo podobni: obe se začenjata s počasnim uvodom, ki mu sledi svobodno razporejena vrsta tém. Prva rapsodija ima osem osnovnih motivov, druga pet, vsi pa so bodisi vzeti iz ljudske glasbe, bodisi zasnovani v ljudskem duhu. Značilna za te napeve je durska tonalnost z malo septimo (miksolidijski način); sicer pa se v romunski glasbi kažejo številni vplivi sosednjih, zlasti slovanskih prvin.

HEITOR VILLA-LOBOS (1887)

je najbolj vidni skladatelj Brazilije in bržčas vse Južne Amerike. Njegov glasbeni opus je izredno obsežen in šteje več ko 1500 skladb, v katerih ima važno vlogo brazilska folklora. Po slogu ga smemo šteti k poznim impresionistom, vendar je prav tako podvržen novoromantičnim in raznovrstnim sodobnim vplivom ter predstavlja torej kompleksno osebnost, ki stoji izven odločno omejenih struj. Njegovo najbolj znano delo je zbirka »Chôros«, trinajst skladb za razne zasedbe in z brazilsko ljudsko noto. Od njih je osmi za orkester.

Villa-Lobos je napisal sedem simfonij s programsko vsebino, »Dansas africanas« za orkester, več simfonijskih pesnitev, violončelski in klavirski koncert (»Momo precoce«) ter osem suit

»Bachianas brazileiras«

za najrazličnejše instrumentalne zasedbe. V njih je skušal skladatelj ustvariti sintezo med zgoščenim Bachovim slogom in prozornim ljudskim načinom brazilske folklore — poskus, ki je bolj zanimiv kot posrečen. Stavki so različno poimenovani, deloma s klasičnimi, deloma z modernimi, deloma pa s splošnimi (portugalskimi) nazivi. Nekaj teh suit uporablja tudi pevski glas.

sodi med vodilne osebnosti sodobne glasbe in je eden od tistih, ki so največ doprinesli k njenemu razvoju tako z živim zgledom kakor tudi s svojimi spisi. Dasi je njegov pojav vplival revolucionarno, vendar sam odklanja takšen naziv in zametuje vsakršno izenačevanje svojega dela z revolucijo, češ da po vsaki revoluciji neogibno sledi kaos, umetnost pa je pravo nasprotje od nereda. Njegove ponekod protislovne izjave imajo osnovni pomen za muzikalno estetiko našega veka, vendar se ne kažejo povsem jasno v njegovih delih. V svojem velikem razvoju je prehodil pot od Rimskega-Korsakova pa do vrhunca, na katerem stoji osamljen po slogu, ki je prav toliko eklektičen kot samonikel in izpričuje zvezo različnih slogovnih prijemov. V njegovem delu lahko zasledimo vse različne slogovne sledove, ki so se v njegovi osebnosti strnili v pisan konglomerat, edino njemu svojstven in pristojen. Dolgo časa je pretežni del svojih skladb napolnjeval z motoriko in se vestno izogibal vsakršni čustvenosti. Kasneje je od tega sloga odstopil ter skušal ustvariti novega, objektivnega in klenega, tako rekoč nadčloveškega in skoz in skoz artističnega. V naslednji ustvarjalni periodi pa je začel s posebno vnemo gojiti melodiko in njeno izraznost in se je začel pri tem v drugih elementih omejevati na najnujnejše. Kot izrazit mojster instrumentacije je sprva bohotno zvokovno opremljal svoje skladbe; tudi od tega načela se je kasneje odvrnil in uvedel zelo trezno in skoraj suhoparno instrumentacijo, nekako iz bojazni, da bi vsebina trpela zavoljo razkošne barvnosti. Področja njegovega ustvarjanja so kar moči raznovrstna in pestra, prevladuje pa baletna in scenična glasba. Mnoge njegove skladbe so programskega značaja, nekatere pa očitujejo naklonjenost k absolutni in včasih kar abstraktni glasbi. Dasi srečujemo v njegovih delih najrazličnejše primerke politonalnosti (sočasne uporabe različnih tonalitet), poliritmike (sočasne uporabe različnih ritmov), atonalnosti (odsotnosti osrednjega tonovskega načina, na katerega bi se nanašali harmonični in melodični pojavi), vendar ne prestopi nikoli mej v dodekafonijo (dvanajsttonsko hromatiko), temveč gre vselej le do muzikalnih skrajnosti, ki so seveda za marsikaterega poslušalca že pre-

tirane. V celoti je njegova osebnost kompleksna in problematična ter danes še ni mogoče reči, kolikšen bo njen pomen v prihodnosti.

Simfonija (C-dur)

je iz leta 1940; zanimivo je njeno posvetilo, ki se glasi: »To simfonijo, ki je bila komponirana v božjo slavo, posvečam čikaškemu simfoničnemu orkestru ob njegovi 50-letnici.« Omenjeni jubilej je dal pobudo k nastanku mnogih novih del, med katerimi je tudi ta simfonija, ki obsega štiri stavke. Prvi stavek je v kompoziciji preprost, v nekakšnem moderniziranem Mozartovem slogu. Motivika je tonalna, hoté nekomplicirana. V nadaljnjem poteku sicer ne manjka ritmičnih in melodičnih zapletljajev, vendar prevladuje neobteženost. Vsebinsko je stavek miren, vznesen. V drugem stavku se nam skladatelj odkriva od manj znane, zato pa tembolj zanimive strani, namreč kot lirik in pevec nežnih, rahlih melodij. Tretji stavek je poverjen ritmiki, zato pa osirotita melodija in harmonija. Ta stavek je po nekoliko čustvenem drugem stavku kar preveč trezen in motoričen. Tudi fuga, ki se pojavi v tretjem poddelu tega stavka, je bolj ritmično kot melodično zanimiva. Četrti stavek se začenja s kratko akordično predigro; nji se priključi Allegro z glavno mislijo v godalih. Nato sledi neprisiljena obravnava tematike, uvodni akordi se ponovijo, téma nastopi kot vodilo za krajši fugato, zatem pa se spet oglasijo uvodni akordi. H koncu prinese ves orkester svečan zaključek.

Simfonija v treh stavkih

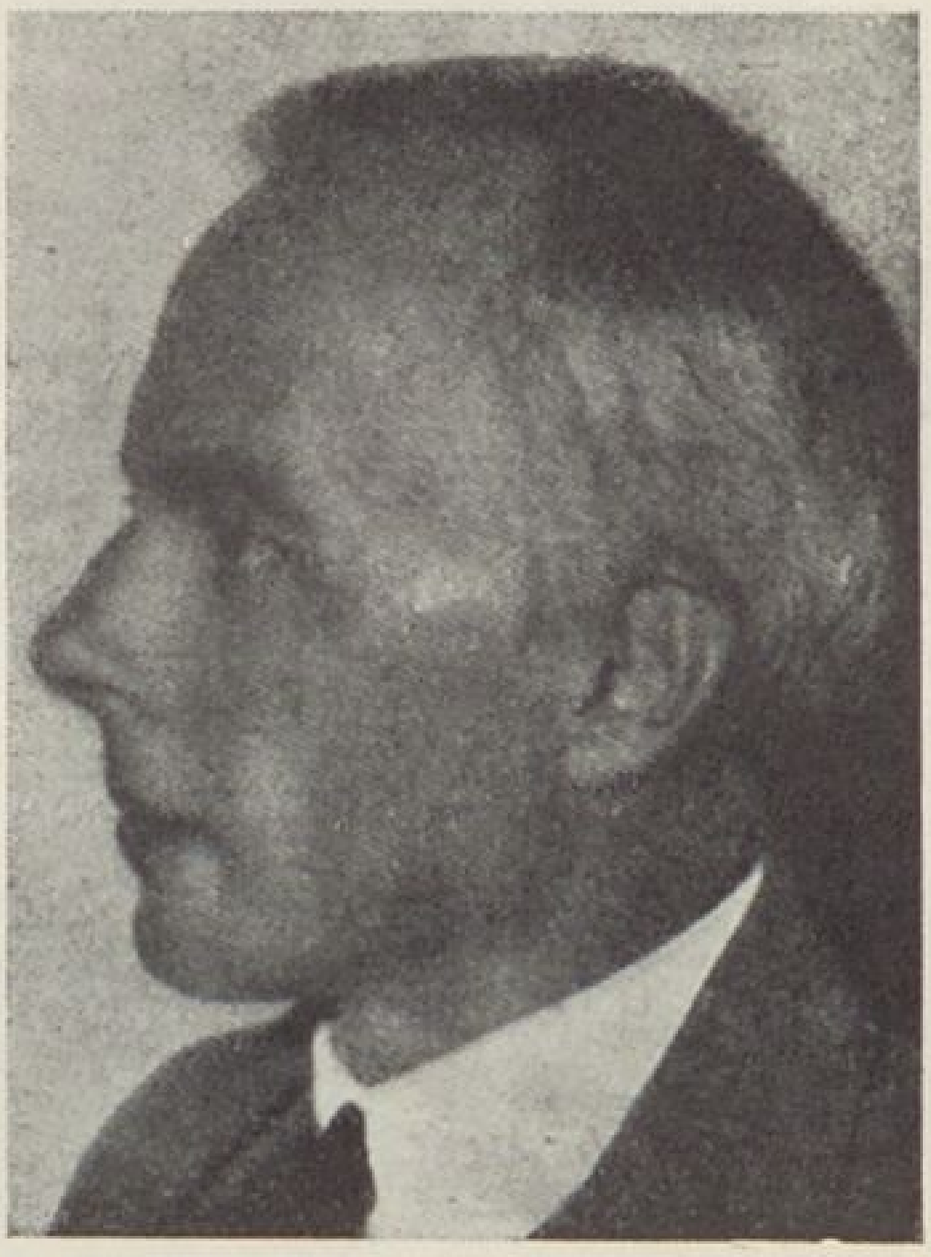
je bila komponirana leta 1946. Skladatelj pravi: »Ta simfonija nima programa, niti ni izraz katere koli posebne priložnosti; bilo bi odveč iskati v nji sledove kakšnih opisov. Toda možno je, da v nji odsevajo dogodki, ki so se odigravali v tem tegobnem času, polnem težkih in usodnih korakov, obupa in pričakovanj, napetosti in končno pomirjenja in počitka.« Toda skladateljev prijatelj Ingolf Dahl vé povedati: »Glasbeni svet je imel priložnost opaziti, kako je Stravinski v simfoniji v C-duru (1940) podal zgled mojstrovanja klasične simfonične oblike. V simfoniji v treh stavkih (1946) pa je

ravnal prav nasprotno in dal skrajen kontrast klasični formi. V tem delu ni sonatne ekspozicije, še manj izpeljave, v kateri bi se obravnaval glavni motiv, kakor je to običajno pri simfonijah. Tu imamo, prav nasprotno, primer konstrukcije iz zaporednih tém, zaradi katere je Stravinski zaslovel in s katero je imel tolikšen vpliv na mlade skladateljske rodove. To je oblikovno načelo, ki razume glasbo kot zaporedje blokov s čistimi obrisi, ki se odvijajo po načrtu in pod silo logične in organične ustvarjalne volje. To je nesporno pristno nasprotje klasičnemu in romantičnemu simfoničnemu idealu, kakor je podobno sestavljeni romanski gradbeni slog bistveno drugačen od gotskega ali baročnega. Tudi v harmoničnem pogledu govori nova simfonija jezik, kakršnega skladatelj že dolgo ni več uporabljal. V nji prevladuje diatonika, bistven delež pa gre tistim intervalom, ki so že svoj čas (ob ‚Pomladnem darovanju') bili zanj značilni. Ni zgolj naključje, da je obenem s komponiranjem te simfonije tudi preinstrumentiral cele odstavke iz ‚Pomladnega darovanja'. Osnovno zadržanje cele simfonije je resnobno; v nji ni mesta ironiji, niti za tisto igrivo muziciranje, ki se je tako na široko razpaslo v ‚Simfoniji v C-duru'. Vendar to tudi ni slog visoke grške tragedije, ki je vladal v operi ‚Oedipus Rex', temveč so tu tla iz leta 1945. Če primerjamo umetnosti med seboj, ustreza ta slog le-temu Picassojeve slike ‚Guernico'. Ta podobnost je naravna in sloga obeh mojstrov tečeta iznova vštric, kot že večkrat poprej. Tokrat raste zgradba iz širokih, nesimetričnih planov, ki jih ločijo ostro začrtani obrisi. Nobenih mešanih barv, temveč zgolj sila potez, skrčenih na najnujnejše črte. Vse te značilnosti so iznova združile sloga obeh mojstrov, ki sta tekla nekaj časa vsaksebi.«

Prvi stavek je najobsežnejši in zasluži staro označbo tokate. Tematične kali so kar najbolj zgoščene: prva misel je samó interval male terce in njene obrnitve, velike sekste, in na njiju priključene lestvice. Simfonija se začenja s tem osnovnim motivom v unisonu celotnega orkestra, ki obsega tudi klavir. V nadaljnjem poteku stavka prehajajo drobci osnovnega motiva v razne instrumentalne skupine in se različno spreminjajo. V enakomernem tokatnem toku teče glasba, dokler je ne pretrgajo mirnejši motivi v globokih godalih in jo prevedejo v osrednji odstavek, mali klavirski koncer-



NIKOLAJ MJASKOVSKI



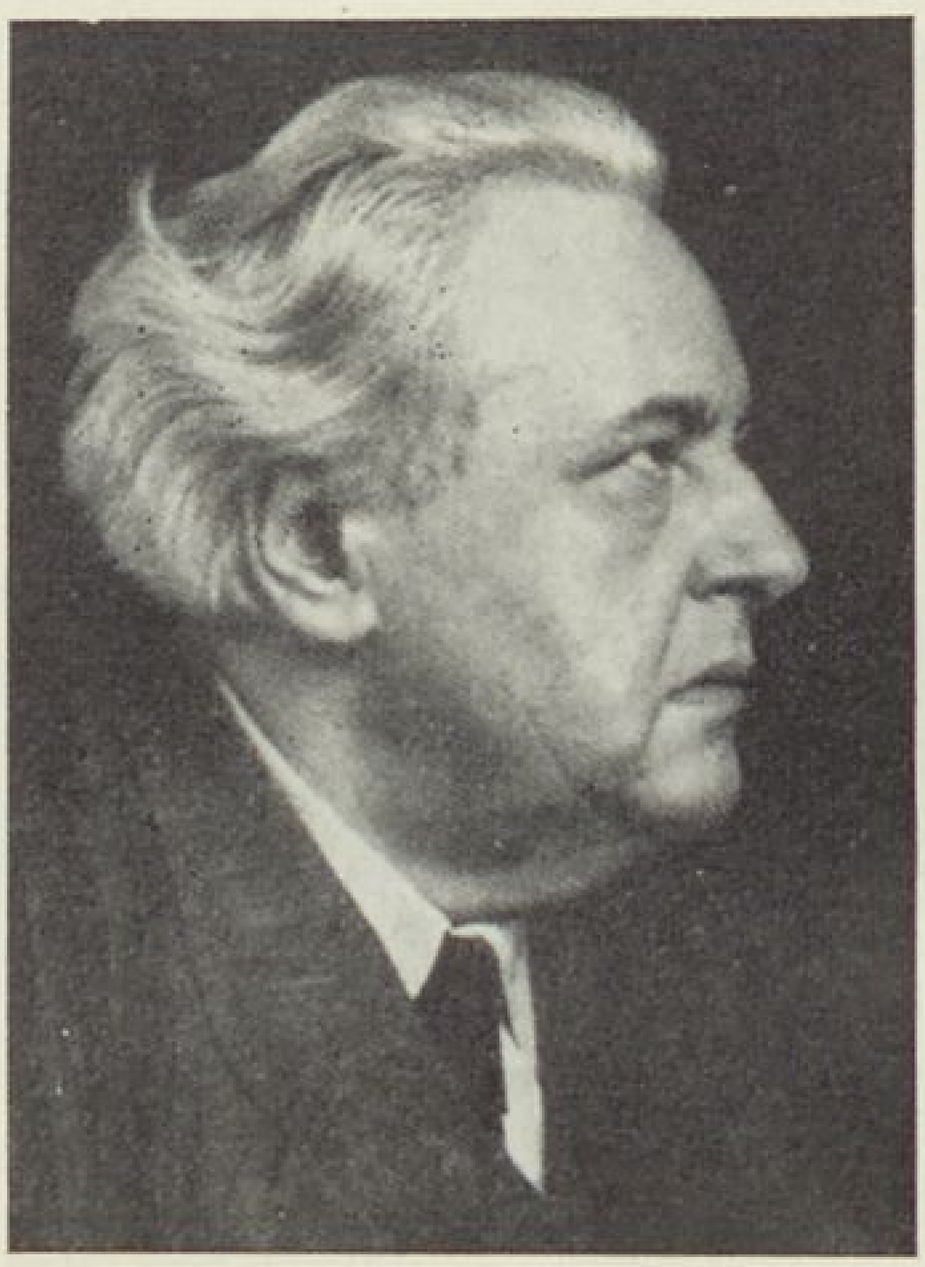
BELA BARTÓK



GEORGES ENESCO



IGOR STRAVINSKI



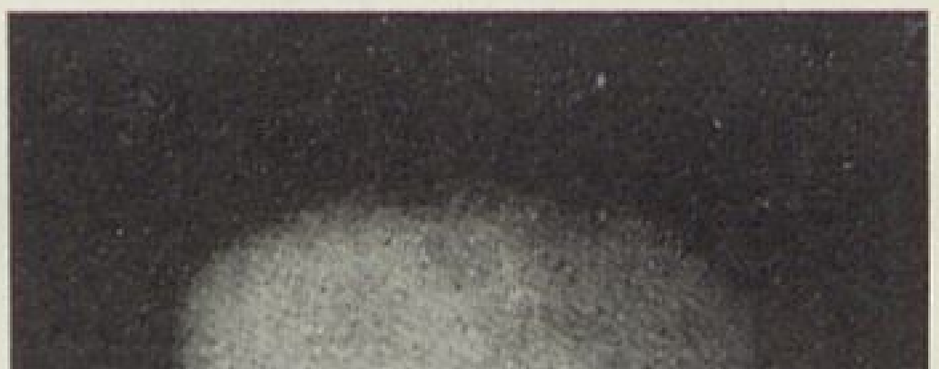
JOSEF MARX



ZOLTÁN KODÁLY



FRANCESCO MALIPIERO



ALFREDO CASELLA

tino. Vedno na novo se priključujejo tematični odlomki iz novega motivičnega gradiva. Od sredine dalje se razvrstijo poddeli v obratnem redu, tako da se stavek konča z začetnim motivom. Drugi stavek je intermezzo brez trobil in tolkal. Koncertantna instrumenta sta flavta in harfa. Uvodni motiv izpričuje skladateljevo privrženost Rossiniju. Stavek je v trodelni pesemski obliki in je kljub nekaterim svojskim potezam zlahka dostopen. Tretji stavek se začenja z uvodom celega orkestra in razpada v nadaljnjem v tri dobro očrtane dele, ki bi jih lahko imenovali variacije. Prvi se začenja z duetom fagotov in prikriva kasnejšo témo fuge. Drugi je grajen na bežnem arpedžu skozi dur in mol od godal k pihalom. Tretji obravnava motivični material iz uvoda. Nato sledi fuga, katere téma se najprej oglasi v pozavni in klavirju. Razvitek fuge je svojski in domiseln ter kaže skladateljevo nenavadno zmožnost vživljanja v stare forme. H koncu žene koda celega orkestra, ki vsebuje močno napetost v pavzah, kakršno je poznal in gojil že Beethoven.

Simfonija psalmov

je pravzaprav liturgična kantata, ki ima za besedilo 38., 39. in 40. svetopisemski psalm; njeno obravnavanje torej ne sodi sèm.

Na koncertih srečujemo tudi suito

Danses concertantes

iz leta 1942 (včasih pod naslovom »Suita za mali orkester«). Obsega pet stavkov in je napisana v zadnjem, že prečiščenem slogu Stravinskega. Prevladujejo prikupne melodije nad karakterističnimi ritmičnimi obrazci.

Koncert za klavir in orkester

iz leta 1924 ima tri stavke. V tem delu je bil skladatelj dosleden v izvajanju togega predklasičnega sloga, ki kaže mnogo brezobzirnosti v vodstvu glasov, tako da napravi skladba kljub tematiki bachovskega kroja suhoparen in skoraj odbijajoč vtis. Skladatelj v tem delu zametuje čustveno izražanje, zato je tudi izraz nekoliko reven.

Podobno trezen je v izrazu

Capriccio za klavir in orkester

iz leta 1929, dasi je po značaju bistveno drugačen. Vzor je bil tokrat Weber, skladatelj, ki ga mnogi sodobni avtorji cenijo nadvse visoko. Capriccio je lahkoten, igriv, neproblematičen, vendar se ponekod vrivajo tudi vanj tipični disonančni okreti, ki sicer niso atonalni, pač pa duhoviti in presenetljivi ter za Stravinskega močno značilni.

Prav tako baročen je

Koncert za violino in orkester (D-dur)

iz leta 1931 s stavki: Toccata, Aria I., Aria II. in Capriccio. Ta svojevrstna in precej samovoljna razporeditev vpliva na značaj glasbe, ki je v glavnem strogo tonalna, le tu pa tam modernistično usmerjena, a vendar vseskozi novotarska.

Iste klasicistične težnje kažejo kasnejša orkestralna dela, kakor

koncert »Dumbarton Oaks« za komorni orkester (Es-dur)

iz leta 1938 (naziv se nanaša na domovanje skladateljevih prijateljev v Ameriki) ter

koncert za godalni orkester (D-dur)

iz leta 1946, in slednjič

koncert »Ebony«,

napisan leta 1945 po naročilu neke ameriške jazz-kapele.

Mladostni deli sta

Scherzo fantastique

iz leta 1908, popolnoma v slogu ruskih nacionalnih skladateljev, in

»Feu d'artifice« (Ognjemet),

prav tako iz leta 1908 z zvočnimi odlikami, ki kažejo mojstra orkestrske palete.

Iz novejšega časa sta skladbi

Norveške impresije (1942)

in pa

Ruski skerco (1944),

priložnostni deli, v katerih izstopa kasnejši pomirljivi Stravinski; tu se kaže le malokatero znamenje prejšnjega bojevnika za moderno.

Težišče vse kompozicije Stravinskega so bili baleti, iz katerih je bil sam priredil orkestrske suite za koncertno izvedbo. Prva med njimi je suita

»Žar-ptica« (Ognjeni ptič, L'Oiseau de feu)

iz leta 1910. Že v tem delu druži avtor različne sloge, vendar pa prevladuje ruski nacionalni slog romantično-impresionistične smeri. Nekatere točke suite so popolnoma melodične, v nekaterih pa se pojavlja presenetljiva motorika, ki ji je skladatelj kasneje posvetil dobršen del svojega ustvarjanja. Suita šteje pet točk. Prva je mračni, pravljični uvod, ves zastrt v temne zvoke. Nanj se priključi ples ognjene ptice, vtopljen v žarko svetlobo. »Rej princes« je nato dobrodošel kontrast z melodijo, nekoliko znano iz druge ruske glasbe ob času »mogočne petorice«. Popolnoma svojski in učinkovit je zaradi svoje neugnane motorike »Peklenski ples čarovnika Kaščeja«. Četrta točka je nežna zazibalka, pêta pa je zgrajena na ruski narodni pesmi.

Petruška

je baletna suita iz leta 1912. Vsebina baleta je na kratko:

Sejem na deželi, z zabaviščem. Star možak prikazuje žive lutke: Petruško, plesalko in zamorca. Začaral je lutke, da doživljajo po človeško, najbolj med njimi Petruška. Zato tudi največ trpi zaradi usode, ki ga je prisilila, da služi mazaču kot igrača. Tolaži se z ljubeznijo do plesalke, ki pa se iz njega norčuje. Zamorec je zabit in hudoben, toda plesalki je všeč. Petruška ju preseneti in besni od ljubosumnosti, zamorec pa mu pokaže vrata. Vrvež na semnju postaja bolj in bolj živahen. Nekdo vrže denar med ljudi. Ciganke pojo, izvoščki plešejo s pestunjami, medved nastopi s skupino veselih mask. Ples se razvname. Nenadoma se začuje krik z malega semanjega odra. Petruška skoči med množico, zamorec ga zasleduje

in ubije. Petruška umre in vsi ga pomilujejo. Stari čarovnik pomiri občinstvo in spremeni Petruško v lutko, kot je bil poprej. Toda veselje je prešlo in množica se razide. Ostane samo stari čarovnik, ki se nepopisno ustraši, ko zagleda na strehi svojega šotora duha Petruške, ki mu grozi s pestjo.

Za koncert ima suita štiri stavke: Semenj, Petruška, Zamorec in Veliki ples. Vsak stavek je zase zaokrožena enota.

Tretja koreografska suita je

»Pomladno darovanje« (Le Sacre du printemps),

nesporno najpopolnejše in najzrelejše delo Stravinskega. Nastalo je po naročilu plesalca Djagileva, ki je bil sploh izreden pobudnik za mlade skladatelje. Prva izvedba baleta je bila leta 1913 v Parizu in je izzvala mnogo bojevitih komentarjev za in proti. Podnaslov je »Slike iz poganske Rusije«. Skladatelj piše (»Chronique de ma vie«), kako je kar nenadoma zazrl pred svojim duhovnim očesom privid velikega predkrščanskega obreda: stari svečeniki klečé opazujejo smrtni ples mlade deklice, ki jo žrtvujejo pomladnemu bogu, da bi jim bil naklonjen. V lastnem komentarju k delu pravi: »V tem delu sem skušal ponazoriti skrajni vzpon narave, ki se venomer obnavlja, bojazen in užitek življenjskega soka, ki se pretaka po rastlinah in po svetovju sploh. V introdukciji (n pr. 148) sem zaupal orkestru prikaz strahu, ki prevzame vsako občutljivo čud pred silo elementov. Cela introdukcija je dinamično »mf«, melodija se razvija v vodoravni liniji, ki jo veča ali manjša samo število udeleženih instrumentov. Hotel sem popisati panični strah nature pred večnimi lepotami, sveti strah pred opoldanskim soncem, krik Pana. Tako more orkester predočiti rojstvo pomladi.«

148



V prvem delu nastopijo mladeniči s prastaro ženico, ki pozna tajne narave in jih poučuje o njenih misterijah. Sključena je, pol človek, pol žival. Mladeniči so se zbrali krog nje in v svojem zadržanju izražajo utripanje prve pomladi. Nato se približajo mladenke in se jim pridružijo v skupnem reju (Tranquillo), dasi je že tu čutiti, da se bodo ločile od njih (Molto allegro). Nov ritem se hoče izoblikovati. Skupine se ločijo in med seboj borijo. Iz dalje

je čuti slavnostno povorko. Veliki modrijan prihaja in z njim najstarejši svečeniki. Strah prešine vse. Starec blagoslovi zemljo (Lento). Njegov blagoslov povzroči, da vse vzklije. Vsi začnejo krožiti v spiralah kot nove energije narave v plesu zemlje (Prestissimo). Drugi del se začenja s plesom mladenk. Introdukcija (Largo) je tajinstven spev, ki jih spremlja. Mladenke med plesom zožijo krog okoli odbrane deklice (Andante con moto). Ona naj povrne pomladi sile, ki jih je mladost ugrabila. Mladenke plešejo okoli nje ples očiščenja (Vivo) in pokličejo svete starce k plesu posvetitve (Lento). Starci prevzamejo odbrano mladenko, ki se že skoraj onesvešča, in pazijo, da se pri tem ne dotakne zemlje. Dvignejo jo proti nebu in s tem je zaključen krogotok sil, ki se na novo porajajo, da lahko iznova odmrejo.

Pri koncertni izvedbi ima suita naslednje odstavke: I. del. Introdukcija. Pomladni obet. Ples mladeničev. Igra ugrabitve. Pomladni rej. Tekmovalne igre mest. Nastop modrijanov. Posvetitev zemlje. Ples zemlje. II. del. Introdukcija. Tajinstveni krog mladenk. Poveličanje izbrane. Poziv prednikom. Slavje pradedov. Sveti ples izvoljenke.

V naslednjih delih se je Stravinski odtujil slogu »Pomladnega darovanja« in šel v nasprotno smer, v svojevrstno klasicistiko. Prvo delo v novem slogu je bil balet

Pulcinella

za glasove in mali orkester na téme italijanskega klasičnega skladatelja Giovannija Battiste Pergolesija (1710—1736). Tudi to delo je naročil Djagilev in je bilo prvič izvedeno leta 1920. O skladbi pravi avtor: »Kaj naj usmerja moj odnos do skladb Pergolesija, spoštovanje ali ljubezen? Kaj odloča o odnosu do ženske, spoštovanje ali ljubezen? Ali ljubezen zmanjša spoštovanje? Spoštovanje je vedno jalovo in ne more nikoli postati plodno. Za ustvarjanje je potrebno gibalo, in katero naj bi bilo močnejše od ljubezni? S tem sem, mislim, vprašanje rešil in upam, da je moj odnos do Pergolesijeve glasbe ploden, kot ga pač moremo imeti nasproti sleherni stari glasbi.« V tem smislu je suita igriva, ljubezniva, srčkana — takšne so lastnosti Pergolesijeve glasbe, — obenem pa duhovito prijazna, kakršen je odnos Stravinskega do osnove.

Koncertna priredba suite obsega devet stavkov: Sinfonia. Serenata. Scherzino. Tarantella. Toccata. Gavotta. Duetto. Minuetto. Finale.

Naslednji baleti Stravinskega (»Apollon Musagète«, »Le baiser de la fée«, »Jeux de cartes«) se navadno izvajajo le odrsko. Pač pa je še vedno na koncertnem repertoarju simfonična pesnitev

Slavčkova pesem (Chant du rossignol)

v treh stavkih, v katerih se je Stravinski zavestno ozrl po značilni kitajski pentatoniki. Zlasti drugi stavek, »Kitajska koračnica«, je dosledno notiran v eni glavnih kitajskih lestvic, ki je v tem primeru transponirana na ton Fis ter torej ustreza vrsti črnih klavirskih tipk. Delo je pravzaprav odlomek opere »Slavček« (po Andersenovi pravljici) in je bilo napisano za balet leta 1917, od tam pa je prešlo na koncertni oder.

Preostaja še

Simfonija za pihala

iz leta 1920, ki pa je najredkeje na koncertnem sporedu, predvsem zavoljo svoje krhke zvočnosti.

ZOLTÁN KODÁLY (1882)

sodi z Bartókom med vodilne osebnosti sodobne madžarske glasbe. Skupaj sta zbirala folklorno blago in v njem je našel toliko izvirnosti, da si ga je usvojil za lastno ustvarjanje. V tehničnem pogledu je njegov kompozicijski slog manj oster kot Bartókov in bolj podvržen vplivom iz zahoda, zlasti Debussyja in Stravinskega. Kodály je pretežno lirik in redko zapada v teoretične spekulacije, ki jih sicer radi gojijo vsi modernisti. Prav zato je glavno področje njegovega komponiranja vokalna glasba, kantatna in operna.

Kodály je napisal za orkester simfonično pesnitev

»Nyari este« (Poletna noč),

impresionistično sliko iz leta 1906, mehko občuteno razpoloženje v toplih barvah. Najbolj znane so njegove plesne suite, kot

Plesi iz Marosszéka

iz leta 1930 in

Plesi iz Galante

iz leta 1933. Posebno slednja slovi zaradi svoje izvirnosti in pristnega temperamenta. Suita obsega pet stavkov, ki je vsak zase enovita in zaokrožena celota.

Na koncertni oder je prešla tudi suita iz opere

Háry János (op. 15),

prava epopeja nacionalne glasbe (iz leta 1925/6). Háry János je legendarni madžarski junak, ki je užival v pretiravanju svojih namišljenih junaških dejanj med vojnami proti Napoleonu. Suita ima vrsto stavkov, ki se nanašajo na razne dogodke in značilne prizore in so napisani pretežno v duhu madžarske folklore.

Koncert za orkester

iz leta 1939 kaže znake novoklasicistične usmerjenosti, medtem ko so

Variacije na star madžarski napev

iz istega leta zložene v nacionalnem, zmerno modernem duhu.

JOSEPH MARX (1882)

je vodilna osebnost v avstrijskem glasbenem življenju in eden redkih sodobnih glasbenikov, ki je ustvarjal nemoteno v smislu svoje izvirne darovitosti in uporabljal vplive od desne in leve v korist svojemu lastnemu slogu. Za nas je še posebno zanimiv, ker je imel stike z našo ljudsko pesmijo iz Južne Štajerske, ki jo je poetično opeval v svojih simfoničnih skladbah. Marx je v glavnem vokalni komponist in je zaslovel s svojimi samospevi; vendar je tudi simfonični glasbi prispeval pomembna dela, ki jih odlikuje barvitost in široka, pastozna melodika.

Spisal je med leti 1919 in 1930

Romantični klavirski koncert,

v katerem je solistični part sicer dokaj virtuozno obravnavan, vendar podrejen skupnemu simfoničnemu načrtu; dalje

Jesensko simfonijo,

ogromno odmerjeno štiristavčno delo, slavospev južnoštajerski pokrajini ob času trgatve; zadnji stavek, »*Jesenska slavja*«, se pogosto izvaja ločeno kot samostojna simfonična skladba; nato

Simfonično trilogijo: Simfonična nočna glasba, Idila in *Pomladanska glasba,*

ki nadaljuje njegovo opevanje narave, slednjič

»*Castelli Romani*« *za klavir in orkester,*

trostavčno simfonično suito iz leta 1929/30. Nji je dal skladatelj naslednjo razlago:

1. Villa Hadriana: V bleščeči lepoti sončne antične pokrajine zatone vse in iz ruševin vzrase preteklost. Dolina Kanope oživi, poganske svečenice se vozijo s čolni v svetišče. Razkošni sprevodi slavijo Cezarja in dosežejo svoj višek v gregorijansko občuteni témi; njeni motivi se različno spreminjajo in se izvedejo v manjših epizodah na variacijski način.

2. Tusculum: Na nizkem griču z neomejenim razgledom čez širno Kampanjo tja do morja leži sredi pinijskega gaja idilični Tuskulum, vrtno mesto starih Rimljanov. Tajinstveni čar veje na tem mestu prastare kulture, kjer so veliki duhovi antike ustvarjali svoja nesmrtna dela. Starogrška Pindarjeva melodija zveni narahlo, skromno v pastoralno osnovno razpoloženje skladbe, ki je zgrajena v obliki ronda.

3. Frascati: Ta kraj je od nekdaj znamenit po svojem izbornem vinu in nudi sliko živahnega življenja današnje Italije. Nacionalno barvana italijanska glasba se druži z nevsiljivo eleganco modernih plesnih oblik v vedro uživanje življenja. V dalji se sveti Forum Romanum in Michelangelova kupola cerkve sv. Petra, genialni posnetek antičnega Pantheona, oboje simbola prastarih velesil in kultur. Zato se tu spet prikaže gregorijansko občutena téma iz prvega stavka kot odsev svetovne veljave klasičnega rimskega duha. Ta stavek je prešeren variacijski rondo.

Za Marxa velja, da je znal spojiti Regrovo polifonijo z Debussyjevo impresionistično tehniko in tako združiti dvoje

na videz nevskladljivih kompozicijskih stališč. V tem smislu je tudi njegova

Severnjaška rapsodija (Nordlandsrhapsodie)

iz leta 1928 sinteza dveh tehnik in se je izkazala zelo prikladna za določene razpoloženjske slike.

FRANCESCO MALIPIERO (1882)

je skoraj sočasno s Casello početnik italijanske moderne simfonične glasbe; dotlej se ni še skoraj nič pojavljala, temveč je bilo težišče italijanskega glasbenega ustvarjanja v operi. Malipieru je izhodišče romantika, prišel je pod vpliv Debussyja in kasneje Stravinskega. Njune prijeme je skušal presaditi na domača tla ter jih poplemenititi s predklasično tradicijo. Prav zato je največ komponiral v malih oblikah, iščoč novih form za novo vsebino.

Malipiero je napisal šest simfonij, dalje simfonične pesnitve

»Pause del silenzio«,

odsev trpljenja iz prve svetovne vojne, nato

»Impressioni dal Vero«,

v katerih so zajeti vtisi iz narave. Najjačji sta

2. simfonija (»Elegiaca«)

iz leta 1936 v štirih stavkih: Allegro non troppo, Lento non troppo, Mosso, Lento-Allegro-Lento quasi andante, ki odseva tragične čustvene pretrese zlasti v zadnjem stavku, medtem ko ima prvi stavek dovolj krepak in odločen značaj. Tretji stavek je otožen, melanholičen, vendar je simfonija v celoti sončna; in

4. simfonija (»In memoriam«)

iz leta 1947, ki ima prav tako štiri stavke: Allegro moderato, Lento funebre, Allegro, Lento. Njeno osnovno razpoloženje

je tragično; posvečena je padlim v pretekli vojni, zato je finale pravi mrtvaški sprevod, v katerem je pozvanjanje cerkvenih zvonov glavna in v nadaljnjem šestkrat variirana misel. Prvi in tretji stavek prinašata svetlejše barve in izražata upanje; drugi in četrti pa sta otožna, polna odpovedi in brezupa.

ALFREDO CASELLA (1883—1947)

je bil Malipierov soborec za obnovo italijanske simfonične glasbe in izredno delaven pobudnik za muzikalno zanimanje v najširših plasteh prebivalstva. Četudi ni bil močno izrazita muzikalna osebnost, je vendar združeval v svojih kompozicijah tehnike tega veka, poznoromantične, impresionistične in novejše, tako da je lahko stopil v krog pobornikov moderne glasbe in ji prispeval nekaj zelo izvirnih in dognanih skladb. Najbolj se je proslavil z rapsodijo

Italia,

ki mu je deloma zavoljo alegorične vsebine, deloma pa zaradi izrednega zanosa že leta 1909 prinesla zvrhano mero priznanja. V to skladbo, ki se v nji prosto vrste sveži in vedri domisleki, je spretno vpletena poljudna popevka »Funiculi-funicula« avtorja Denze, ki med ljudstvom kroži kot nekakšna neslužbena himna. Skladba sicer nima določenega programa, vendar je odsev sicilijanskega in neapolitanskega življenja; sicilijansko je (kakor pove predgovor partiture) »tragično, praznoverno, strastno, kakor ga lahko najdete pod žgočim soncem ali pa v peklu žveplenih rudnikov, neapolitansko pa je bučno, brezskrbno, navdušeno životarjenje, kakor ga zasledíš v čarobnem Neapeljskem zalivu«.

Za klavir in orkester je napisal Casella

Partito

iz leta 1925 v treh stavkih: Sinfonia, Passacaglia, Burlesca. V tem delu je spretno združil klasično oblikovanje z moderno vsebino. Sinfonia veže dvotematsko sonatno obliko na suitni vod v slogu 17. stoletja, Passacaglia prinaša »špansko« zvenečo témo ter 12 variacij in se zaključi s témo; Burlesca pa je svež in vesel rondo, odsev vplivov Scarlattija, Rossinija in Verdijevega »Falstaffa«.

je življenje popolnoma posvetil razvoju poljske glasbe, podobno, kot je stoletje poprej storil Chopin, le da je pri tem izhajal iz popolnoma drugačnih postavk. Medtem ko je Chopin bolj nagonsko kot premišljeno uporabljal poljsko ljudsko glasbo, je Szymanovski dolga leta zavestno iskal in slednjič našel pristen ljudski izraz, prihajajoč od impresionizma in težeč k svojstveno izraznemu klasicizmu. Jedro njegovega glasbenega ustvarjanja leži v baletni in komorni glasbi. Za orkester je napisal predvsem dve mojstrski deli:

2. koncertantno simfonijo za klavir in orkester (op. 60)

iz leta 1932 v treh stavkih: Allegro moderato, Andante molto sostenuto, Allegro non troppo. Z naslovom je hotel skladatelj izraziti popolno enakovrednost solističnega klavirja z dopolnilnim orkestrom. V skladbi je mnogo izbruhov zavzetnega temperamenta, ki si daje mestoma duška v plesnih ritmih. Prvi stavek kaže obilno menjavo razpoloženj; drugi je nežen, obrnjen vase in poln melodičnih lepot; ponovitev glavne téme iz prvega stavka rabi kot prehod v tretji stavek, ki je napet od življenja in odseva sproščene energije v vrsti poskočnih plesnih okretov; in

2. koncert za violino in orkester (op. 61),

ki je dal zanj pobudo poljski violinist Paul Kochanski (skladatelj je bil napisal zanj tudi svoj prvi koncert). Delo je bilo komponirano leta 1933 in obsega samo en stavek, ki pa razpada v dva poddela, ločena s solistično violinsko kadenco. V prvem stavku se glavna misel oglasi v violini po kratki, megleni orkestralni predigri. Po obravnavi glavne misli v orkestru prinese solist še drugo témo, ki jo nato spet prepusti orkestru. Iz sprva mirnega obeležja raste napetost in se strne v osrednjem, strastnem odseku, nato pa strmo zdrkne v kadenco. Drugi poddel se začenja v plesnem ritmu in preide nato v izrazito liričen odstavek. Potem se še pojavljajo dotedanje téme, deloma v celoti, deloma razbite, slednjič pa se izlijejo v krepak končni vzpon.

KURT ATTERBERG (1887)

je ime pri nas še popolnoma neznanemu, drugod pa zelo cenjenemu švedskemu skladatelju, ki je poleg Hildinga Rosenberga (1892) gotovo najmočnejša osebnost v novejši nordijski glasbi. Njegov slog je sicer bolj konservativen kot napreden in mestoma prepleten s folklornimi elementi; njegov muzikalni koncept pa je monumentalen in prepričljiv.

Atterberg je spisal osem simfonij, od katerih imajo nekatere poetične naslove: tretja je »Simfonija morja«, pêta »Simfonia funèbre« in sedma »Simfonia romantica«. Največ se izvaja

4. simfonija (g-mol)

iz leta 1918 v štirih stavkih: Con forza, Andante, Scherzo, Finale. Delo je sorazmerno kratko in uporablja švedske ljudske motive; sicer se niti vsebinsko niti oblikovno ne oddaljuje klasičnim predlogam.

Znana je tudi

A Värmland Rhapsody,

napisana v počastitev sloveče švedske pisateljice Selme Lagerlöf ob njeni 75-letnici. Motivi potekajo iz švedske province Värmland, ki je prizorišče njenega najbolj slavnega romana »Gösta Berling«.

BOHUSLAV MARTINŮ (1890—1959)

velja kot današnji Bedřich Smetana; ne da bi zajemal svojo motiviko iz živih ljudskih popevk, je vendar ozko povezan s češko narodno glasbo, in sicer v svoji invenciji, ki povzema značilne slogovne poteze iz nje. Nadalje so vplivali nanj impresionisti in ekspresionisti; prvi z jasnostjo in točnostjo muzikalnega koncepta, drugi z zahtevo po poglobitvi izraza. V celoti se vsi ti vplivi kažejo v njegovi glasbi tako, da je Martinů izrazita in močna osebnost sodobne svetovne glasbe.

Martinů je ustvaril mnogo skladb, ki so med seboj prav zavoljo številnosti nekoliko neenakovredne. Spisal je dve simfoniji, koncert za godalni kvartet, koncert za violončelo, dvojni koncert za godala in vrsto skladb za manjšo zasedbo.

1. simfonija

je iz leta 1942 in obsega štiri stavke: Allegro, Scherzo, Largo, Allegro. To je prvo skladateljevo delo za veliki orkester. Sam pravi o njej: »Moja simfonija sledi klasičnemu vzoru s tem, da obsega štiri stavke. Poleg tega načrta sem imel še estetskega, ki mi ga je narekovalo prepričanje, da umetnostno delo ne sme prekoračiti mej izraževalnih zmožnosti. Zato sem se izogibal sredstev, ki se mi zdijo tuja simfoničnemu ustvarjanju. Osnova orkestra je godalni kvintet, ki naj ne zatre solov pihal, medtem ko naj trobila in tolkala izpolnjujejo svoj dolžnostni del. Skušal sem najti nove zvokovne sestave in sem se izogibal enotni orkestrski barvnosti, ki bi šla v škodo polifonemu slogu dela; pri tem pa nisem iskal impresionističnih učinkov. Po značaju je skladba mirna in lirična.«

2. simfonija

je iz leta 1943 in ima štiri stavke: Allegro moderato, Andante moderato, Poco allegro, Allegro. Po značaju je bolj pastoralna in se po fakturi približuje preprostosti klasičnih vzorov. Prvi stavek je miren, kontemplativen. Ta mir se razteza tudi v drugi stavek, ki se naslanja na neko moravsko ljudsko melodijo. Samo tretji stavek ni več pridušen, temveč se izraža v krepki koračnici celega orkestra. Prehod vodi v finale, ki je po obliki rondo. Tu nastopi napev, izposojen iz moravske folklore.

2. koncert za violino in orkester

poteka iz leta 1943 in šteje tri stavke: Andante-Allegro, Poco moderato, Poco allegro. Dve leti poprej je spisal Martinů svoj prvi violinski koncert s spremljavo komornega orkestra. Skladatelj je posvetil to delo ameriškemu violinskemu virtuozu Miši Elmanu, ki ga je tudi prvi izvedel. Koncert je izrazito liričen, pisan tako rekoč osebno za violinista. Uvaja

ga širok melodičen Andante, ki nato preide v virtuozni Allegro. Drugi stavek je pravi odpočitek, most od prvega stavka k tretjemu. Finale je živahen rondo, poln svežine in zavzetnosti.

Dvojni koncert za dva godalna orkestra, klavir in pavke

je iz leta 1938 in šteje tri stavke: Poco allegro, Largo, Allegro. Delo je čustveno najbolj prizadeto, saj pravi skladatelj, da je skušal v njem zajeti vse, kar so trpeli njegovi rojaki v tujini, kakor on sam, ob vesti o münchenski tragediji. »To kompozicijo sem pisal v strašnih okoliščinah, toda glasovi razburjenja niso obupani, temveč uporni, pogumni, z nezlomljivo vero v prihodnost,« so skladateljeve besede. Alois Mooser, švicarski kritik, je napisal ob prvi izvedbi v Baselu: »V dvojnem koncertu najdemo občudovanja vredno domiselnost, neubranljiv dinamizem in izreden smisel za konstrukcijo. Obenem najdemo v nji tragično čustvovanje in zavzetno izraznost, s katero je ta talent dozorel in je danes v polnem razcvetu.«

ARTHUR BLISS (1891)

je sodobni angleški skladatelj, čigar

Koncert za klavir in orkester (B-dur)

je bil izvajan tudi že pri nas. Nastal je leta 1939 za svetovno razstavo v New Yorku in obsega tri stavke: Allegro con brio, Adagio, Andante maestoso-Molto vivo. Prvi in tretji stavek sta krepka in zanosna. moška in ponekod izrazito dinamična. Osrednji stavek je lirično občuten ter vsebuje lahkoten, valčku soroden vmesni odstavek.

Zanimiv poskus je Blissova »barvna« simfonija

A Colour Symphony

iz leta 1922 (s predelavo leta 1932). Nazivi stavkov so: I. škrlat: barva ametista; razkošje, vladanje, smrt; II. rdeče: barva rubina; vino, svečano razpoloženje, hrabrost in vragolije; III. modro: barva safira; globoka voda, nebo, zvestoba in otožnost; IV. zeleno: barva smaragda; upanje, radost, mladost, pomlad in zmaga.

SERGEJ SERGEJEVIČ PROKOFJEV (1891—1953)

je bil poleg Stravinskega najvidnejši med sodobnimi ruskimi skladatelji. Mnogo svojstvenih značilnosti ga je postavilo na to mesto: bogata invencija, presenetljivost njegovega hitro se menjajočega sloga in silna dovzetnost za raznovrstne vtise in pobude. V zgodnjih letih je bil najočitnejša poteza njegove glasbene govorice sarkazem, ki je preveval skoraj vsa njegova dela. Kasneje se je obrusil in se slednjič prelevil v lirika. Dokler je živel daleč od domovine, v Parizu in v Ameriki, je vestno sledil novim tokovom, ki jim je bil sam neredko duhovni oče, četudi so bili le kratkotrajni. Po vrnitvi v domovino (1934) se je močno zresnil ter izluščil iz svoje muzikalne palete vso navlako prejšnjih let, ko je še begal za enodnevnimi uspehi v okolju površnosti in nagnjenosti k senzacijam. Vendar njegovo novejše delo ni organično povsem zraslo s starejšim in je prav zato njegova osebnost v glasbi problematična. Njegov vpliv na novejšo glasbo je bil prav posvod zelo močan; posebno njegov mladostni slog, ki je imel poleg cinizma in sarkazma tudi mnogo vzgona, je izzival k posnemanju.

Prokofjev je napisal sedem simfonij, pet klavirskih koncertov, dva violinska koncerta in vrsto manjših del za orkester. Med simfonijami zavzema posebno mesto

Klasična simfonija (op. 25)

iz leta 1917, ki je gotovo najbolj znana izmed vseh njegovih simfoničnih del. Skladba ima štiri stavke: Allegro, Larghetto, Gavotte: non troppo allegro, Finale: Molto vivace. Delo je prav posebno mikavno zavoljo dveh značilnih potez: prva je mestoma pristno klasično oblikovana, druga pa v dobršnem delu muzikalnega izraza zbadljivo groteskna. Prokofjev je simfonijo označil kot delo, pri katerem je imel namen, ujeti Mozartovega duha in tako komponirati, kot bi bil storil Mozart, če bi še živel. Toda ta klasična simfonija je le odsev pravega klasičnega duha, njegova projekcija skozi zrklo 20. stoletja. Posebno v harmoniji je Prokofjev daleč od klasike, prav tako v oblikovanju melodije, ki je ostro oglata, včasih kar tršasta in nima znamenite klasične enakomerne

dopadljivosti. Prokofjev zna mojstrsko družiti stari formalni koncept s svojim lastnim novim pogledom, tako da je delo kljub navedenemu notranjemu protislovju za posluh prijetno in mikavno. Posamezni stavki so kar se dá neproblematični: poslušalec se lahko brez pomisleka preda toku glasbe od začetka do konca, ne da bi kje naletel na nerazrešljive vozle: kar je nenavadnega, so le ugodna ščegetanja in čuditi se je le, kakor omenja David Ewen, kako je moglo takšno neskrbno delo nastati v času in mestu, ki sta preživljala težke krize, kakor je bilo v Moskvi marca 1918 na dan prve izvedbe.

Od ostalih simfonij (Klasična je prva) je danes na sporedu še

5. simfonija (op. 100)

iz leta 1944 s štirimi stavki: Andante, Allegro marcato, Adagio, Allegro giocoso. Po mnogih letih priprave je bilo delo napisano v enem mesecu, nekako 15 let po četrti simfoniji. Skladatelj sam pravi, da v nji »opeva človeškega duha«, vendar ji ni dal podrobnejšega programa. Njena glavna moč tiči v ritmični pestrosti, medtem ko se ne odlikuje posebno po melodični in harmonični strani, temveč sledi v glavnem poti, ki jo je sovjetski simfoniji nakazal Šostakovič. Prvi stavek spominja oblikovno na »Klasično simfonijo«, a je manj drzen; šele koda zavzame nekoliko epsko držo. Drugi stavek je živčen in vznemirljiv skerco; nekateri komentatorji menijo, da izraža vojne strahote. Tretji stavek je žalna glasba, polna intenzivne čustvenosti; mestoma očituje nekaj sentimentalnosti, kakršno so izkazovali počasni stavki mnogih ruskih simfonij. Na vrhuncih dobi glasba tragičen prizvok: morda je skladatelj tedaj skušal podati v srce segajočo žalost, ki jo je moral občutiti vsak sovjetski človek ob bedi, nastali kot posledica vojne. Toda Prokofjev ne vztraja dolgo v tarnanju; četrti stavek se sprosti in fantazija se igra z živalnimi, ostro odsekanimi, ritmično razgibanimi obrazci, ki zahtevajo enakomerno, brezosebno izvedbo. Ta nekoliko nabijajoči stavek je zelo zavzeten, ako je zaigran bežno; sicer rad zapade v mehanično odvijanje tonskih gmot, ki ne govorijo tako tehtno kot glasno.



KAREL SZYMANOWSKI



BOHUSLAV MARTINU



SERGEJ PROKOFJEV



ARTHUR HONEGGER



DARIUS MILHAUD



PAUL HINDEMITH



GEORGE GERSHWIN



FRANCIS POULENC

6. simfonija (op. 111)

iz leta 1946 šteje tri stavke: Allegro moderato, Largo, Vivace. Delo je prozornejše, svetlejše in bolj melodično od prejšnjih te vrste. Napisano je preprosto in čustveno in skladatelj pravi sam: »Prvi stavek je razgiban po značaju, mestoma liričen, drugod pa trpek. Drugi stavek je svetlejši in poln petja. Tretji je uren in po značaju blizu 5. simfoniji, razen v trpkih reminiscencah iz prvega stavka.« Po preprostosti sredstev spominja na skladateljevo »Klasično simfonijo«, le da nima tistega sarkastičnega prizvoka, ki je za starejše delo tako značilen.

7. simfonija (op. 131)

je bila komponirana leta 1951 in je pravzaprav skladateljev labodji spev. V prvem stavku se javlja klasična jasnost skladateljevega poznejšega sloga in se odraža v trpkosti glavne téme ter zajetnem stranskem motivu. Tudi drugi stavek je tipičen, lahno plešoč, na pol ukrajinski ples, na pol dunajski valček. Poln občutenosti je tretji stavek, zadržan v svoji čustvenosti. Finale je slednjič živahen, skorajda poreden in predrzen, veren odraz samozavesti in zadovoljstva s samim seboj in s svojo usodo.

Od petero klavirskih koncertov se največ izvajata 3. in 5. koncert.

3. koncert za klavir in orkester (op. 26)

je nastal leta 1921 po skoraj desetletnem zbiranju zapiskov. Obsega tri stavke: Andante-Allegro, Téma z variacijami-Andantino, Allegro ma non troppo. Skladatelj ga sam razlaga takole: »Prvi stavek se začenja mirno s kratkim uvodom. Tempo se hitro spremeni in v klavirju zadoni glavna téma; kmalu ji sledi stranska v oboi, s spremljavo picikata godal. Vrh tega se tempo povrne v uvodni Andante in v orkestru se ‚ff' ponovi glavna misel. Nato se razvijeta obe glavni misli, pri čemer postaja klavirski part vedno bolj briljanten. Stavek se konča z razburljivim crescendom. Drugi stavek je téma s pêtimi variacijami, ki menjavajo hitrost in izraz. Finale se pričenja s stakatno témo v fagotih, spremljano s picikatom godal; nenadoma vpade klavir, ki povzame glav-

no misel in jo dovede do vrhunca. V pomirljivejšem vzdušju se oglasi druga téma v pihalih, zatem pa odgovori klavir s tretjo, kaustično-humoristično mislijo. To gradivo se nato razvija in zaključi v briljantni kodi.«

5. koncert za klavir in orkester (op. 55)

je iz leta 1932 in obsega pet stavkov: Allegro con brio, Moderato ben accentuato, Allegro, Larghetto, Vivo più mosso. Prvotni pêti klavirski koncert je bil skladatelj napisal že leta 1918 in ga je pustil ob svoji izselitvi v Rusiji. Štirinajst let kasneje je povzel nekaj prejšnjih misli in napisal novi pêti koncert, kakor ga poznamo danes. V naslednjem podajamo skrajšano skladateljevo analizo tega dela: »Prvi stavek je Allegro con brio s srednjim odstavkom Meno mosso. Dasi stavek ni napisan v sonatni obliki, je vendar glavni koncertni del in vzdržuje duha tradicionalne sonatne forme. Drugi stavek je ritmiziran na način koračnice, ni pa ga mogoče tako poimenovati, ker ni vsakdanji in prostaški, kot po navadi glasba te vrste. Tretji stavek je tokata, ki zahteva prav toliko virtuoznosti od solista kot od orkestra. Četrti stavek je liričen. Začenja se z mehko spevno témo in počasi stopnjuje izraz v srednjem odstavku, nato pa se povrne v začetno vzdušje. Finale ima izrecno klasičen rez. V kodi nastopi nova téma, ki se ji kasneje pridružijo ostale; nekateri odlomki spominjajo na misli iz prejšnjih stavkov.«

1. koncert za violino in orkester (op. 19)

je iz leta 1913 in ima tri stavke: Andantino, Scherzo, Moderato.Včasih ga izvajajo brez presledkov med posameznimi stavki; po značaju ni izrazito virtuozen koncert, četudi ima dovolj težkih in zahtevnih mest za solista. Violina in orkester sta simfonično obravnavana, zato tudi ne najdemo običajnih tehničnih pasaž in kadenc. V prvem stavku prevladuje mirno razpoloženje; enakomerni, zibajoči se šestosminski takt poudarja bukolično idiliko. Skerco je bežen in poln sarkastičnega, groteskнega humorja, ki je bil za mladega Prokofjeva značilen. Tretji stavek se povrne v široko liričnost, s katero se je začel prvi.

2. koncert za violino in orkester (op. 63)

je bil napisan leta 1935, 22 let po prvem, in obsega tri stavke: Allegro moderato, Andante assai, Allegro ben marcato. Njegov prvi izvajalec je bil tudi pri nas dobro znani francoski violinist Robert Soëtens, ki mu je delo posvečeno. Skladba je bolj melodična kot prvi koncert in sploh bolj romantična v zadržanju, kot pa je pri Prokofjevu navada. Prvi stavek je v sonatni obliki in se začenja z melodijo velikega objema, ki jo igra solist sam. Nji sledi še druga, prav tako lirična téma, nato pa se obe izoblikujeta ob spremljavi orkestra. Presenetljive in tehnično zelo težavne violinske pasaže obkrožajo izpeljavo tém v orkestru. Drugi stavek ima klasične linije in je skop v čustvenih izbruhih. Glavna misel je poetična melodija, poverjena solistu. Tretji stavek je rondo v treh oddelkih. Razpoloženjsko je enoten in torišče tipičnih satiričnih okretov, za katerimi se melodična invencija skrije.

Prokofjev je napisal dosti baletne in filmske glasbe. Od prve zvrsti je

Skitska suita (Ala in Loli, op. 20),

ki šteje štiri dosti obsežne stavke: Poziv Velesu, Zlobni bog in ples poganskih pošasti, Noč, Slavni odhod Lolija in Sprevod Sončnega boga. Leta 1916 je skladatelj napisal balet iz življenja Skitov, zgodovinskega naroda ob Črnem morju, ter ga predložil Djagilevu, vsemogočnemu vodji ruskega baleta. Le-ta pa z njim ni bil zadovoljen, zato je skladatelj delo predelal v orkestrsko suito. Prvi stavek, Allegro feroce, popisuje poziv Sončnemu bogu, glavnemu skitskemu božanstvu. Njemu žrtvujejo Alo, hčerko poglavarja Velesa. V drugem stavku Allegro sostenuto, pleše bog zla, obdan od sedmero pošasti, ki jih je bil pozval. Noč se zgrne nad zemljo in hudobni duh se približa Ali (Andantino) ter jo oplaši; deklice z Lune pa jo pridejo tolažit. Finale, Tempestuoso, prikazuje junaka Lolija, kako pride rešit Alo. Bog sonca pomaga in v jutranjem svitu se boj konča z Lolijevo zmago.

Romeo in Julija (op. 64)

V letu 1935 je napisal skladatelj balet na podlagi Shakespearove tragedije. Sam pravi: »Zelo sem se potrudil, da bi dose-

gel preprostost, ki bo, kakor upam, segla poslušalcem v srce. Če bi se zgodilo, da ne bi našli v tem delu melodije in občutja, bom zelo nesrečen. Toda čutim, da bom prej ali slej uspel.« Kot balet se delo dolgo ni moglo uveljaviti, zato je Prokofjev izdelal iz glasbe tri simfonične suite, od katerih je druga najbolj uspela.

Prva suita ima sedem odstavkov: 1. Ples ljudstva. 2. Prizor. 3. Madrigal. 4. Menuet. 5. Maske. 6. Romeo in Julija. 7. Tibaltova smrt.

Druga suita ima prav tako sedem stavkov: 1. Montekiji in Kapuleti (Allegro pesante). 2. Mladenka Julija (Vivace). 3. Frater Lorenco (Andante espressivo). 4. Ples (Vivo). 5. Slovo Romea in Julije (Lento poco più animato). 6. Ples indijanskih suženj (Andante con eleganza). 7. Romeo ob Julijinem grobu (Adagio funebre).

Tretja suita ima šest delov: 1. Romeo ob vodnjaku. 2. Jutranji ples. 3. Julija, mlada deklica. 4. Pestunja. 5. Jutranja podoknica. 6. Julijina smrt.

Na koncertih se v glavnem izvaja druga suita. Glasba je karakteristična, zlahka umljiva in prikupna. Posamezni prizori so izrazno zajeti in dani nevsiljivo, a prepričljivo.

Od filmskih glasb je najbolj znana simfonična suita

Poročnik Kiže (op. 60).

ki jo je skladatelj napisal neposredno po vrnitvi v Sovjetsko zvezo leta 1933. Šteje pet stavkov: Rojstvo poročnika Kižeja, Romanca, Kižejeva poroka, Trojka, Kižejev pogreb. Kiže je mitična osebnost, posledica neke pomote v branju vojaškega raporta, ki jo je zagrešil car Nikolaj I. Dvorjaniki so si morali izmisliti vsakovrstne vojaške zapletljaje, da ne bi izdali carjeve zmote. Slednjič mora poročnik Kiže plačati pomoto s smrtjo. Prokofjev je karikiral značaj namišljenega poročnika in v tem spretno in groteskno uspel. Leto dni kasneje je iz filmske glasbe sestavil simfonično suito, ki je često na sporedih.

Peter in volk (op. 67)

je simfonična pravljica za mladino, komponirana leta 1936 in morda skladateljevo najbolj priljubljeno delo. S posebnim smislom za mladino je dal v pravljici značaj posameznih

orkestrskih instrumentov ter jih s tem približal tudi najmlajšim. Napovedovalec razlaga v uvodu: »Vsak značaj v tej pravljici je predstavljen v orkestru s svojim instrumentom: ptič s flavto, raca z oboo, mačka z globokim registrom klarineta, ded s fagotom, volk s tremi rogovi, Peter z godalnim kvartetom in lovčevo streljanje z bobni.« Napovedovalec potlej pripoveduje pravljico o Petru in volku, ki jo glasba verno spremlja z ustreznimi motivi, od katerih je Petrov posebno značilen (n. pr. 149); ta preprosta melodija je tipična za invencijo Prokofjeva tako v melodičnem kakor tudi v harmoničnem pogledu. Delo se je povsod uveljavilo tudi kot glasba k risanemu filmu; pomeni enega izmed vrhunskih dosežkov v prizadevanju za sodobno mladinsko glasbo.

149 

ARTHUR HONEGGER (1892—1955)

je bil največji komponist romanske Švice in obenem ena najbolj izvirnih francoskih glasbenih osebnosti sploh. Znan je postal kot član znamenite šestorice francoskih skladateljev, ki so jo sestavljali on, Milhaud, Auric, Durey, Poulenc in Germaine Tailleferre. Po slogu je med navedenimi — pa tudi med ostalimi evropskimi skladatelji — nesporno najbolj samonikel in se ni nikdar priključil kateri koli izmed modnih struj. Nekatera njegova dela so kljub temu tvegani poskusi prodiranja v nova območja zvočnosti in izraznosti, medtem ko so druga poglobljena, skoraj mistično-ekspresionistična. Znal je napisati bukolične in pastoralne sličice prav tako virtuozno kakor izbruhe silne dramatičnosti — imel je na široko razpeto lestvico muzikalnih sredstev in izraz mu je bil vedno višji zakon kakor pa tehnika. Težišče njegovega ustvarjanja so oratoriji, vendar tudi njegova čista orkestrska dela sodijo med viške sodobne simfonične glasbe.

Honegger je napisal pet simfonij, mnogo simfoničnih pesnitev, med temi »Pacific 231«, »Chant de Nigamon«, »Horace victorieux« in druge, Concertino za klavir in orkester ter drobnejša dela.

3. simfonija (»liturgična«)

iz leta 1946 sodi med skladateljeva najgloblja dela; v nji je izražena svojevrstna mistika in se po določeni strani nabožnosti približuje velikima vrstnikoma Stravinskemu in Hindemithu. Simfonija nudi mnogo možnosti zanjo in Honegger ji dá ponekod pretresljiv izraz. Stavki imajo liturgične nadpise, od tod vzdevek. Prvi stavek, Allegro marcato, s podnaslovom »Dies irae«, riše silno razdejanje, ki ga je vojna prizadela svetu. Drugi stavek, Adagio, s podnaslovom »De profundis clamavi«, izraža obup in upanje v človeških srcih. V tretjem stavku, Andante con moto, »Dona nobis pacem«, odmeva boj zoper krivico na svetu, zoper nadloge, ki mučijo človeštvo in ga vodijo v obup. Človek se bori in se brani, da ga popolnoma ne stro. Na krik »Dona nobis pacem« prejme po Honeggerju odgovor: tu je notranji mir, ki ga daje mir srca, narave, življenja; tako bi bilo, če bi bilo človeštvo dobre volje.

5. simfonija

iz leta 1950 šteje tri stavke: Grave, Allegretto, Allegro marcato. Ponekod nosi to delo vzdevek »Simfonia di tre re« — izraz se nanaša na ton »D« (Re), ki ga v »pp« prinašajo pavke h kraju vsakega stavka; dvoumno bi ga mogli zamenjati z izrazom »re« — kralj, torej »simfonija treh kraljev«. Delo je svojevrstno ter posebno značilno uporablja toge, trmasto razpete, obenem pa gladke in izvirne kontrapunkte. Prvi stavek se odpira z akordi, podobnimi koralu, nato pa sledi prikupnejša melodija, stranska misel. Drugi stavek se začenja z brhkim dvogovorom klarineta in violin, zgled skladateljevega linearnega kontrapunkta. Na višku se ustavi tok v Adagiu, s katerim se potlej stavek tudi konča. Tretji stavek spominja na »perpetuum mobile«, vendar tu ne gre za lahkomiselno enakomerno nabijajoče ritmične obrazce, temveč za bičanje ostrih potez, ki vodi neogibno v tragiko.

»Pacific 231«

je slika iz leta 1923, spomin na mladost, ki jo je skladatelj prebil v obmorskem mestu Le Havre, kjer je kot otrok ure in ure »nadziral« lokomotive. Sam pravi, da strastno ljubi

stroje in da je lokomotiva tipa »Pacific 231« nanj napravila najgloblji vtis. Sicer ni bil njegov namen, da posnema šume in ropote, ki jih proizvaja stroj v gibanju, pač pa je hotel prevesti v glasbeno govorico vidni vtis in fizični užitek, ki ga sproži takšno gibanje. Vendar oboje nekako sovpada in že začetni mirujoči akordi posnemajo z muzikalnimi sredstvi vtis začetnega škripanja stroja, ki se spravlja v pogon. Temu uvodu sledi vrsta variacij, ki zelo nazorno prikazujejo stopnjevanje hitrosti od začetka pa do vrhunskih 120 km/h in naposled zmagoslavni prihod vlaka na cilj. Preprosta sredstva zoženih in razpetih disonanc imenitno strežejo predočenju spuščanja in natezanja vzvodov, ritmična, zlasti pa dinamična stopnjevanja in popuščanja ustvarjajo napetost, dokler ni dosežen »lirični višek v življenju stroja«. Ob svojem času je virtuozno napisana skladba vzbujala hkrati z *Mosolovo* »*Livarno*« kar največjo pozornost; danes se je zanimanje za »glasbo strojev« poleglo. Prav tako je prešlo tudi navdušenje za »športno simfonijo«

Rugby

iz leta 1928, muzikalno poveličevanje tipično športne igre in njenega okolja. Honegger je za to delo uporabljal kar najpreprostejšo, nekoliko na jazz spominjajočo tematiko in ustvaril duhovito skladbo, žal enodnevne veljave.

Trajne vrednote pa vsebujeta dve manjši skladbi:
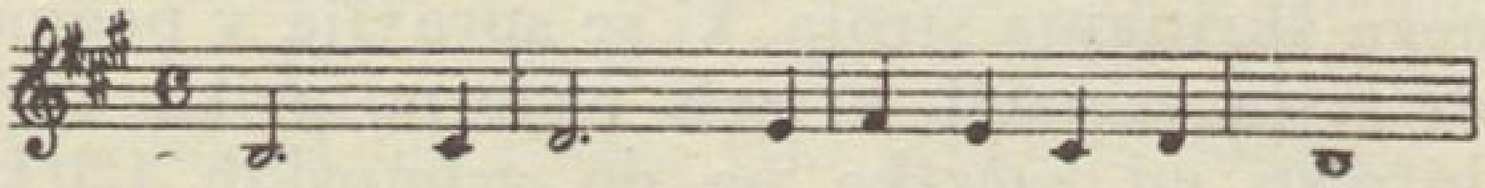
Concertino za klavir in orkester

iz leta 1924 v treh stavkih: Allegro molto moderato, Larghetto sostenuto, Allegro. To delo je bilo spisano s tisto lahkoto in neobteženo brezskrbnostjo, ki je cvetela v Parizu okoli leta 1920. Tematika je sveža, vesela, poredna in včasih zbadljivo naivna; le redko jo ošvrkne troha resnobnosti, pa še te se nemudoma in drzno otrese. Razume se skoraj ob sebi, da je dosti mest, ki namigujejo na jazz, oziroma na takrat modno glasbo v zabaviščih. V prvem in tretjem stavku prevladuje ritem, drugi pa ima nekaj prostora za lirizme ožjega daha in previdnega zagona.

Pastorale d'été

iz leta 1921 je čudovita kratka bukolična slika za mali orkester, ki jo pogosto srečujemo na simfoničnih sporedih. Široko

navdihnjena glavna téma (n. pr. 150) je zgled za Honeggerjevo pastozno melodiko (primer navaja le prve štiri takte sicer šestnajsttaktne periode, poverjene rogu). Drobnejši in hitrejši kontrapunkti se ji pridružijo in v kanonični imitaciji se razpleta skladba do poetičnega zaključka.

150 

Honeggerjeva 2. simfonija je napisana za godala in pavke, 4. (»Deliciae basilienses«) pa za komorni orkester. K »Pacific 231« spadata »Rugby« in »Mouvement symphonique Nr. 3«, s katerima bi tvoril trostavčno simfonijo. »Mouvement symphonique Nr. 3« je sedaj samostojna simfonična skladba finalnega značaja.

»Radio-Panoramique« in »Monopartita« imata le priložnostni značaj.

DARIUS MILHAUD (1892)

Honeggerjev tovariš iz »šestorice« je izredno plodovit skladatelj, ki je napisal vrsto skladb za prav vsako zvrst glasbe in bil vselej izviren, duhovit in domiseln, poleg tega pa virtuozen tehnik v kompoziciji. Izredna lahkota, s katero zlaga svoje skladbe, ga seveda tudi pogosto zapelje v površnost in njegova glasba ni povsod tako globoka, kot je spretna. Rad se je prepuščal tudi folklornim vplivom z raznih vetrov in prav z njimi je dosegel najbolj zaokrožene učinke.

Milhaud je napisal pet simfonij za veliki orkester in šest za manjše zasedbe, dalje štiri koncerte za klavir in orkester, po dva koncerta za violino, oziroma violončelo, nadalje koncerte za druge instrumente in več suit; med slednje sodi tudi ciklus brazilskih plesov, ki jih je skladatelj priredil po klavirskem izvirniku.

1. simfonija

je iz leta 1939 in šteje štiri stavke: Modérément, Très vif, Très modéré, Animé. Ta simfonija je nastala na pobudo

čikaškega simfoničnega orkestra in je napisana sicer za normalno orkestrsko zasedbo, le tolkala so ojačena z raznimi bobni, gongom, tamburinom, trikotom in provansalskim bobničem. V glavnem je vsebina vedra, poetična. Skladatelj sam pravi o prvem stavku, da je »zelo melodičen in miren, z velikim občutjem za naravo«. Drugi je »precej dramatičen in robusten, s fugo v osredju«, tretji pa »se začne s témo, podobno cerkvenemu koralu; po značaju je stavek globoko nežen. Koralna misel se izmenjuje z zelo izrazno in čisto melodijo«. V tem stavku prihaja do veljave značilna Milhaudova občutljivost za zbrano, preprosto in včasih nekoliko nabožno vsebino. Četrti stavek je prirodno naslonjen na skladateljevo ožjo domovino, Provanso, in na mesto Aix-en-Provence, kjer je nastalo. Začetne fanfare napovedujejo podeželsko slavje; nato se v svobodnem nizu razvrščajo folklorne plesne téme tipične provansalske barvnosti. Stavek je živahen, dobro zaokrožen in skop s ponavljanji; sploh ljubi Milhaud kratko in jedrnato glasbeno govorico.

2. simfonija

je iz leta 1944 in obsega pet stavkov: Paisible, Mystérieux, Douloureux, Avec sérénité, Alléluia. Za to delo je prejel skladatelj naročilo bostonskega simfoničnega orkestra, oziroma ustanove slavnega ameriškega dirigenta ruskega rodu *Kusevickega.* Skozi vso simfonijo obdrži skladatelj osnovno vedro razpoloženje, ki ga le mestoma prekinjajo krajše tajinstvene in otožne epizode. Prav poredkoma pride do izbruha sile, pravzaprav samo toliko, da se potlej še močneje uveljavi osnovna spokojnost. H koncu se oglasi fuga, zgrajena na himnični témi.

3. simfonija (Hymnus Ambrosianus)

je napisana za zbor in orkester, spada torej med kantate. Samo prvi in tretji stavek sta napisana za sam orkester. Delo je nastalo leta 1946 po naročilu francoske vlade, ki je želela z njim proslaviti zaključek vojne. Obsega štiri stavke: Fièrement, Très recueilli, Pastorale, Te Deum. Značaj je poveličujoč in izraža zmagoslavje ter zahvalo za rešitev izpod okupatorjevega jarma.

4. simfonija

iz leta 1947 je nastala prav tako po naročilu francoske vlade za proslavo stoletnice revolucije iz leta 1848. V tem smislu nosijo posamezni stavki programske naslove, in sicer: 1. Upor, 2. Smrt republike, 3. Zopet pridobljeno mirno veselje svobode, 4. Proslava 1948. Prvi stavek, Animé, opeva dejavnost ljudstva zoper nepriljubljenega kralja Ludvika Filipa; drugi stavek, Lent, je razsežena žalostinka v zmanjšanem orkestru; tretji, Modérément animé, je bukoličnega, pastoralnega značaja; četrti, Animé, prinaša poljudne junaške motive iz prvega stavka, variirane in tako rekoč projicirane v prihodnost.

Od štirih Milhaudovih klavirskih koncertov čujemo najbolj pogosto

2. koncert za klavir in orkester

iz leta 1941 s tremi stavki: Animé, Romance, Bien modérément animé. Koncert se začenja z nervozno, ritmično témo, ki v glavnem izpolnjuje ves prvi stavek. Vmesni orkestrski odstavki so precèj razraščeni in prinašajo nove motive, ki pa se ne ponavljajo v klavirju. Drugi stavek uvaja najprej klavir, čigar témo razvije orkester v kánonu ob spremljavi téme same v klavirju. Druga misel je poverjena orkestru, tretja pa klavirju. Med temi tremi mislimi se izvede kratka izpeljava. Tudi tretji stavek uporablja tri téme. Najprej dvogovor med klavirjem in orkestrom, nato druga, v ritmu plesa rumbe zajeta téma, in nato nova orkestrska téma na način kánona. Te téme se samostojno razvijajo in napovedujejo za Milhauda značilno politonalno spajanje odstavkov. Koncert se briljantno zaključi.

Izmed drugih koncertov je najbolj značilen in priljubljen

2. koncert za violončelo in orkester

iz leta 1945, v treh stavkih: Gai, Tendre, Alerte. V prvem stavku prevladujejo misli, krojene po zgledu poljudnih popevk. Drugi stavek je zelo liričen in izrazit; glavna melodična linija pripada solistu. V šestih uvodnih taktih violončela je priprava za tretji stavek, ki se pričenja z velikim zaletom. Tok preide nato v gladke pasaže, v katerih se izkaže

virtuozni značaj instrumentalnega solista, ter privede do odločilnega viška, ki mu sledi hiter zaključek.

Tolmač francoskih izrazov: Modérément — zmerno; Très vif — zelo živo; Très modéré — zelo zmerno; Paisible — mirno; Mystérieux — tajinstveno; Douloureux — bolestno; Avec sérénité — vedro; Fièrement — pogumno; Très recueilli — zelo zbrano; Animé — živahno; Lent — počasi; Modérément animé — zmerno živahno; Gai — veselo; Tendre — nežno; Alerte — sveže.

PAUL HINDEMITH (1895)

je ena izmed vodilnih osebnosti v sodobni glasbi. V svoji ustvarjalnosti se je dotaknil prav vseh glasbenih področij in povsod zanesel svoje zelo izvirne in svojstvene poglede. Njegov slog se je pogosto spreminjal in je še vedno podvržen modifikacijam, vendar se najostreje označuje kot novoklasicističen. Njegova glasbena govorica je tako svojstvena, da je dokaj težko dostopna. Odlikujejo jo logična doslednost, velika sila v izraznosti in visoka idealnost. Doslej zanemarjena področja v glasbi so z njegovim glasbenim delom močno obogatila moderno ansambelsko muziciranje, ki mu je prispeval vrsto pomembnih del. Velik delež pripada komorni glasbi, v katero je morda prvi uvedel novodobnejšo glasbeno govorico. Moderna koncertna glasba je dobila od njega ogromne pobude, prav tako simfonična. Ker se je tudi teoretično razpisal in obrazložil svoj odnos do klasičnih metod harmonije in kontrapunkta, je njegov kompozicijski način ustvaril svojstveno kompozicijsko šolo, ki je povsod močno odjeknila. V svoji doslednosti se je znal prav toliko odmakniti od romantike, kot prodirati v ekspresionizem; obstal je nekako sredi poti. S tem je dokazal, da je še mnogo glasbenega področja neobdelanega in ni nujno segati po skrajnostih. Tako je približal moderno stremečo glasbo tudi širšemu občinstvu in ohranil z njim za obe strani potreben in koristen odnos.

Hindemith je napisal mnogo skladb za najrazličnejše zasedbe od simfonije do solističnih del. K prvim štejemo

simfonijo »Mathis der Maler« (Slikar Matija)

iz leta 1934 s tremi stavki: »Das Engelskonzert« (Angelski koncert), »Grabgesang« (Nagrobna pesem) in »Versuchung des heiligen Antonius« (Skušnjave sv. Antona). Naslovi so povzeti po slikah staronemškega slikarja Matije Grünewalda iz 16. stoletja, simfonija pa je sestavljena iz prizorov skladateljeve enako imenovane opere, h kateri si je bil sam spisal besedilo. Naslov »simfonija« ni povsem upravičen, kajti gre za simfonično suito, v kateri je skladatelj uporabil raznovrstne stilistične prijeme od staroveških cerkvenih tonalitet do najnovejših zvokov, ki se že približujejo dodekafoniji. Prvi stavek je operna uvertura, zasnovana na lahko dojemljivi témi, ki je kontrapunkt staremu nemškemu nabožnemu napevu »Es sungen drei Engel ein süssen Gesang« (Trije angeli so zapeli sladek napev). Drugi stavek je izveden iz šestega opernega prizora in podoben žalni koračnici. Višek simfonije leži v tretjem stavku, ki je medigra pred sklepnim prizorom opere. Tu so skoraj nazorno prikazane razne spake, kakor so predočene tudi na sliki. Puščavnikovi boji z njimi in njegova končna zmaga so podani s prepričljivimi muzikalnimi sredstvi, predvsem s kontrapunktičnimi pomagali, ki tako postajajo simbolična. Zmaga nad »peklom in njegovimi skušnjavami« je ponazorjena s koralno sekvenco »Lauda Sion Salvatorem« (Hvali, Sion, odrešenika) in s priključeno jubilacijo »Allelujah«.

Simfonija (Es-dur)

je iz leta 1940 in predstavlja sintezo klasike in baroka tako, kot jo vidi naša doba. Klasična je naslonitev na prvotno simfonično formo, baročna pa je njena vsebinska podlaga; zvok, ki je nastal iz njune združitve, teži k sodobnosti. Skozi vse štiri stavke teče kakor rdeča nit glavna misel. V prvem stavku se pojavi večkrat, nekako kot buditelj skritih sil, ki se na njen poziv sprostijo. Klasični dualistični motivični princip v Hindemithovem sonatnem konceptu odmre in oblikovne enote niso več ekspozicija, izpeljava in repriza; tok invencije je nezadržan in gre prek teh oblikovnih ograd. Tudi povezava z osnovno tonaliteto Es-dura je le ohlapna in tematika jo kmalu zapusti, vendar ostane osrednja tonaliteta, ker

se slednjič vse povrne vanjo, tudi iz najbolj oddaljenega odmika. Drugi stavek je napisan v prikritem As-duru, ki ga skladatelj notira kot Gis-dur, kakor hoče z doslednim izogibanjem tradicionalnim tonalitetnim zapiskom ustvariti videz popolne tonalne svobode. Stavek je podoben vzvišenim Brucknerjevim adagiom ter vsebuje več lirizma, kot je sicer navada pri Hindemithu. Tretji stavek je živahen, razigran in predstavlja posrečeno modernizacijo klasičnega skerca, medtem ko je finale nekoliko napeto patetičen.

Stavki so: Sehr lebhaft (zelo živahno), Sehr langsam (zelo počasi), Lebhaft (živahno), Mässig schnelle Halbe (zmerno hitre polovinke).

Simfonia serena

iz leta 1946 je protiutež nekoliko patetični simfoniji v Es-duru. Obsega štiri stavke: Mässig schnell (zmerno hitro), »Paraphrase über den Geschwindmarsch von Beethoven« (parafraza na hitro koračnico), »Colloquium« (pogovor) in F'röhlich (veselo). Formalna razporeditev je sicer klasična, toda brez vsake globlje vsebinske povezanosti. Simfonija je namenjena zgolj muziciranju. V tej neromantični, igrivi glasbi se izkaže vsepovsod skladateljev kombinacijski talent in mojstrsko obvladovanje kompozicijske tehnike. Ker skladba vsebinsko ni problematična, tudi ne kaže, ustavljati se pri morebitnih nevajenih zvokovnih trdotah, ki nastajajo pri soudaru do kraja logično izpeljanih melodičnih linij. Drugi stavek je prosto muzikalično razmišljanje nad nekoliko robatim in vsakdanjim Beethovnovim priložnostnim delom, ki ga skladatelj ob ponovitvi še napihne v zvoku. Ta stavek ima na zunaj značaj skerca; običajni počasni stavek manjka v smislu naslova; nadomešča ga drug živahen stavek, v katerem se uveljavi skladateljev humor v muzikalnem opisu dvogovora med liričnim in klepetavim sobesednikom. Iz združitve obeh se razvije duhovito in zabavno muzikalno besedičenje in se izteče v složen razgovor. Finale ima obliko ronda, ki se mestoma naslanja na tematiko predidočih stavkov. V celoti prevladuje vedro, neobteženo razpoloženje, kakor si ga je bil skladatelj zastavil pri komponiranju simfonije.

Sinfonietta

v E-duru iz leta 1950 nadaljuje smer, nakazano s prejšnjo simfonijo in obsega štiri neobtežene stavke: Allegro, Adagio, Intermezzo ostinato, Finale. Prvi stavek je bežen in igriv; Adagio je zasnovan bolj na široko in prinaša v poteku dovtipno izveden fugato. V tretjem stavku srečujemo najprej kratek, a trmasto ponavljajoč se domislek, ki preteka vse instrumentalne skupine v raznih legah, popolnoma v skerconznem smislu. Finale se začenja z recitativom, kateremu sledi rondo z živahnim osnovnim motivom.

Harmonia mundi

je simfonija, pravzaprav simfonična suita v treh stavkih, posneta po skladateljevi operi, ki obravnava življenje velikega nemškega astronoma Keplerja. Skladatelj jo je sestavil kot koncertno simfonično skladbo leta 1951. Naslovi naj po starodavnem vzoru podajo povezavo med različnimi svetovnimi pogledi. Po tem načelu imajo posamezni deli naslove: »Musica instrumentalis«, »Musica humana« in »Musica mundana« (instrumentalna, človeška in svetovna glasba). Skladatelj je skladbi dodal razlago, iz katere posnemamo najnujnejše podatke:

1. »Musica instrumentalis« obsega tri dele, v katerih so prikazani prizori, ki ovirajo junakovo dejstvitev. Prvi, uvodni del je kontrapunktično polifon in nakazuje razne ovire; drugi del je koračnica, tretji, z nadpisom »Schnell, laut und brutal in ungezügelter Wildheit« (hitro, glasno in brutalno v nebrzdani divjosti), pa predočuje junakove borbe z ovirami. Vsak od teh delov ima lastno tematiko, ob sklepu pa potegne tematika tretjega dela ostali dve za seboj.

2. »Musica humana« izkorišča tisto operno tematiko, ki obravnava junakove duhovne odnose. Predstavljata jih dve na široko razviti melodiji, prva v godalih, druga v oboi, ki se stopnjujeta ter slednjič izzvenita v dalji.

3. »Musica mundana« predočuje harmonijo sveta simbolično z glasbo. To skuša skladatelj najprej doseči s svečano mislijo, ki se fugirano razvije in slednjič v »pp« zamre. Nato sledi glavni del, pasakalja. Njena téma obsega devet taktov in je posneta po uvodnem motivu. Polagoma se dvi-

gajo variacije in v sklepnem odstavku zazveni pasakalja v celotnem orkestru; tako izraža vsemu svetu svoje poslanstvo.

Nobilissima visione

je orkestrska suita iz leta 1938, ki jo je skladatelj priredil za koncert po svojem baletu »Sveti Frančišek«. Obsega tri stavke: Introdukcija-Rondo, Koračnica, Pasakalja. Hindemith sam pravi o nji: »Introdukcija sestoji iz dela izvirne (baletne) glasbe, ki spremlja junakovo globoko premišljevanje. Rondo ustreza glasbi ob odrski združitvi svetnika z likom gospodarice-bede, kakor izpričuje stara toskanska legenda. Glasba ponazoruje ranjeni notranji mir, ki ga vzbudi pogled na gostiteljsko mizo, pri kateri so gostje lačni. Drugi stavek riše korakanje srednjeveške vojaške čete. Najprvo jo čujemo od daleč, nato pa se postopoma približuje. Osrednji del predočuje brutalnost teh najetežev, ki napadejo potnika in ga oropajo. Sklepni stavek ustreza tistemu delu baleta, ki je posvečen svetnikovi ‚Sončni pesmi'. Tu se spojijo vse nebeške in zemeljske osebnosti v teku raznih variacij, ki jim je podvržena šesterotaktna téma pasakalje.«

Simfonični plesi

so suita, zgrajena na skupno témo, ki se ji pridružujejo po značaju in po poteku različni kontrapunkti, kar dá vrsto krajših značilnih sličic. Nekatere točke so plesnega značaja, ne da bi predstavljale določene plese, druge pa so zgolj motorično razgibane in enakomerno priganjajoče.

Simfonične metamorfoze na témo Karla Marije von Webra

iz leta 1943. V bistvu so to štirje simfonični stavki z uporabo raznih manj znanih melodij znamenitega nemškega opernega skladatelja (1786—1826), vendar ne nastopajo kot téme, temveč že spremenjene. Stavki so: Allegro, Scherzo, Andantino, Koračnica. Prvi, tretji in četrti stavek povzemajo motive iz osmih klavirskih skladb cikla »All'Ongherese«, op. 60, drugi pa uporablja motiv iz scenične glasbe k Schillerjevi drami »Turandot«. Namen te glasbe ni, da bi zvenela na Webrov način, pač pa da bi bila živopisna, duhovita, lah-

kotna in osvežujoča. Uspeh ji je zagotovljen spričo njenega vedrega duha ter utemeljene drznosti, s katero obravnava skladatelj muzikalne podatke.

Poleg simfonij je Hindemith gojil zlasti obliko koncerta. Od številnih del te zvrsti naj omenimo naslednja:

»Der Schwanendreher«,

koncert za violo in (mali) orkester iz leta 1935. Vsebino podaja skladatelj na kratko tako-le: »Godec pride v veselo družbo in zaigra, kar se je bil naučil na tujem, resne in vesele pesmi, h koncu še plesne. Po domiselnosti in zmožnosti razširi in olepša vsak napev in ga dopolni, kot pravi muzik, z okraski in svobodnimi preludiji in fantazijami.« Koncert ima tri stavke in v njih so tematično uporabljeni starodavni nemški napevi. Prvi stavek vsebuje témo pesmi »Zwischen Berg und tiefem Tal« (Med goro in globoko dolino), drugi jih ima dvoje, »Nun laube, Lindlein, laube« (Ozeleni, lipica, ozeleni) ter v sklepnem fugatu »Der Gutzgauch auf dem Zaune sass« (Kukavica je sedela na plotu), tretji pa prinaša témo »Seid ihr der Schwanendreher?« (Ste vi godec?) s sedmimi variacijami. Po slednji pesmi ima cela skladba naslov. Solistični violi (skladateljevemu instrumentu) je vseskozi dana vodilna vloga.

Koncert za klavir in orkester

ne sodi v serijo koncertov op. 36, ki so napisani za komorno spremljavo, temveč je nastal leta 1945 na željo pianista Jesús María Sanromá, ki ga je tudi prvi izvedel. Delo ima tri stavke: Allegro moderato, Lento, Tre Fontane. Prvi stavek sloni na treh kratkih témah; prvo prinaša klarinet in ga od njega povzame klavir, drugo trio dveh klarinetov in basovskega klarineta, tretjo pa (dušena) trobenta. Drugi stavek je napisan v trodelni pesemski obliki in je zanimiv zaradi svoje orkestrske barvnosti. Za tretji stavek je uporabil skladatelj plesno témo iz 14. stoletja, »Tre fontane« (Trije vodnjaki), ki jo svobodno variira.

Koncert za violino in orkester

iz leta 1939 obsega tri stavke: Moderato, Andante, Vivace. V tem delu pripozna skladatelj lirični značaj gosli ter jim



WILLIAM WALTON



ARAM HAČATURJAN



ANDRÉ JOLIVET



DIMITRIJ ŠOSTAKOVIČ



OLIVIER MESSIAEN



BENJAMIN BRITTEN



ARNOLD SCHÖNBERG



ALBAN BERG

poverja razsežne melodije, dasi v glavnem ne opusti svojega kontrapunktičnega polifonega stava. Najobsežnejša je po naravi melodija drugega, počasnega stavka, pa tudi oba obrobna stavka je ne pogrešata. Ob koncu je razširjena virtuozna kadenca, ki uporablja gradivo prejšnjih stavkov.

Koncert za violončelo in orkester

iz leta 1940 je zgled za slog »nove stvarnosti«: v oblikovnem pogledu so stavki posneti po klasičnih formalnih obrazcih, vsebinsko pa so sodobni; tako se skladatelj umakne morebitni nevarni in nekaj desetletij sporni romantični čustvenosti, ne da bi padel v goli formalizem. Delo je učinkovito, dasi ne virtuozno v najožjem besednem pomenu.

Koncert za rog in orkester

je iz leta 1949 in obsega štiri prav kratke stavke. Prvi je skoraj ves izpolnjen z dolgo razpredeno melodijo v rogu, drugi je skerco, ki ga uvede rog in zaključijo pavke, tretji je plemenit spev, ki ni otožen, niti poglobljen, temveč prikupen in le nekoliko zatemnjen, četrti pa je duhovit, muhav in domiseln; le zaključek je nekam presenetljivo resen, poglobljen in izrazit.

Koncertna glasba za godala in trobila (op. 50)

se često izvaja pod naslovom »Bostonska simfonija«, ker je bila komponirana leta 1931 za bostonsko Filharmonijo. Ker so solistični parti napisani izredno težko, je delo redko na sporedu, prav tako

Filharmonični koncert za orkester,

ki je bil napisan leta 1932 za berlinsko Filharmonijo.

Za te in druge instrumente je napisal Hindemith še nekatere skladbe, ki se družijo v op. 36 in op. 46 ter uporabljajo v glavnem komorni orkester; zato njihova obravnava ne sodi sèm.

GEORGE GERSHWIN (1898—1937)

je značilni ameriški ustvarjalec vzora »self-made-man«, izredno nadarjen, toda v znanju zelo neenakomeren. V porajajoči se ameriški glasbi pomeni njegov nastop silno pridobitev, pa tudi v seriozni glasbi, ki ga je vedno mikala, zavzemajo njegove najbolj dozorele skladbe upoštevanja vredno mesto, četudi kažejo slej ko prej velike pomanjkljivosti. Le-te v dobri meri odtehtajo njegova sveža invencija, neprisiljenost in prirodnost izraza.

Gershwin je pisal v glavnem opere, balete in glasbo za jazz. V tem pogledu je vzorna njegova

Rhapsody in blue

za klavir in orkester iz leta 1924 (orkestracijo je izvedel ameriški mojster Ferde Grofé); ta si je pridobila v najkrajšem času svetovni sloves. Imajo jo za najuspelejšo uglasbitev Amerike v njenih najbolj značilnih potezah; to je glas modernega ameriškega velemesta. Po svojem slogu se nagiblje k jazzu, ne da bi bila plesna. Obstaja iz več med seboj narahlo povezanih odlomkov poskočnega, grotesknega, liričnega in emfatičnega značaja. Z njo si je oplemeniteni jazz priboril vstop v simfonično glasbo in nadomestil romantično sentimentalno rapsodijo. Njen velikanski uspeh je povzročil, da je skladatelj prejel naročilo za

koncert za klavir in orkester

v letu 1925. Delo obsega tri stavke: Allegro, Andante con moto, Allegro con brio. V njem je skušal skladatelj uvesti svoje in jazzovske značilnosti v moderno koncertno obliko, kar se mu je zaradi pomanjkljivosti v kompozicijski tehniki le deloma posrečilo. Kritiki so takoj izpočetka ugotovili, da je koncert preveč odvisen od vzornikov in da ni samostojno prepričljiv. Začetni motiv prvega stavka je posnet po plesu charleston, nato pa se razvije oblikovno ne povsem zadovoljiva izpeljava glavnih misli. Drugi stavek je polu poezije, izražene seveda na način jazza s trobento in kasneje s klavirjem. Tretji stavek najbolj odseva Gershwinovo povezanost z jazzom, prinaša pa tudi reminiscence iz prvega

in drugega stavka. Celó kratek fugato se pojavi, nato pa se začetna téma učinkovito ponovi.

PANČO VLADIGEROV (1899)

je najpomembnejši bolgarski skladatelj, ki si je pridobil sloves tudi v tujini. Njegova glasba je v bistvu romantična, zmerno moderna, učinkovita, ter vsebuje mnogo ritmičnih in melodičnih folklornih elementov.

Vladigerov je napisal simfonične pesnitve »Vardar« (tudi za violino in orkester, kakor tudi »Burleska«), »Simfonično legendo«, »Bolgarsko suito«, uverturo »Zemlja« ter štiri klavirske koncerte poleg drobnejših skladb. Njegov oblikovni koncept je tradicionalen; ritem se odlikuje po živosti in vpleta pogosto asimetrične, folklorne obrazce; na melodiko je deloma vplivalo ljudsko petje, po veliki večini pa je samonikla in bujna.

FRANCIS POULENC (1899)

je najmlajši iz francoske »šestorice« in morda najbolj občutljiv med njimi; njegova glasba je rahla, krhka in si je zato le počasi utirala pot na koncertne odre. Danes je njegov sloves čvrstejši v Ameriki kot doma, pričakovati pa je, da bo njegova delikatna, nikoli s problemi kakršne koli vrste preobložena glasba doživela upoštevanje, ki ga po vsebinskih vrednotah zasluži.

Poulenc je napisal le malo orkestralnih skladb, med njimi

Sinfonietto

iz leta 1947 v štirih stavkih: Allegro con fuoco, Molto vivace, Andante cantabile, Finale: très vite et très gai (zelo hitro in zelo veselo). Delo je nezahtevno, duhovito in igrivo, ljubeznivo, ne da bi bilo banalno, poljudno, vpletajoč nove, a znano zveneče napeve. V prvem stavku vlada veselost, ki jo naslednji skerco še stopnjuje v prešernost. Lirični tretji

stavek ne želi biti globok, temveč miren, prikupen. Četrti stavek je brezskrben, veder, s krajšim liričnim vmesnim delom.

Concert champêtre

je iz leta 1928 in ima tri stavke: Adagio—Allegro molto, Andante (Mouvement de Sicilienne), Finale: presto, très gai. Skladba je bila prvotno napisana za klavičembalo (harpsikord) po naročilu čembalistke Vande Landowske, kasneje pa preurejena v klavirski koncert. Skladatelj je želel združiti slog francoskih klavecinistov 17. stoletja z modernim duhom, zato je skladba slogovno pestra, vsebinsko pa duhovita in dovtipna. Stavki so trije. Prvi ima kratek Adagio kot uvod, nato pa lahkosrčno zdrkne v hiter tempo in vztraja v njem do konca. Srednji stavek je téma z variacijami. Téma je staroklasični italijanski ples »siciliano« z lahno valujočim gibanjem. Tretji stavek je rondo s sonatnimi elementi. Kontrast med lahkotno klasično melodiko in nekoliko ostro moderno harmonijo prihaja v tem stavku skoraj groteskno do izraza.

Koncert za dva klavirja in orkester (d-mol)

je iz leta 1932 in obsega tri stavke: Allegro ma non troppo, Larghetto, Finale. Skladba je zelo priljubljena in nam kaže avtorja od najbolj ljubeznive strani. Začne se z dvema mogočnima akordoma, zatem vstopi prvi klavir z briljantno pasažo, ki jo drugi klavir takoj za njim ponovi. Nato se oglasi kratki glavni motiv in njemu kontrastni stranski, ki spominja na plesno ali zabavno glasbo. Vsebina postane z njim sentimentalna; naključena kadenca dveh klavirjev privede do skrajšane reprize in stavek se mirno sklene. Larghetto v trodelni pesemski obliki se začenja z melodijo prvega klavirja, ki preide nato v drugi klavir z domiselno spremljavo prvega. Kmalu je dosežen višek, nato pa se prvi odstavek ponovi. Finale prinaša téme, ki so na las podobne znanim melodijam iz zabaviščč; ena je koračnica, druga solzav napev. Seveda ne manjka tudi virtuoznih momentov; vse skupaj se strne v živahnem, nekoliko bučnem sklepu.

je zelo samonikla skladateljska osebnost, ki se od dela do dela spreminja in izpopolnjuje. Danes slovi kot glavni angleški simfonik za Vaughan-Williamsom in to oceno zasluži tako po številu in pestrosti, kakor tudi po tehtnosti svojih del. V slogu je zmerno moderen, četudi ne zametuje najnovejših izsledkov in pridobitev, ako mu morejo služiti za poglobitev izraza.

1. simfonija

je delo iz leta 1934 in obsega štiri stavke: Allegro assai, Scherzo: Presto, con malizia, Adagio con malinconia, Maestoso-Brioso ed ardentemente-Vivacissimo-Maestoso. Že navedeni naslovi napovedujejo hitre spremembe razpoloženj. Simfonija nima določene tonalnosti, vendar je ni mogoče uvrstiti med atonalna dela, kajti njeni harmonični odnosi sicer preskakujejo od enega tonovskega načina v drugega, niso pa nikoli brez njih. Osnovna poteza Waltonove glasbe je pikra ironija, nagajiva šegavost ali pa tudi zabavna zlobnost. Ves prvi stavek stoji v tem znamenju in v njem bi zaman iskali posebno tehten odnos do glasbe sploh. Tudi drugi stavek se začenja tako; v osrednjem delu pa najdemo mesta, kjer nastopijo spevne in otožne melodije in iz vsega diha mirna žalost. Ta notranji odstavek v bistvu nadomešča običajni počasni del. Tretji stavek je zgrajen na lestvičnem motivu; melodija se stopnjema vzpenja navzgor, pade pa redno po dveh korakih za enega nazaj. Finale ima štiri poddele, od katerih sta prvi in četrti nekoliko patetično deklamatorična, osrednja dva pa krepka in vsebujeta ekspozicijo fuge. Pravi konec stopnjuje prvotno nabreklo patetičnost z novim grmadenjem močnih, prodornih zvokov.

Sinfonia concertante

za orkester z obligatnim klavirjem je iz leta 1927 in šteje tri stavke: Maestoso-Allegro spiritoso-Allegretto, Andante commodo, Allegro molto. Tudi tu gradi Walton z močnimi, zanesljivo učinkovitimi sredstvi; prvi stavek je značilen za njegov nemirni in zbadljivi duh. Drugi stavek je predan in

vznesen, poleg tega pa čuten in vznemirljiv. Finale je poln veselosti in vključuje vrsto živih, svetlih tém.

Koncert za violino in orkester

iz leta 1939 ima tri stavke: Andante tranquillo, Presto capriccioso alla napoletana, Vivace. Delo je naročil sloveči ameriški violinski virtuoz Jaša Heifetz in skladatelj ga je po njegovih navodilih predelal. To je globoko občutena in izrazita glasba, kakor sicer ni v navadi pri Waltonu. Iz počasnega prvega stavka diha spokojnost in pričakovanje. Po uvodu povzame solist dolgo, lepo obokano melodijo, ki so ji kasneje dodani zanimivi kontrapunkti. Mestoma pride do krajših dramatičnih izbruhov, ki pa se kmalu pomirijo. Drugi del je temperamenten ples, ki privede do pristne napolitanske popevke. Le-ta preide h koncu v zavzeten valček. Finale je deloma melanholičen, deloma razborit; med tema dvema skrajnostima je vrsta razpoloženj, ki se izmenjavajo med seboj. Po tematiki in izraznosti je to delo mojstrovina, značilna ne le za njegovega avtorja, temveč za položaj in višino sodobne angleške glasbe.

Poleg tega je napisal Walton še tudi po en *koncert za violo*, oziroma *violončelo in orkester*, vsakega v tradicionalnih treh stavkih. Med njegove najbolj priljubljene in značilne simfonične skladbe pa spadata obe suiti

Façade

z naslednjimi stavki: I. Polka, Valse, A Swiss yodeling song, Tango — Paso doble, Tarantella sevillana, in II. Fanfare, Scotch Rhapsody, Country dance, Noche española, Popular song. Kakor je deloma razvidno iz naslovov, pa tudi smiselno Waltonovemu jedkemu značaju, so nekatere teh točk mišljene parodistično. Tretja točka iz prve suite (A Swiss yodeling song) se nanaša naravnost na motiviko Rossinijeve opere »Guillaume Tell«, ki je tudi že marsikaterega drugega skladatelja vzpodbodla k muzikalnemu glosiranju.

ARAM HAČATURJAN (1903)

je izredno plodovit sovjetski — armenski — skladatelj, ki črpa mnogo svojih značilnosti iz neznane armenske ljudske glasbe. Vsi njegovi glasbeni elementi so oplivani od folklore, ki jo zna izredno mojstrsko uporabiti. Njegov slog je nepretirano moderen, vselej samonikel in naravno navezan na tematiko.

Hačaturjan je pisal za vse zvrsti glasbe, posebno pa je znan po svojih simfonijah, koncertih in baletih.

1. simfonija

je iz leta 1931 in obsega tri stavke: Andante maestoso-Allegro non troppo, Adagio sostenuto, Allegro risoluto. Napisana je bila za proslavo 15-letnice armenske sovjetske republike in v duhu armenskega glasbenega občutja, četudi ne uporablja izrazitih ljudskih napevov. Temeljne tematične ideje so že v svečanem uvodu. Prvi stavek je epičen in bi bil lahko samostojna simfonična pesnitev. Njegovi dve témi sta ostro izklesani in se bolj ali manj variirani ponavljata skozi vso simfonijo. Njuna uporabljivost se izkaže v počasnem drugem stavku in v hitrem tretjem; z njima pa se uveljavlja tudi skladateljeva spretnost v kombinatoriki in v ugodnem osvetljevanju danih postavk.

2. simfonija

je iz leta 1943 in šteje štiri stavke: Andante maestoso, Allegro risoluto, Andante sostenuto, Andante mosso-Allegro sostenuto. Komentator Kubov je podal podrobno razlago, iz katere posnemamo: »Prvi stavek ima uvod, ki obsega dva elementa: motiv zvona (po njem imenuje Kubov to delo simfonijo z zvonom) in misel v godalih. Motiv zvona pretrese ves orkester, kadar koli se oglasi. Z njim je zvezana koračnica, ki zavzema dobršno polovico celotnega stavka. Drugi stavek prinaša trdovratno se ponavljajočo ritmično figuro, ki se razrašča v pravi mrtvaški ples. Osrednji poddel je svetlejši, vendar pa kmalu utone v ponovitvi okvirnega tožnega dela. Tretji stavek je tragičen in izraža nadčloveško trpljenje, ki so ga nacisti prizadejali sovjetskemu ljudstvu. V osnovi je žalna

koračnica, ki črpa svojo motiviko iz azerbejdžanskega ljudskega napeva. Glasba doseže tu dramatični višek, na katerem se iznova pojavi motiv zvona. Četrti stavek prikazuje junaštvo in neuničljivega duha sovjetskega ljudstva ter njegovo končno zmagoslavje. Silne fanfare otvarjajo stavek, ki vsebuje močne odstavke s trobili. V nadaljnjem se oglašajo prejšnje téme, dokler ni dosežen višek, kjer se združi motiv zvona z zborom trobil. — Nekaj let kasneje je avtor spremenil simfonijo s tem, da je zamenjal oba notranja stavka ter tudi sicer vnesel nekaj dopolnil.

Koncert za klavir in orkester

iz leta 1935 ima tri stavke: Allegro ma non troppo e maestoso, Andante con anima, Allegro brillante. Delo je zlasti v Sovjetski zvezi zelo priljubljeno prav zaradi svoje ozke povezanosti z ljudsko glasbo, obenem pa zaradi eksotične barvnosti, ki je osebno tako značilna za Hačaturjana. Obrobna stavka sta polna zavzetnega in ognjevitega zanosa, srednji pa je poglobljen in intimen. Srečno ravnotežje, ki je posledica dobrih odmer, vlada v celem koncertu ter mu daje nekaj svežega, dokončnega in vedrega. Tematika je narodnostno pogojena, prirodna in gladka, dramatični učinki so raztreseni po vsem delu in zato ne utrujajo. Osnovno razpoloženje je življenjsko, energično in daleč od dekadentnih bolesti našega časa, zato je poživljajoče in vedno dobrodošlo.

Koncert za violino in orkester

iz leta 1938 je v svetu najbolj upoštevana in priljubljena Hačaturjanova skladba. Obsega tri stavke: Allegro con fermezza, Andante sostenuto, Allegro vivace. Naslanja se na ljudsko glasbo, prav kakor klavirski koncert, ne da bi bila tematika vzeta naravnost iz folklore. Enako kot v prejšnjem delu, polje tudi tu življenje brez pridržkov. Ves prvi stavek je v ritmičnem pogledu en sam nezadržan tok. Prva misel je junaška, druga nič manj moška, četudi ji je kontrast. Drugi stavek je tožen in spada med skladateljeve redke izlive žalosti. Tu je mnogo priložnosti za violino, da se izpoje. Tretji stavek je vratolomen zaradi svojih tehničnih zahtev; instrumentu izvablja skoraj ciganske vragolije, vendar je

vsa tehnična zahtevnost utemeljena in se slednjič izkaže kot naravna.

Koncert za violončelo in orkester

iz leta 1946 ima tri stavke: Allegro moderato, Andante sostenuto, Allegro. Sicer skopa literatura te vrste je mnogo pridobila s tem delom, ki v ostalem kaže vse zavzetne prednosti Hačaturjanovega živega in svojstvenega sloga. Prvi stavek uvaja orkestralni uvod, nato predstavi solist glavno témo, ki rabi v nadaljnjem kot glavno stavkovo gradivo. Z daljšim orkestralnim uvodom se začenja drugi stavek, v katerem potlej zapoje violončelo nostalgično orientalsko melodijo, posneto iz armenske folklore. Po doseženem višku se ponovi začetna melodija, ki od daleč spominja na način sevdalink, nato pa brez presledka vstopi tretji stavek. Le-ta je močno ritmičen in vsebuje zelo virtuozne pasaže za violončelo.

Maškerada

je suita iz scenične glasbe k igri Mihajla Lermontova, nastala pa je leta 1939. Sestavlja jo pet stavkov: Valček, Nokturno, Romanca, Mazurka, Galop. Glasba je sveža, živahna in vesela ter razodeva skladateljevo lahno ter zavzetno domiselnost.

DŽEMAL REŠID (1904)

sodi med vodilne osebnosti današnje turške glasbe. Šolal se je pri francoskih impresionistih in njegova dela kažejo vplive te smeri. Njegov skladateljski opus obsega mnogo del, v katerih se naslanja na še malo proučeno turško folkloro.

Rešidova najbolj znana orkestralna skladba je simfonična pesnitev

»Poziv«,

ki je nastala leta 1951. Osnova kompoziciji je stara turška pripovedka o mladeniču, ki se je bal smrti. Taval je po svetu in iskal kraj, kjer je ne bi poznali. Slednjič je menil, da ga je našel v zapuščeni gorski vasici, kjer so ga veselo sprejeli in mu povedali, da se pri njih smrt sproti oglaša izza hriba

in pozove posameznike. Mladenič je ostal pri tem ljudstvu in nekoč je prišla smrt ponj z bratskim pozivom.

Rešid ima tudi simfonijo (D-dur), dva klavirska koncerta in en violinski koncert ter več simfoničnih pesnitev, za katere je povzel vsebino iz turškega narodnega pesništva.

ANDRÉ JOLIVET (1905)

je eden izmed ustanoviteljev gibanja »Jeune France«, ki je po zgledu »šestorice« z besedo in dejanjem propagiralo dela svojih članov — mladih francoskih skladateljev nove usmerjenosti. Skupino so sestavljali štirje člani: André Jolivet, Yves Baudrier, Daniel Lesur in Olivier Messiaen. Največ uspeha sta imela prvi in zadnji. Njihov cilj ni bil skupen in v svojem slogu se člani tega skupka dokaj razlikujejo; družil pa jih je odpor zoper tradicijo in težnja po osamosvojitvi in vnašanju novega duha v francosko glasbeno tvornost.

Jolivet je bil sprva skrajno radikalen v svojih novotarskih sredstvih. Takrat je napisal za orkester *»Zakletveni ples«* in *»Pet obrednih plesov«*. Kasneje je njegova glasba vedno bolj človečanska in tedaj je napisal

koncert za klavir in orkester,

ki je njegovo ime ponesel najdlje. V njem je tudi najbolj prepričevalno razodel svoje muzikalne nazore, ki so v nekaterih pogledih novi in nevsakdanji. Nanj je zelo vplivala eksotika, predvsem javanska glasba, ki ji je bil že svoj čas podlegel Debussy. Jolivet se je močno ukvarjal z vzhodnjaškimi muzikalnimi teorijami, z indijsko mnogotonsko lestvico, z orientalskimi ritmičnimi svojskostmi ter s kultično izraznostjo takšne glasbe. Posebno izrazito zna prav zaradi tega študija obravnavati tolkala, ki najdejo v njegovih partiturah povsem novo življenjsko poslanstvo. Melodika je ožje stisnjena in se redko povzpne do večjih, zavzetnejših lokov; harmonija je popolnoma podrejena ritmu. Korak za korakom se kažejo vplivi orientalske, z melizmatiko prepredene linearnosti po eni strani, najnovejši evropski teoretični in praktični muzikalni izsledki pa po drugi strani. S prepričevalno

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA - Ljubljana

muzikalnostjo in nekaj brutalne sile zna Jolivet zvariti močno značilne poteze. Koncert za klavir je eno prvih del, napisano v nedosledni dvanajsttonski tehniki, vplivani od eksotike; šlo je prek koncertnih odrov sveta in še vedno vzbuja vso pozornost.

DMITRIJ DMITRIJEVIČ ŠOSTAKOVIČ (1906)

zavzema danes najvidnejše mesto med sovjetskimi glasbeniki. Njegovo šolanje pri Glazunovu mu je prineslo uglajenost v izražanju, združeno s tehnično dognanostjo. Njegov slog je samonikel; izvira iz zdravih tradicij ruske nacionalne romantike, ki ji v bistvu pripada, kljub temu, da je zanjo mlad, pri tem pa dosledno ne zavrača novejše težnje po obogatitvi sredstev in nadomestitvi starega načina z novim, prožnejšim in sodobnejšim. Njegova številna in dognana dela so po svoji notranji vrednosti še močno neizenačena in njegov glasbeni lik kljub mnogoterim značilnostim ni enovit. Velikim vzponom sledijo tudi znatna pogrezanja in danes še ni mogoče reči o Šostakoviču dokončne sodbe. Vsekakor pa je ena najbolj izrazitih, četudi problematičnih osebnosti sodobne glasbe.

Šostakovič je napisal enajst simfonij, koncert za klavir in komorni orkester in mnogo odrske in filmske glasbe.

1. simfonija (op. 10)

je iz leta 1924 in obsega štiri stavke: Allegretto, Allegro, Lento, Allegro molto. Kaže sicer še mnogo zunanjih vplivov, zlasti Wagnerja in Straussa, vendar pa tudi toliko izvirnosti, svežine in zagona, da mnogi še vedno vidijo v nji njegovo najboljše simfonično delo. V harmoničnem pogledu hodi včasih nova, a ne odbijajoča pota; melodije rastejo iz harmonij, oblike pa so jasne in neproblematične. Najmanj izrazita je invencija, ki je kljub formalni dognanosti hladna; zato je prvi stavek najšibkejši, dasi mu ne manjka prijetnih, na Čajkovskega ali Prokofjeva spominjajočih mest. Bolje se znajde Šostakovič v hitrih stavkih, ki ne zahtevajo zgoščene gradnje. Zato drugi stavek simfonije učinkuje sveže in po-

življajoče. Tretji stavek je vtopljen v otožnost, ki jo odganja proti koncu tremolo vojaškega bobna, s katerim preide ta stavek v finale. Po nenadnih menjavah barvnosti in zaradi hitrosti osnovnega tempa je ta stavek najbolj zanimiv. V njem je višek simfonije; dolg je in napet ter pošilja v boj celotni orkester z največjo silo, s čimer je simfoniji zagotovljen končni uspeh.

2. simfonija (op. 14)

s posvetilnim vzdevkom »Oktobru« je bila napisana leta 1927, pa ni doživela zaželenega uspeha in je danes skoraj več ne najdemo na koncertnih sporedih. Ista usoda je doletela

3. simfonijo (op. 20),

posvečeno »Prvemu maju« in napisano leta 1930. Še slabše se je godilo

4. simfoniji,

ki so jo že pri vajah zavrgli in sploh ni bila nikoli javno izvedena. Velik uspeh pa je upravičeno dosegla

5. simfonija (op. 47),

napisana leta 1937 za proslavo drugega desetletja sovjetske države. Z njo se je skladatelj skušal oprati očitkov formalizma, ki je vanj zašel zlasti z opero »Lady Macbeth mzenskega okrožja«. Med prvo in pêto simfonijo pravzaprav ni slogovne razlike; očitno je le povečanje izraznih sredstev in smotrnejše izrabljanje gradiva. Osnovni ton simfonije je nekoliko hladen, opazujoč, ponekod napet, drugod pa prisiljeno preprost, predvsem pa ironičen, le da je tu ironija stopnjevana skoraj do tragike. Prvi stavek se začenja s témo v velikih intervalnih korakih, ki si jo posamezne orkestrske skupine antifonarno podajajo. Med nasprotujočo lirično mislijo, ki se kasneje razvije v močnejši del, se plete dvogovor v dokaj strnjeni obliki. Drugi stavek nadomešča klasični skerco ter spominja na dunajski valček v skladateljevem satiričnem slogu. Tretji je razglabljajoč in ima nekoliko mučno napeto tematiko; po izrazu je prepričljiv in spada med skladateljeve najbolj neposredne in tragične stavke.

Četrti stavek je rondo s koračniškimi domisleki; z njimi stopnjuje skladatelj napetost prav do kraja.

6. simfonija (op. 54)

je iz leta 1938 in ima tri stavke: Largo, Allegro, Presto. Nenavadna je razporedba stavkov: namesto običajnega stavka v sonatni obliki imamo v začetku počasnega, ki je daljši od obeh drugih skupaj. Njegova tematika je močna, izrazita. Drugi stavek je skerco ter podaja zavzeten, poskočen vrvež, ki povzroči, da brž pozabimo tegobe prvega stavka. Tretji stavek je še urnejši in nas s svojimi citati iz brhkih italijanskih oper privede v nekakšno gledališko razpoloženje precèj zastarelega kova; očitno je, da gre za skladateljevo parodistično šalo. Uporabljeni so motivi iz Rossinijeve opere »Guillaume Tell« ter iz Verdijevega »Trubadurja«, pa tudi iz Mozartove 40. (49.) simfonije, in še iz nekaterih drugih, pozabljenih del; pa tudi sledove ruske ljudske in plesne glasbe najdemo. Vse skupaj privede dokaj duhovito do bučnega in vedrega zaključka.

7. simfonija (op. 60)

je nastala leta 1941 in obsega štiri stavke: Allegretto, Moderato poco allegretto, Adagio, Allegro non troppo. To je slavna »leningrajska simfonija«, ki jo je bil skladatelj posvetil spominu dogodkov iz vojne leta 1941. »S tem naj ne bo rečeno,« je tedaj dejal, »da naj bi bila simfonija samo naturalistična imitacija vojne in njenih dogodkov, vendarle pa je — v nekem smislu — interpretacija vojne. Posvečena je preprostim sovjetskim državljanom, ki so postali junaki domovinske vojne. To je njena osnovna téma.« Posvetilo je protislovno, kajti skladba je bila dokončana, preden je stopila Sovjetska zveza v borbo; morda je prav to vzrok, da danes ne učinkuje več neposredno in ne daje z glasbo razpoloženja, ki ga obeta naslov. Skladatelj je delo obrazložil; navajamo njegove glavne misli: »Prvi in najdaljši stavek ima dramatičen in tragičen značaj. Naše mirno življenje je bilo pretrgano z vojno in vse se je moralo pokoriti njenim krutim zakonom. Glasba ima torej novo témo: žalostinko, ki izraža ljudsko žalost za umrlimi junaki. Oba naslednja stavka sta mišljena kot intermezzo in postavljata življenje nasproti vojni. Hotel

sem izraziti misel, da morajo umetnost, slovstvo in znanost napredovati kljub vojni. To je tako rekoč polemika zoper rek ‚Inter arma silent musae' (med vojno muze molčijo). Četrti stavek je posvečen naši zmagi in je neposredno nadaljevanje drugega in tretjega stavka, njun logični zaključek. Opeva zmago svetlobe nad temo, modrosti nad neumnostjo, blagega humanizma nad strahotno tiranijo. V vsem čutim, da je sedma simfonija optimistična. Kot kompozicija je bližja moji pêti kakor pa šesti simfoniji, pravo nadaljevanje razpoloženja pête simfonije.«

8. simfonija (op. 65)

je nastala leta 1943 in je druga v trilogiji, s katero je skladatelj želel, kakor sam izjavlja, proslaviti junaško zadržanje sovjetskega človeka v vojni, njegove borbe in končno zmago. Obsega pet stavkov: Adagio, Allegretto, Allegro non troppo, Largo, Allegretto. Šostakovič je razložil osnovno razpoloženje simfonije takole: »Življenje je lepo. Vse, kar je mračno in potuhnjeno, bo izginilo, vse, kar je lepo, pa bo triumfiralo.« Prvi stavek je neenoten in po vsebini neopredeljiv; vsebuje nekaj podobnosti s koračnico, ki pa je lahko vojaška ali žalna, kajti tudi tempo je neodločen in popuščajoč. Dosti je dramatičnih mest, pa tudi elegičnih ne manjka, zato je celotni vtis epizodičen, raztrgan. Bolj strnjen je drugi stavek, ki je zlasti v prvem delu odločna koračnica. Ko po močni gradaciji celotnega orkestra zaslutimo višek, se izraz nenadoma izprevrže iz togega dvodelnega ritma v lahno, zibajočo se trodelno mero, kar preseneča. Tok stavka hipoma spremeni svojo smer in se izlije v molk, ki ga šele prav na kraju pretrga »ff« celega orkestra. Tretji stavek nadaljuje mero koračnice, a jo prenese v vzdušje prividov. Ta stavek ostane od konca do kraja v enotnem razpoloženju in preide brez prekinitve v naslednjega, ki je nekakšna variacijska vrsta na dokaj prikrito témo. Tudi ta stavek prestopi brez pavze v naslednjega, ki prinaša v glavnem solistične vložke s spremljavo orkestra. Pravzaprav je to tudi neke vrste variacijska oblika, le da so spremembe popolnoma svobodne in bolj po zvoku kot po vsebini vezane druga na drugo. Zaključek je miren, pastoralen, veder in vznesen. V celoti odseva to delo

bolj skladateljevo osebno razpoloženje kot pa življenje splošnosti, zato je morda najteže dostopno.

9. simfonija (op. 70)

je iz leta 1945 in obsega pet stavkov: Allegro, Moderato, Scherzo, Largo, Allegretto. Šostakovič je o njej izjavil: »To je ljubka drobna stvarca. Muziki bodo veseli, ko jo bodo igrali, kritiki pa, ko jo bodo trgali.« Ta trditev je nekoliko pretirana: delo je dokaj vsakdanje in ni povod za posebno veselje godbenikov, niti ne za izrecno spotikanje kritikov. V mnogem spominja na avtorjevo prvo simfonijo, s katero ima skupne tehnične poteze. Prvi stavek je preprost, kot so bili Haydnovi, ter vsebuje različne misli, ki so deloma resnobne, deloma posmehljive, deloma šaljive. Seveda so vmes tudi trivialne, vendar so zavite v tančico moderno zasnovanih harmonij in postanejo karikirane. Drugi stavek se popolnoma predaja romantičnemu lirizmu; njegova gradnja je prosojna in neobtežena. Tretji stavek (Presto) drvi urno kot veter z osnovno mislijo, ki je dosledno izvedena do kraja. Četrti stavek je nekakšen kontrastni vrivek med skercom in finalom ter obstaja v celem iz široko razpredenega fagotovega sola, ki se kot improvizacija razmahne nad vzdržanimi akordi godal. Stavek je skladateljeva filozofska izpoved. Peti stavek je podobno lahkoten kot prvi, samo da vsebuje več groteskne smešnosti kot pa čistega veselja. V razpletu tém se razvije več teatralne poskočnosti kot pa pristne lahkotnosti; skladatelj tu ne pokaže več svojega pravega obraza, temveč nas popelje v zabavišče in nas prepusti okolju. (Opomba: Nekateri razlagatelji vidijo v četrtem stavku — Largo — samo vrivek med skercom in finalom; v takšnem primeru šteje simfonija samo štiri stavke.)

10. simfonija (op. 93)

je iz leta 1953 in ima štiri stavke: Moderato, Allegro, Allegretto, Andante-Allegro. V celoti ima tragičen značaj, le ob koncu se optimistično razvedri. Nekateri komentatorji trdijo, da izpoveduje boj samotnega borca proti zlu, toda skladatelj sam je to razlago zanikal. V prvem stavku prevladuje mrka, uporna in včasih tudi resignirana tragičnost; najti ni niti enega umirjenega mesta. Čustvena razburjenja se vrstijo tudi

v naslednjih dveh stavkih s kar mučno intenzivnostjo. Finale zveni kot spomin na neskrbno mladost — nekoliko zastrto, s smehljajem med solzami.

Šostakovičev komentar k tej simfoniji je zelo skop; podal ga je pred društvom sovjetskih skladateljev, ko je prišlo to novo in mnogo zanimajoče delo v diskusijo: »Skladatelji radi porečejo o sebi: to sem hotel, to sem poskusil, in tako dalje; rad bi se zdržal takih izjav. Zame bi bilo dokaj zanimiveje izvedeti, kaj so občutili poslušalci in kakšno mnenje so dobili. Le eno bi vendarle dejal: v tem delu sem želel naslikati človeška čustva in strasti.«

11. simfonija (op. 103)

je bila komponirana leta 1957 in je označena v podnaslovu »Leto 1905«, ima pa štiri stavke s programskimi naslovi: Trg pred dvorcem, 9. januar, Večni spomin, Alarm. Naslov pove, da je dala pobudo za delo revolucija leta 1905, krvave delavske demonstracije pred Zimskim dvorcem v Petrogradu. Z dvema tematičnima skupinama predoči skladatelj nasprotstvo med ljudskim čustvovanjem in mračnim carjevim okoljem. Prvi stavek je mišljen kot simbol krute brezčutnosti režima in ljudskega trpljenja: prvo predstavljajo nabožni, k delu priganjajoči napevi, drugo pa revolucionarne pesmi, ki jih skladatelj vpleta v tok glasbe. Drugi stavek nas postavi v mrzlo noč in med streljanje iz carske palače na ljudstvo; realizem in obenem z močnim čustvom prežeto doživljanje. Ta stavek je višek celotne simfonije tako po programski ideji, kakor po samem muzikalnem prikazovanju. Tretji stavek je žalna koračnica za žrtvami, ki so padle v revoluciji. Finale poziva k boju; bojne pesmi iz revolucionarnih dni bodrijo borce. Skladno z dogodki dobi sicer finale proti koncu tragičen prizvok, toda v celoti je simfonija zmagovita, optimistična in življenje poudarjajoča.

Koncert za klavir in orkester (op. 33)

iz leta 1933 ima štiri stavke: Allegro moderato, Lento, Moderato, Allegro. Napisan je za klavir, godala in trobento, potemtakem sodi že skoraj v komorno glasbo. Po svojem slogu se sicer ne oddaljuje običajnemu Šostakovičevemu konceptu; v bistvu romantično občutena glasba se mestoma izprevrže

v brezčutno ponavljanje modernističnih obrazcev. Prvi stavek vsebuje mnogo kontrapunktičnega življenja, ki pripomore notranjemu glasbenemu vzgonu do večjega vzpona. Drugi stavek je valček, ki ga poleg pianista zakroži tudi trobentač z godali; konec prevzame klavir. Tretji stavek je zelo kratek in šteje samo 29 taktov, vsebuje pa dve klavirski kadenci, od katerih je ena spremljana. Prehod v finale je uren; tu se sprosti trobenta, ki počenja vsakovrstne harlekinade in akrobacije. Osnovno razpoloženje tega stavka je groteskno komično, posmehljivo in parodistično; skladatelj ne prizanese niti Beethovnu.

Koncert za violino in orkester

je iz leta 1952 in obsega štiri, nenavadno razporejene stavke. Uvod je »Notturno«, pravo zmagoslavje melodičnega opoja; sledi mu deloma vedri, deloma mračni skerco, ki stavlja skoraj nezaslišane tehnične zahteve solistu; dalje »Passacaglia«, močno zgoščena v tematiki in patetična po izrazu, in slednjič prešerni finale, »Burleska«, spominjajoč na ljudsko rajanje. Tematično je koncert najože povezan z 10. simfonijo, s katero ima tudi nekaj skupne tematike.

OLIVIER MESSIAEN (1908)

poteka iz francoske cerkvene glasbe, ki ji je tudi kot pripadnik najnovejših glasbenih gibanj vdan in jo bogati s svojimi deli. Njegov slog je kombinacija različnih vplivov, med katerimi vodi eksotika. Mnogo je študiral indijsko in javansko glasbo, še več ptičje petje in rad se je ukvarjal s teoretičnimi razmišljanji. Iz vsega je nastal zelo oseben slog, ki vnaša nove poglede tako v ritem kot v harmonijo, melodijo, kontrapunkt in barvnost. Izredno je znal razviti ornamentiko in njegova dela so v nekem pogledu zunanjostna, čeprav imajo rada mistične naslove. Sprva je hodil Messiaen že uglajena impresionistična pota in se je nagibal v virtuoznost; kasneje se je popolnoma predal misticizmu in simbolizmu.

Messiaenovo najobsežnejše delo je

Turangalîla — simfonija,

ki je nastala leta 1949 po naročilu ustanove dirigenta Kusevickega. Ima deset stavkov in traja nekako tri ure. To je v polnem besednem pomenu apoteoza ritma; Messiaenova iznajdljivost in kombinatorika sta v tem pogledu kar neizčrpni. Glede na skoraj izključno ritmični značaj skladbe je tudi uporaba tolkal izredno bogata in so v partituri zastopana predvsem tolkala vzhodnih narodov. Bolj priljudni so odlomki iz te simfonije, zbrani v suiti

Trois Tâlas,

ki je zaradi večje dostopnosti pogosteje na sporedu. Skladateljeva kar prebogata poliritmija zahteva deset izvajalcev za tolkala, ki so glavni zvokovni steber. V glasbi je zajeto hindustansko obredje, ki si daje duška s kratkimi, silno značilnimi melodičnimi vzkliki; težišče pa ostane slej ko prej na ritmiki.

Les Offrandes oubliées (Pozabljene daritve)

je Messiaenovo prvo večje orkestralno delo (iz leta 1930) in z njim se je pravzaprav uveljavil kot največ obetajoči talent mlade francoske generacije. Vsebinsko je delo nabožno, njegova muzikalna drža je vdana, četudi se pogosto oglašajo svojski izrazi skladateljeve osebnosti.

BENJAMIN BRITTEN (1913)

je najvidnejši predstavnik zadnje angleške kompozicijske generacije. Že zelo mlad je pritegnil pozornost vsega sveta nase. Njegov slog ni izrazit, četudi se je sprva nagibal k dodekafonskemu; sčasoma je postal eklektičen, združujoč v sebi izsledke in dosežke starejših in novejših struj. Njegov izraz je v glavnem realističen, čeprav mu ne manjka iskrenosti in topline; rad pa se zadržuje in se izogiblje izbruhom temperamenta, zato so dramatični viški pri njem sicer redki, a tembolj učinkoviti. Glavno področje njegovega uveljav-

ljanja je opera, pa tudi simfonična, zlasti godalna glasba se mu ima zahvaliti za več znanih del.

Sinfonia da Requiem (op. 20)

je nastala leta 1940 kot spomin na očetovo smrt; obsega tri stavke: Lacrymosa, Dies irae, Requiem aeternam. Naslovi so sicer povzeti iz katoliške liturgije, vendar so uporabljeni v prenesenem pomenu in so le navodilo za boljše razumevanje glasbe. Skladatelj je dal o tej simfoniji analizo, iz katere posnemamo: »Prvi stavek, Andante ben misurato, je počasna žalna koračnica, ki mirno teče. V drugi polovici je dolg crescendo, ki vodi do viška. Brez presledka sledi drugi stavek, Allegro con fuoco, nekakšen mrtvaški ples s poddeli mirno korakajočega ritma. Oblikovni obrazec obsega vrsto viškov, od katerih je najmogočnejši zadnji, ki vodi neposredno v finale, Andante piacevole. Razpoloženje je vseskozi mirno do kratkega vzkipenja, ki se pa hitro umiri in privede skladbo do pomirljivega sklepa.«

Štiri medigre iz opere »Peter Grimes«

se včasih samostojno izvajajo na koncertih. Naslovi so: I. Svitanje, II. Nedeljski dopoldan, III. Mesečina, IV. Vihar. Prvi stavek opisuje sivo ozračje mladega jutra nad malim ribiškim naseljem, drugi vaško nedeljsko jutro s pozvanjanjem in shajanjem ribičev, tretji nočni ulični prizor, četrti pa vihar na morju. Slike so zgovorne in prepričljive in dajejo slutiti dramatično udarnost opere.

Koncert za klavir in orkester (op. 13)

iz leta 1938 ima štiri stavke: Toccata, Valček, Impromptu, Koračnica. Skladatelj je delo dvakrat (1945 in 1946) predelal in stavke na novo razmestil, oziroma zamenjal z novimi. Iz njegove razlage povzemamo: »Prvi stavek, Allegro molto e con brio, se začenja z odločnim vstopom klavirja, nato pa se razvije precèj dolg dvogovor med klavirjem in orkestrom. Slednjič prinese orkester drugo, bolj gladko tekočo misel v pihalih, in ta potlej preide v klavir. V nadaljnjem si klavir in orkester podajata tematiko in jo privedeta do pričakovanega viška. Drugi stavek, Allegro, alla valse, je v bistvu mi-

ren in tih, kakor da ga čujemo iz sosednje sobe. Prva misel je poverjena violi in klarinetu, klavir pa jima dodaja značilno akordiko iz prvega stavka. Orkester povzame valčkovo zibanje in počasi stopnjuje jakost, kakor da bi se odpirala vrata v sobo. Toda brž se spet zaprejo in konec je podoben začetku. Tretji stavek je vrsta variacij, katerih poslednja prepelje v zaključni stavek, ki obsega prav tako več koračniških motivov in krepko sklene skladbo.«

Zelo originalna je njegova

Simple Symphonie (v d-molu),

ki ima štiri stavke in narahlo in duhovito parodira klasično suitno formo. Naslovi stavkov so: Boisterous Bourrée, Playful Pizzicato, Sentimental Sarabande in Frolicsome Finale. Tako je vsakemu starinskemu nazivu dodana groteskno mišljena karakteristika, kar daje delu živo in vseskozi zanimivo lice.

Vodnik za mlade ljudi skozi orkester (op. 34)

je delo, ki ga je leta 1945 naročilo angleško prosvetno ministrstvo kot spremljavo k vzgojnemu filmu. Britten je napisal trinajst variacij na témo angleškega klasika Henryja Purcella (1658—1695), rondeau iz scenične glasbe k drami Abdelazar. Vsaka variacija predstavi drug instrument, oziroma instrumentalno skupino, konec pa je fuga, pri kateri sodelujejo vsi. Zaključek je slovesna ponovitev téme v celotnem orkestru.

E K S P R E S I O N I Z E M

Ekspresionizem je nastal iz želje, da se učvrsti in poglobi muzikalna izraznost, ki je zašla v površnost, deloma po krivdi v barvnost zagledanega impresionizma, deloma pa poglabljanje oponašajočega neoklasicizma in sorodnih struj, kakor so »nova stvarnost«, naturalizem, novi barok, novi primitivizem in podobne. Videti je bilo, da z dosedanjimi muzikalnimi sredstvi ne bo mogoče prekositi napetost novoromantike in stopnjevati njeno izraznost. Zato so si ekspresionisti najprej poiskali novo tonsko snov v hromatični lestvici in jo dosledno imenovali »dvanajsttonsko«. Ustvarili so si tudi poseben kompozicijski pravilnik, ki je opustil dosedanje kompozicijske metode in jih nadomestil z novo varianto. Razglasili so manifestativno, da so toni dvanajsttonske lestvice med seboj neodvisni in lahko tvorijo vsakovrstne kombinacije, ki niso pod-

vržene dosedanjim pravilom o intervalih (kontrapunkt) in akordih (harmonija). Posledice novega gibanja so danes še nedogledne; dejstvo je, da je le še malo skladateljev, ki se ne bi bili pobliže seznanili z »dodekafonsko« teorijo. Njena mikavnost je v tem, da je lahko priučljiva in odpira nove, v vsej obsežnosti še neslutene perspektive; njena osnovna pomanjkljivost tiči v dejstvu, da je — morda prvič v zgodovini glasbe — teorija šla pred prakso in se je upravičeno bati, da živemu organizmu, kot je glasba, ni moč s teoretičnimi utemeljitvami predpisovati življenja in ravnanja. Pravi pomisleki zoper dvanajsttonsko muziciranje so se pojavili pravzaprav šele v praksi, kajti kaže, da z njim ni mogoče povečati doslej znanih izraznih sredstev, temveč se dajo razvijati le v ozko odmerjeni smeri, ki nikakor ne obsega vseh različnih, med seboj kontrastnih izraznih področij. Prihodnost bo pokazala, ali je ta strah upravičen ali ne; vsekakor pa se vedno pogosteje pojavljajo individualne in skupinske struje, ki se odmikajo od popolnoma dosledne, doktrinarne dodekafonije in skušajo ubrati kompromisna, vse različke zajemajoča pota.

Poleg čistega ekspresionizma, ki ga v glasbi predstavlja edinole dodekafonija, so se v zadnjem času pojavile številne smeri, ki temelje bolj na tehničnih dognanjih kakor na čustvenih. V dobi tehnike je prav naravno videti, da se tudi v umetnosti odsvita smisel zanjo, in glasba je tu, kakor vselej, zadnja od umetnosti. V skrajni doslednosti proučevanja tehničnih pripomočkov so posamezniki prišli do povsem tehnološko utemeljenega glasbenega izživljanja, kjer je vsebina tehnika in toni so le pomagalo za nje uveljavljanje. Tako so nastale »konkretna« glasba in druge podobne struje, ki želijo, da bi glasba obstajala zgolj objektivno, brez subjektivne, vselej vsaj nekoliko čustvene primesi. Ta prizadevanja so doslej šele v poskusih in ni mogoče pričakovati, da bi že ustvarila dokončne in veljavne rezultate, saj niti o čistem ekspresionizmu tega ni mogoče trditi. Vsekakor smo v dobi vrenja, ko se veljave hitro menjavajo in še ni mogoče predvideti, kaj bo obstalo.

ARNOLD SCHÖNBERG (1874—1951)

je bil kot teoretik in praktik prva, doslej najmočnejša osebnost glasbenega ekspresionizma. Njegov razvoj je vodil od patetične romantike prek novoromantike do njenih skrajnih izrastkov, od koder je preskočil v ekstremno atonalnost in se naposled v končnih delih zasidral v neki vrsti sproščene dodekafonije. Schönbergov ekspresivni slog je pravo nasprotje le-temu, ki ga v moderni glasbi zastopata Stravinski in Hindemith in ki skuša z gesli »nove stvarnosti«, dinamizma, neoklasicizma in podobnimi zakriti nekam brezbrižno neodgovorno pozno romantiko, ki se kaže v iskanju zunanjih učinkov in namernem grmadenju na videz prevratnih, v resnici pa le zakrinkanih preprostih tonskih postopkov. Medtem ko se »non espressivo«-slog obeh navedenih in njunega številnega nasledstva skrbno izogiba vsega čustveno prekipevajočega, prihajajo napetosti v »espressivo«-slogu Schönberga in njegove šole ravno iz potrebe po izražanju čustvenega preobilja z novimi sredstvi. Schönberg je svojo teorijo dosledno razvil in se pri tem bržkone ni zavedel njenih občutljivih mest; prav tam pa je odpovedala njegova muzikalnost, in tako so njegova dela sicer dognana, pri tem pa krhka, težko dostopna in včasih celó odbijajoča. Vsekakor je bila njegova teoretična pobuda jačja od njegovega praktičnega zgleda in tako sodijo njegova dela danes že v preteklost, čeprav še niso dočakala priznanja koncertnega občinstva.

Schönberg je spisal malo čisto orkestralnih del; med njimi velja omeniti

1. komorno simfonijo

iz leta 1906, v enem stavku. Ta simfonija sodi pravzaprav v komorno literaturo, saj je napisana za 15 solističnih instrumentov. Oblikovno razpada v pet odstavkov, ki združujejo v sebi elemente sonatne oblike. Poddeli so: ekspozicija, skerco, izpeljava, počasni stavek, repriza; navajajo torej posamezne sonatne stavke oziroma dela. Glavna misel, s katero se simfonija začne, sestoji intervalno iz navzgor stremečih čistih kvart in je postala bojno geslo vseh dodekafonistov.

33 let kasneje je nastala

2. komorna simfonija

v dveh stavkih: Adagio (es-mol) in Con fuoco (G-dur). S tem delom se je skladatelj spet postavil trdno na tla sistema dura in mola, ki pa ga obravnava popolnoma svobodno. Skladba sodi v tisto skladateljevo ustvarjalno obdobje, ko je že premagal skrajno atonalnost, katero je bil sam izzval. Seveda vrnitev v dualistični sestav dura in mola ne pomeni podreditve tradiciji, temveč nje obogatitev z izsledki, ki jih je medtem dognal.

Pet orkestrskih skladb (op. 3)

je suita, ki prvenstveno predstavlja študije v orkestrskih barvah ob statičnem muzikalnem dogajanju. V teh skladbah so instrumenti rabljeni na nevajen način: globoki igrajo v visokih legah in obratno; iz tega nastajajo sproti nove, presenetljive in ne vselej estetsko utemeljene zvokovne kombinacije.

Variacije (op. 31)

iz leta 1928 so zgrajene po atonalnih načelih. Vsa tematika in sploh ves melodični potek slonita na dvanajsttonskih vrstah (»serijah«, od tod »serialna glasba«); variante se držijo osnovnega tonskega zaporedja (»serije«) in se omejujejo na spremembe ritma in melodije, kolikor ne bi porušile »serije« oziroma njenih dovoljenih pozicij (»modov«). Seveda si skladatelj privošči mnogo izjem in svoboščin, brez katerih bi bila dvanajsttonska kompozicija pusta.

Svojo intervalno revolucijo je Schönberg razširil tudi v oblikovno smer in jo predstavil z novimi deli; med njimi sodita semkaj

Koncert za violino in orkester (op. 36)

iz leta 1936 in

Koncert za klavir in orkester (op. 42)

iz leta 1942. V obeh delih je dvanajsttonska tehnika dosledno izpeljana, vendar navajata polno mest, ki pripadajo

po zvoku starejšim kompozicijskim sistemom, vključenim v novega. Tudi čustvenost prihaja do izraza, dasi je pri Schönbergu, morda teoriji na ljubo, vedno nekoliko okrnjena. Oblika se sicer naslanja na sonatno, vendar se preoblikuje v odnos teza-antiteza. Zaradi tehnične preobremenjenosti se skladbi le prav malo izvajata, dasi podajata v tematiki in gradnji mnogo novega in mikavnega.

Téma z variacijami (op. 43 b)

je delo iz leta 1944, ki se je Schönberg v njem spet ozrl nazaj po »preživetih« slogih. Sam je dejal: »V meni je bila vedno močna težnja po povratku k starejšim slogom in kdaj pa kdaj sem čutil, da ji moram ustreči.« V tem smislu je skladba v bistvu tonalna (g-mol) in obstaja iz téme, podobne koračnici, ter sedmih variacij, od katerih so nekatere (št. 3, Poco adagio, št. 6, Allegro, št. 7, Moderato) prav posebno posrečene in dostopne tudi teoretično manj podkovanim poslušalcem.

Najbolj pomembni Schönbergov učenec je bil

ALBAN BERG (1885—1935),

ki svojega učitelja ni le dohitel, temveč ga je v marsičem prekosil ter postal neoporečen mojster dodekafonske tehnike. Njegova pomembnost ne leži v slepem izvajanju dvanajsttonskih kompozicijskih predpisov, temveč v svobodnem izživljanju muzikalnosti na podlagi dvanajsttonske tehnike, s katero je znal preudarno in gospodarstveno ravnati. Njemu se je še mnogo bolj kot njegovemu učitelju posrečilo, da je z njo zares povečal izrazne možnosti glasbe ter tako stopnjeval njeno v bistvu romantično izrazno območje.

Berg je sorazmerno malo komponiral in se je v glavnem udejstvoval v operni glasbi. Od drugih del je treba omeniti

Koncert za violino in orkester

iz leta 1935 z dvema stavkoma: Andante-Allegro in Allegro-Adagio. Delo je leta 1934 naročil violinski virtuoz Louis

Krasner, toda Berg ga je posvetil spominu »na angela«, mlado Manon Gropius, hčerko iz drugega zakona vdove po Gustavu Mahlerju. V tem smislu imajo odstavki obeh stavkov programatičen, pravzaprav simboličen pomen. Prvi odstavek, Allegro, označuje mladenko na bolniški postelji, drugi, Allegretto scherzando, njene vročične sanje, tretji, Allegro, boj njenih mladostnih sil z usodo, in četrti, Adagio, njeno smrt in poveličanje. V muzikalnem pogledu je koncert zgrajen na dvanajsttonski seriji, ki dopušča gradnjo durskih in molskih trizvokov iz treh zaporednih tonov; samo zadnji trije od dvanajstih so lestvično dodani in ne pripadajo nobenemu akordu (v tradicionalnem smislu). S to, v bistvu nedosledno serijo gradi in kombinira skladatelj, ne da bi se podrobneje menil zanjo; sledi samo svojim muzikalnim nagibom in težnji po arhitektonski in izrazni veličini. Tako mu uspe, da stavek raste kljub osnovni okorelosti podloge: pri popolnoma doslednem dodekafonskem ravnanju je sicer težko to doseči. V sklepnem odstavku je uporabil skladatelj koralno melodijo iz Bachove kantate »O Ewigkeit, du Donnerwort« (O večnost, ti gromovita beseda!). Berg je koralu še podstavil lastno besedilo: »Es ist genug, Herr, wenn es dir gefällt, so spanne mich doch aus. Mein Jesus kommt. Nun gute Nacht, o Welt! Ich fahr' ins Himmelshaus.« (Dovolj je, o gospod, če ti je prav, me kar izprezi. Moj Jezus prihaja. Lahko noč, svet! Odpotujem v nebeško hišo.) Zares je bila to Bergova poslednja skladba in glasba zaključka je vzvišena in pretresljiva, četudi je zgrajena po novih, še nepreizkušenih načelih.

ANTON WEBERN (1883—1945)

je bil vnet Schönbergov učenec in neločljiv v trojici Schönberg—Berg—Webern. Bil je od vseh treh najbolj dosleden, tako v formalnem kot v vsebinskem pogledu. Seveda je prav zavoljo tega dospel v zagato, iz katere ni našel izhoda njegova glasba je sicer premišljena in analitično razčlenljiva, ni pa življenjska in prikupna. Uporabljal je prvenstveno drobne oblike, ki jih ni navdihoval z ustvarjalnim poletom.

Po naročilu Društva skladateljev Amerike je zložil

simfonijo (op. 21)

za komorni orkester leta 1925 v dveh stavkih: Ruhig schreitend (mirno korakajoč) in Variacije. Tudi v tem, po sili obsežnejšem delu, je ostal miniaturist; temu ustrezno je tudi orkester zožen na klarinet, basklarinet, dva rogova, harfo in godala. Tematika je krhka in često razpada v osamljene tone brez notranje zveze.

ERNST KŘENEK (1900)

je med novejšimi nemškimi dvanajsttonci gotovo najbolj okretna osebnost. Prihaja iz dunajske kompozicijske šole Franza Schrekerja (1878—1934), poznega romantika, nagnjenega k impresionizmu. Křeneka je tudi mikal jazz; za njim Schubertova zgodnja romantika, slednjič pa Schönbergov sistem, h kateremu se je brez pridržkov priznal od leta 1933 dalje.

Od njegovih del je omeniti

4. simfonijo

iz leta 1947 v treh stavkih: Andante tranquillo-Allegro appassionato-Allegro vivace, Adagio, Allegro pesante-Allegro agitato-Allegro deciso. Delo je spisano v dvanajsttonski tehniki, je razumsko in dovolj zamotano. Skladatelj je dal naslednje pojasnilo: »Prvi stavek sestoji oblikovno iz mirnega, dokaj počasnega uvoda, razburkanega prehoda in sonatnega allegra z dvema témama, majhno izpeljavo in skrajšano reprizo. Drugi stavek obsega izmenjavajoče se variacije dveh tém. Glavno občutje je resignirano, brez borbe za ‚ideal'. Tretji stavek obsega dolgo izdelan uvod in dramatičen Allegro z nekaterimi značilnostmi ronda. Stavek je najdaljši od vseh treh in vsebuje dramatični višek simfonije.«

5. simfonija

iz leta 1949 sicer ni dvanajsttonska, vendar pa atonalna. Obsega pet stavkov v klasičnih oblikah: Introdukcija, So-

nata, Rondo, Téma z variacijami, Fuga. Tematično so stavki povezani med seboj in tudi prehajajo drug v drugega brez presledka. Zaključna fuga je nekakšna vsota vseh dotedanjih tematičnih odlomkov ter sploh višek skladbe.

3. koncert za klavir in orkester

je iz leta 1946 in ni pisan v dodekafonskem sistemu, vendar je glasba krhka in le malo prikupna. Ima pet stavkov, ki se izvajajo brez presledkov. Skladba je tematično enotna, vsak stavek pa ima svojo posebno orkestralno zasedbo. Nemški kritik Hugo Leichtentritt pravi: »Křenek je tipičen otrok svoje generacije, brez vsakršne sentimentalnosti, zavzet za slavo in senzacije, anarhist v svojih estetskih pogledih in brez najmanjšega spoštovanja do tradicije.« Ta sodba velja v marsičem za veliko večino vnetih pripadnikov dvanajsttonskega sistema in označuje tudi druge, često pregoreče zagovornike novih struj.

Mnogo dobro zvenečih imen iz glasbene zgodovine in iz sedanjosti je moralo izpasti. Predvsem imena italijanskih opernih skladateljev, ki se niso udejstvovali na simfoničnem področju, pač pa so s svojega opernega gledanja močno vplivali na razvoj celotne evropske glasbe, vključno simfonično. To so bili zlasti *Vicenzo Bellini* (1801-1835), čigar opojna melodioznost je odločilno vplivala na melodično oblikovanje Chopina, dalje *Gioacchino Rossini* (1792 do 1868), prav tako sloveč melodik, dramatik *Giuseppe Verdi* (1813 do 1901) in njegovi nasledniki, ki so združeni pod označbo verizma in ki mednje spadajo tudi *Pietro Mascagni* (1863—1945), *Ruggiero Leoncavallo* (1858—1919), zlasti pa *Giacomo Puccini* (1858—1924). Slednjega opere so spretno spojile razne stilne značilnosti, izhajajoč iz belkanta in oplajajoč ga z naturalističnimi in impresionističnimi dodatki; njihov vpliv je bil izredno velik in se je raztezal tudi v simfonično glasbo. Drugače je vplival nanjo *Niccolò Paganini* (1782—1840) ter za njim vrsta glasbenikov-virtuozov, ki so se tudi močneje predajali komponiranju, vendar vedno s posebnim ozirom na svoj instrument. Njihovemu vplivu se ima simfonična glasba zahvaliti, da je upoštevala v izdatni meri tudi tehnični moment in zavoljo njih se je tehnika igre na različne instrumente v teku enega stoletja močneje razvila kot vsa stoletja prej. V tej knjigi jih je komaj tu mogoče omeniti, ker se niso naravnost uveljavljali kot simfonični komponisti. — Prav tako je morala izpasti vrsta pomembnih imen iz sedanjosti, predvsem zato, ker doslej še niso našla poti v naš koncertni repertoar in ni mogoče predvideti, kdaj in v kakšni meri se bo to zgodilo. Pri tem so prizadeti

zlasti skladatelji tistih kulturnih območji, ki ne vplivajo neposredno na srednjeevropsko glasbo, tako n. pr. ameriškega. Velika vrsta mladih simfonikov Amerike je pri nas še popolnoma neznana, zato je bil izbor med njimi skoraj nemogoč. Tako so ostali neomenjeni pionirji ameriške simfonične glasbe, kakor *Aaron Copland* (1900), *Roy Harris* (1898), *Charles Edward Ives* (1874—1954), *Charles Martin Loeffler* (1861—1935), *Howard Hanson* (1896), *Walter Piston* (1894), *Samuel Barber* (1910), *Leonard Bernstein* (1918) ter mnogi drugi, ki so si doma že ustvarili zvonko ime. — Tudi iz zgodovine je bilo treba obiti nekatere, ki so se prvenstveno uveljavljali na drugih glasbenih področjih, kakor *Robert Franz* (1815—1892) in naš slovenjgraški rojak *Hugo Wolf* (1860—1903), dva velika tvorca samospeva, in pa vrsto operetnih skladateljev, ki tudi niso ostali brez vpliva na simfonično glasbo, čeprav je niso ustvarjali, kakor *Jacques Offenbach* (1819—1880), *Arthur Sullivan* (1842—1900) in mnogi drugi.

JUGOSLOVANSKA SIMFONIČNA GLASBA

Naša simfonična glasba je stopila razmeroma pozno v življenje; ko so drugi kulturni narodi imeli za seboj že svoje predklasike, klasike in pretežni del romantikov, se je naše simfonično ustvarjanje in poustvarjanje komaj pričelo. Na tem glasbenem področju beležimo le osamljene pojave v zgodovini, pa tudi ti niso prinesli pomembnih prispevkov v našo in z njo občo simfonično glasbo. Šele v našem, 20. stoletju moremo govoriti o polnem in vrednem simfoničnem delovanju tako na polju kompozicije kakor reprodukcije in smemo reči, da je jugoslovanska simfonična glasba med najmlajšimi, kar jih obsega evropski kulturni krog.

Razume se ob sebi, da lahko umetnost, ki nima lastne tradicije, črpa svoje pobude zgolj iz dveh virov. Prvi je folklorni, drugi pa svetovljanski. Med njima ni vrednostne razlike, kakor

se nasploh slogi ne ločijo med seboj po kvaliteti, temveč so si enakovredni in novejše struje nimajo nobene kakovostne prednosti pred starejšimi. Naši skladatelji so si bili takoj v svesti tega dejstva in so se orientirali po preudarku, bodisi nagonsko, sledeč značilnostim svoje nadarjenosti in stopnji njenega razvoja. Tako obstajata hkrati najmanj dve smeri med njimi: prva je nacionalno-romantična in zajema svoje zunanje značilnosti iz zakladnice ljudske glasbe ter je v tem smislu najmanj trojna — slovenska, hrvatska, srbska. Druga pa skuša zajeti korak, v katerem stopajo ostali narodi, ki tvorijo evropski kulturni krog, ter se vanj polnovredno uvrstiti. Seveda družijo obe smeri še neproučene in sproti nedoločljive značilnosti, ki so neogibno navzoče v vseh produktih določene etnične skupine in se odsvitajo tako v velikem kot v drobnem. Jasno je, da jih opazovalec laže razloči od ustvarjalca: vsakdo čuti, da je na primer Richard Wagner zelo nemški skladatelj, dasi ni mogoče natanko povedati, v čem obstaja nemštvo njegove glasbe. Prav ta primer velja za tisto kompozicijsko strujo, ki ne uvaja v svojo glasbeno govorico folklornih elementov. Pri onih, ki se naslanjajo bolj ali manj zavestno na domačo ritmiko, melodiko, harmonijo in kar je še takšnih sestavin kompozicije, je razločevanje dosti lažje in se povsem naravno oprijema zunanjih kriterijev. V bistvu se niti eden niti drugi ne moreta drugače izražati, kot jima je dano v pogojih življenjske usposobljenosti. Izkaže se torej, da bi bilo odveč, ločiti ju po njuni slogovni usmerjenosti ter tipizirati, kar je zgolj zunanjega pomena.

Jugoslovanska glasba predstavlja tedaj neko etnično skupnost, ki druži dosežke vseh naših narodov, ohranjajoč pri tem tako nacionalne kakor individualne razlike in značilnosti. Samo v takšnem smislu lahko nastopa enovito in prikazuje svoje pestro bogastvo. Spričo njene mladosti so gotovo mnoge karakteristike še v zametku ali pa v začetni razvojni fazi. Jugoslovanski skladatelji prispevajo vanjo svoja dela v meri svoje nadarjenosti, znanja in usmerjenosti, ter s tem obenem bogatijo občo glasbeno tvornost, vnašajoč vanjo nove in značilne poteze.

SLOVENSKA SIMFONIČNA GLASBA

Slovenska glasbena dejavnost je v zgodovini nastopala zgolj individualno, z nekaterimi posameznimi tvorci, ki med seboj in s svojim narodom niso imeli posebno trdnih vezi, temveč so se ravnali po politični pripadnosti mesta svojega udejstvovanja. Tako je bil osamljen vrh v dobi vokalne polifonije Jakob Petelin-Gallus (1550—1594) in morda kasneje še ta ali oni, ki pa je svoje delo namenil drugam in bil tudi sicer drugje sprejet. Doba narodnega prebujenja je vzbudila mnoge skrite težnje in zmožnosti, ki so v njeni službi prispevale največ, kar so zmogle spričo zelo pomanjkljivega glasbenega znanja. Do simfoničnega dela seveda niso segle — potrebe so bile skromnejše in so se omejevale na pevske budnice in kasneje na dela iz zborovske in samospevne literature. Šele nekako ob prehodu iz 19. v 20. stoletje je na-

pravila slovenska glasba korak iz pevske glasbe v instrumentalno — sprva zelo plaho in po možnosti v zvezi s petjem, kasneje samostojneje. Nastale so prve slovenske skladbe za orkester avtorjev Davorina Jenka (1835—1914), Frana Gerbica (1840—1917) in drugih, ki pa niti v oblikovnem niti v vsebinskem pogledu ne zadoščajo zahtevam, ki so jih imeli takrat že doma in drugod do simfoničnih del. Iz tiste dobe je pokazala največ življenjske sile »Serenada« Benjamina Ipavca (1829—1908), ki je še danes prikupna skladba za godalni orkester. Šele natančno leta 1900 je napisal Anton Lajovic svoj »Adagio« za veliki orkester in s tem začel delo za resno in polnovredno slovensko orkestralno glasbo.

EMIL ADAMIČ (1877—1936)

je bil prvenstveno zborovski skladatelj, ki je pravzaprav postavil slovensko zborovsko glasbo na njeno pravo in visoko mesto. Kot simfonični skladatelj je precèj pozno stopil v javnost in tudi število del te vrste ni pomembno. Napisal je tri orkestrske suite.

Otroška suita

je iz leta 1913 in obsega šest stavkov: Uspavanka, Leseni konjiček, Prva žalost, Pleši, medved!, Bajka, V božični noči. Stavki so preprosti, v pesemski obliki in predstavljajo prizore iz detinstva; ne zahtevajo pa od poslušalca drugega, kot da se jim preda in se skuša vživeti v dobo in način življenja, ki ga predočujejo. Najbolj dognana je »Bajka«, ki vsebuje nekaj mikavnih instrumentalnih momentov; prav tako je prisrčna »V božični noči«, kjer je skladatelj uvedel tudi (skrit) zbor, ki pri simfonični izvedbi lahko odpade. Poglavitni vrlini suite sta njena preprosta, neposredna iskrenost in resnična doživetost.

Tatarska suita (imenovana tudi »Tatarske silhuete«)

je nastala leta 1920 v Taškentu, kjer je živel skladatelj kot vojni ujetnik. Obsega štiri stavke: V stepi, Dekle iz Batkana, Črna voda (Kara-urman) in Tatarski ples. Prvi stavek obrav-

nava tatarsko narodno pesem »Hamaiun« in je po značaju divji, neukročen. Drugi (»Batkangeisha«) je liričen in po slogu nekoliko kontrapunktično obdelan. Melodija spominja s svojo pentatoniko (peterostopnostjo) na orientalski napev, vendar ni povzeta iz folklore. Tretji stavek je spet naroden; skladatelj ga je posnel iz svoje suite »Tri turkestanske ljubavne pesmi« za mali orkester. Četrti je hiter ples na ljudsko témo, tetratonskega (četverotonskega) obsega, kakor mnogo mongolskih popevk. Ker so vse tu uporabljene ljudske téme harmonizirane na evropski, sedmerostopni način, nastane mikaven spoj avtentičnih pentatonskih in tetratonskih napevov s heptatonsko akordiko, kakor so nekateri, zlasti operni skladatelji radi predočevali orientalsko obeležje z izvirno melodiko in umetno dodano harmonično podlago.

Iz moje mladosti

je suita iz leta 1922 s pêtimi stavki: Ob zibeli, Mož z medvedom, Sveti trije kralji, Mati je bolna, Pripovedka. K tem prizorom je napisana glasba, o kateri pravi sam skladatelj:

Pri zibeli. Mati ziblje dete in ga uspava s pesmijo. Otrok zaspi in mati sanja: dete raste in se veselo igra. — Dete se prebudi. — Mati ga umiri. — Sanja dalje: dete raste. Doraste v mladeniča. Junak bo! Slaven! Od matere pojde! Oženi se! Veselo svatbo praznujejo! Mati ostane sama! Kje bo sin, ko pride ponjo smrt? — Nemirno dete jo predrami iz sanj. Zapoje mu in sama sredi pesmi zaspi ob zibelki. — *Mož z medvedom.* Deca se vsiplje od vseh strani. Mož z medvedom je tu! Medved pleše, a mož-siromak vrti lajno in s klobukom v roki z bolnim pogledom prosi milodarov. Otrokom zabava — njemu grenak kruh. Medved pa se nerodno vrti in nezadovoljen renči. — *Sveti trije kralji - Koledniki.* Veseli koledniki so tu! Krone imajo na glavi, v bele halje so oviti in darove prinašajo. Že se je priklonil Gašper: dolg in mlad. Komaj odpre usta, že se vsipljejo smešnice, da jih je polna vsa hiša... Do tal se prikloni Miha: godrnjavec, debeluhar. Pripogne se Boltežar: gostobeseden, živahen. Zlate besede kar siplje iz rokava. Poklonijo se in zapojejo vsi trije. S polno malho darov gredo v drugo hišo. Veseli koledniki, še k nam, še k nam! — *Mati je bolna.* Žalosten se otrok igra v mislih na bolno mater. Kaj če umre? Skoči k materi. Mirno spi. V iskreni, globoki molitvi prosi za materino zdravje in se umiri. — *Pripovedka.* Nekoč je živel v močvirju strašen, sedmeroglavi zmaj. Vsako leto je moral kralj zmaju žrtvovati mlado deklico, ki jo je določil žreb. Sedaj je prišla vrsta na sámo kraljično. Od vseh zapuščena čaka svoje usode. Bliža se zmaj. Strašno rjove. Zdaj, zdaj bo vsega konec. V deveti

deželi pa je živel mlad kraljevič, Zeleni Jurij. Sklene kraljično rešiti. Prijezdi na belem konju. Strašen boj se vname. Glava za glavo odleti zmaju. V smrtnem boju se zvija ob nogah zmagovitega viteza. Iz daljave pa se že čujejo zvoki žalne procesije, ki prihaja po smrtne ostanke kraljične. Hrabri, lepi kraljevič Zeleni Jurij pa ji gre radosten naproti. V naročju držeč kraljično, jezdi na svatbo.

Suita je skladateljevo najbolj pomembno delo. Stavki so povečini napisani v preprosti trodelni pesemski obliki; melodika je izvirna, a ljudsko občutena; harmonija kaže nagnjenje k pestrosti v izrabljanju sredstev, dasi nikjer ni prenapolnjena. Še najmanj dognana je instrumentacija, ki ponekod ne zadovoljuje popolnoma.

Poslednje Adamičevo orkestralno delo je

Scherzo (Potrkan ples)

iz leta 1922, na ljudski napev enega redkih ohranjenih slovenskih narodnih plesov. Oblikovno je to trodelen skerco, po fakturi in vsebini pa nekako ustreza ravni Dvořákovih »Slovanskih plesov«. Delo je živahno in učinkovito.

ANTON LAJOVIC (1878)

izhaja prav kot Adamič iz vokalnega stavka, prvenstveno iz samospevnega. Njegov obsežnejši ustvarjalni duh in globlja muzikalna izobrazba sta mu omogočila, da je napisal več tehtnejših orkestralnih skladb, s katerimi je pravzaprav položil temelje slovenski orkestralni glasbi. Njegov slog je poznoromantičen z impresionističnimi primesmi; toda težišče pri njem ni v slogu, pač pa v vsebini. Pri tem velja glavna pozornost melodiji, ki jo izbrana harmonija samo podpira; kontrapunkt — kot metoda dela — stopa v ozadje; instrumentacija je pastozna, gosta in ne ljubi podčrtavanja posameznih orkestralnih barv. Njegova orkestralna dela so ponajveč preproste trodelne pesemske oblike; formalna in tematična konstruktivnost mu je tuja. Pač pa je vselej iskal nacionalne muzikalne prvine ter jih našel v svojevrstni ritmiki, ki prihaja zlasti v skladbi »Caprice« do polne veljave.

Adagio

je Lajovčev orkestralni prvenec iz leta 1900. Odlikuje ga bujna melodioznost, ki je smiselno podprta z izbranimi harmoničnimi sredstvi; tako doseže velike gradacije, ustrezno poznoromantičnemu vzhičenemu razpoloženju. Oblikovno je skladba v preprosti trodelni pesemski formi A-B-A z dodano kodo.

Tej skladbi sta tehnično in izrazno prav blizu *Andante* in *Capriccio,* oba iz leta 1901, enostavčni karakteristični skladbi. Tudi tidve dajeta melodiki največ priložnosti, da se izpoje. Lajovčevi prvenci pomenijo za nastanek in rast naše simfonične glasbe več kot zgolj kompozicijske študije, kar so v bistvu bili. V resnici so to prve naše dognane in v sebi zaokrožene simfonične slike, ki vzdržijo primerjavo z dosežki drugih narodov v tem slogu.

Caprice

je simfonična slika iz leta 1922. V nji je dal skladatelj rezultat večletnega zanimanja za prvine slovenske narodne pesmi; zato je izbral petdelni ritem, ki je zanjo najbolj značilen. Delo je pravo poveličanje petdelnega takta; motivika je kratka in bodisi obstane v drobcih ali pa se na široko izpoje v obsežnejših lokih. Glasba nezadržno teče od konca do kraja; nenavadno sestavljeni ritmični utrip pri tem zvesto rabi za stopnjevanje v enakomernem toku. V harmoničnem pogledu se skladatelj naslanja, vsaj deloma, na impresionistične značilnosti; tako uporablja celotonsko lestvico, ki je bila zlasti značilna za začetek francoskega impresionizma. Četudi skladba ni zložena iz folklornega gradiva, je vendar domača v polnem pomenu besede in izstopa izmed tujih.

Pesem jeseni

je simfonična lirska pesnitev iz leta 1938; oblikovno je podobno grajena kot prejšnje, kaže pa v celem poteku ozko povezanost z naslovom in je v nekem pogledu avtobiografska, četudi program ni objavljen. Tudi v tej skladbi je Lajovic prvenstveno pevec s širokim dihom, lirik, ki s svojo močno občuteno poezijo poslušalca zavzame ne glede na slog, ki je ravno v tem delu preprostejši kot kdaj koli prej. Melo-

dični lok je sicer še močneje vzpet, a harmonija je enostavnejša. Nekaj več mesta gre kontrapunktu, ki pa je bolj ornamentalen kot ekspresiven. Zvok je gostejši in enakomerno porazdeljen. Vzdržana elegičnost izraza se proti koncu stopnjuje v odpovedno dramatičnost, ki je pristna in učinkuje neposredno.

STANKO PREMRL (1880)

je v glavnem cerkveni skladatelj, ki pa je del svojega ogromnega muzikalnega opusa poveril orkestrski glasbi. Njegov slog je zmerno moderen in ne teži k nobeni od sodobnih, izrazitih struj; izhaja iz pozne romantike in nanj je mnogo vplivala cecilijanska cerkvena glasba.

Za orkester je napisal nekaj del, med temi

Témo z variacijami (Es-dur)

že v študijskih letih. Prvotno je bila skladba zložena za klavir, kasneje pa instrumentirana za orkester. Téma je dvodelna pesem. Za njo se vrsti enajst variacij, menjaje se v hitrem. zmerno hitrem in počasnem tempu, oziroma v vedrem in žalostnem razpoloženju. Variacije ostajajo povečini v formalnem okviru téme; četrta in pêta sta celota, deveta je speven adagio, deseta in enajsta prehajata v variacijsko fantazijo.

Poleg te skladbe je Premrl napisal še vrsto drugih orkestralnih skladb (deloma za sama godala), kakor *Scherzo* (a-mol), *Andante sostenuto, Rondino,* štiristavčno *Božično suito* ter razpoloženjske slike *Trije in Štirje pastorali* (G-dur, E-dur, A-dur; Es-dur, D-dur, G-dur, Des-dur) in *Sinfonietto* (A-dur) v štirih stavkih. Skladbe so bile izvečine prvotno klavirske ali pa orgelske in kasneje instrumentalne.

VASILIJ MIRK (1884)

je tudi pretežni del svojega ustvarjanja posvetil pevskim kompozicijam, prav posebno zborom. Njegov slog je poznoromantičen; nanj so le malo vplivale sodobne struje. Njegovo glavno orkestrsko delo je

Simfonična suita (d-mol)

iz leta 1911, v pêtih stavkih: Adagio, Allegro vivace, Melodia, Scherzo, Grave. Skladba sodi med programska dela in je delno avtobiografska; prvi stavek izraža potrtost; drugi odločnost; tretji spokojnost; v četrtem prihaja do izraza humor; peti stavek je sprva obupujoč, prava žalna koračnica, ki pa se proti koncu razveže v optimistično razpoloženje.

Ostala Mirkova orkestrska dela so: štiri uverture *(Slavnostna, Slovenska, Iz devete dežele, »Vidojka«*, deloma k odrskim igram), dalje suita *»Mati«* in pa *»Rapsodična fantazija«* za klavir in orkester.

MARIJ KOGOJ (1895—1956)

je bil pristaš ekspresionistične struje v njenih novoromantičnih početkih. Komponiral je operno in komorno glasbo, za simfonični orkester pa samo suito

»Če se pleše«

v treh stavkih: Foxtrott, Chopiniana, Tango. Oba krajna stavka sta tribut dobi, osrednji pa nam kaže skladatelja od lirične strani, navdušenega nad Chopinom in njegovo nadvse občutljivo harmonično žilico.

SLAVKO OSTERC (1895—1941)

je zastopal ob svojem času skrajno napredno strujo konstruktivističnega realizma prav tja do četrttonske glasbe, ki jo je vneto zagovarjal. Izhajajoč sprva iz pozne romantike, je hitro prešel vse vmesne faze muzikalnega slogovnega razvoja ter zastopal poslednjega med takrat modernimi. Napisal je mnogo skladb za različne zasedbe in tako posegel o operno, komorno in simfonično področje. Najčisteje kaže njegove umetniške nazore, pa tudi njegovo svojstveno nadarjenost

Suita

v pêtih stavkih: Tempo di marcia, Tranquillo, Vivace, Religioso, Presto. Hitri stavki so vedri, nekoliko groteskno karikirani, oba počasna pa sta globoka in občutena. Posebno četrti (Religioso), ki je napisan za sama godala, je prepričljiv, preprost, a vendar prisrčen in skladatelj je našel izrazit zvok v globokih godalih, ki spominja na orgelskega. Tudi »*Klasična uvertura*« je Osterčevo znano delo, v katerem se je naslonil na fakturo Prokofjeva, s katerim ga je družilo nagnjenje h groteski, sarkazmu in karikiranju. Ostala Osterčeva simfonična dela so: simfonija »*Ideali*« ter simfonični pesnitvi »*Povodni mož*« in »*Mati*« (za saksofon in orkester).

KAROL PAHOR (1896)

je močan borec za osamosvojitev in sodobno veljavo naše glasbe, katero je obogatil zlasti na vokalnem področju. Njegove masovne in borbene pesmi so ponarodele v polnem pomenu besede. Napisal pa je tudi vrsto simfoničnih del, med njimi

Simfonični poem

na Cankarjevo črtico »Tuje življenje«. Skladatelj je iz nje izluščil nekaj odstavkov ter jih muzikalno združil v dokaj svobodno obravnavano sonatno obliko. Cankarjevo oblikovanje črtice se ujema z glasbenim, tako da sta obe skladni in si motivi ustrezajo.

Suita v sedmih stavkih

je sestavljena iz glasbe k dokumentarnemu filmu »Skrb za delavca«. Stavki so: Predigra, Pesem brez besed (godalni orkester), Barkarola, Idila, Otroški prizori, Marš, Finale. Posamezni stavki obravnavajo tematično gradivo filmske glasbe, ga tu razširjajo, tam zožujejo, tako da so oblikovno zaokroženi. Slog je enostaven, ne preobložen, in se le mestoma poslužuje novejših prijemov. — Prav tako je iz filmske glasbe povzet

Scherzo-Pastorale.

Osnovna glasba je bila napisana k filmu »Ovčereja na Kočevskem«; posamezni oddelki so strnjeni v obliko, ki se močno približuje rondoju z dvema témama; druga je varianta narodne pesmi »Izidor ovčice pase«.

Žalna koračnica (Žalostinka žrtvam)

ima kot témo skladateljevo »Partizansko žalostinko« in je po obliki trodelna pesemska forma, kakor pritiče naslovu. Izraz je tragičen in tožen v obeh okvirnih odstavkih, dramatičen pa v srednjem delu.

Pahorjevo najbolj učinkovito orkestralno delo je suita

Istrijanka,

ki šteje 15 miniatur za simfonična pihala, trobila in tolkala. V melodičnem pogledu je zgrajena na svojevrstni istrski tonski lestvici, ki je v bistvu heksatonska (šesterotonska), a jo je skladatelj smiselno dopolnil v oktotonsko (osmerostopno). Posamezni stavki so kratki, a zelo značilni, dasi se skladatelj nikjer ni oprl na folklorno motiviko, temveč je tudi v melodičnem pogledu oblikoval stavke izvirno, upoštevaje seveda svojstveni ritmični utrip istrskih narodnih pesmi in plesov. Prvotno je bila suita napisana za klavir, kasneje pa prirejena za navedeno orkestralno zasedbo (brez godal).

Koncertne etude (Istrske predigre)

nadaljujejo skladateljev svojstveni slog, ki ga je bil začel z »Istrijanko«. To so tri, med seboj le narahlo povezani stavki, pri katerih temelji melodika na istrskih tonskih lestvicah. Prvi stavek je počasen, drugi živahnejši, tretji pa povsem nemiren. Ker je tudi harmonija povzeta iz osmerotonske istrske lestvice, je skladba v melodičnem, prav kakor v harmoničnem pogledu svojstvena in zanimiva. Tudi to delo je bilo sprva napisano za klavir in kasneje postavljeno za orkester, enako

Slovenska suita 1941—1945,

gotovo največ izvedeno delo s partizansko idejno vsebino. Posamezni stavki podajajo značilne prizore iz partizanskega življenja in so prav tako živi kot učinkoviti.

MATIJA BRAVNIČAR (1897)

sodi med tiste slovenske skladatelje, ki so se kmalu ločili od vokalne glasbe in začeli gojiti takrat še skoraj neobdelano simfonično področje. Bravničarjev lastni izraz se je v teku časa in v sosledju del razvil v zelo karakterističnega in samosvojega. Kot skladatelj se je uveljavljal na mnogih področjih, zlasti na opernem; med njegova najbolj uspela orkestralna dela spadajo v prvi vrsti tri simfonije, poleg njih pa nekatere simfonične pesnitve, uverture in manjša dela.

1. simfonija

je nastala leta 1949/50 in ima tri stavke: Adagio-Allegro moderato, Adagio espressivo, Allegro vivo. Uvodni adagio prinaša zarodek prve téme prvega stavka; le-ta je zložen v sonatni obliki s široko, dramatično izpeljavo in obširno kodo. Glava téme služi kot gradivo za nadaljnje oblikovanje in raznovrstno motivično obravnavanje. Drugi stavek so variacije na svobodno predelano staro narodno pesem. Njegovo razpoloženje je elegično, brez večjih kontrastov. Tretji stavek je rondo s kratkim uvodom, ki uporablja drobce prve misli prvega stavka. V rondu je prva téma variacija pesmi iz drugega stavka, pa tudi sama pesem se nekajkrat oglasi nevariirana. Simfonija zaključuje ritmično živahna in dinamično razgibana koda. — V tej simfoniji je skladatelj vseskozi uveljavil ciklični princip gradnje s tem, da so stavki povezani med seboj z glavno mislijo.

2. simfonija (in Re)

je iz leta 1951 in ima štiri stavke: Allegro, Adagio cantabile, Vivace (Burlesca), Finale: Andante solenne — Allegro maestoso. Simfonija je pisana v duhu ljudske tematike brez citatov. Prvi stavek je v sonatni formi in njegova glavna

misel spominja na idrijsko ljudsko pesem. Tudi v nadaljnjem vsaka glavna misel prvih treh stavkov vsebuje ritmične ali melodične prvine narodnih pesmi. Menjava ritma je značilna za prvi in drugi stavek; le-ta je na široko zasnovan liričen spev (od tod njegov podnaslov »Pesem«) panonskega značaja. Burleska ima kot ritmični element »potrkan ples«, ki prihaja do izraza v okvirnem delu; notranji odstavek je Andantino v 5/4 taktu kot speven kontrast obrobnima odstavkoma. Finale se pričenja s slovesnim uvodom, ki se izlije v razgibani Allegro. Po obliki je rondo in zajema mnogo dramatičnih razpletov. Končuje se s široko kodo.

3. simfonija (stretta)

je nastala leta 1958 in šteje tri stavke: Allegro moderato, Andante, Allegro bursicoso. Vzdevek »stretta« — utesnjena — pritiče konceptu, ki je aforistično strnjen tako, da so sonatni odstavki skrajšani kar se dá. Tudi v tem delu nadaljuje skladatelj smer naslanjanja na ljudske ritmične in melodične prvine, ne da bi zapadel v konkretno citiranje. Drugi stavek ima kratek akordičen uvod, ki mu sledi liričen spev, prekinjen s kontrastnimi epizodami. V tretjem stavku vlada prešerna fantovska téma plesnega značaja. V rahlo nakazani trodelni pesemski formi je zgoščena nenehna izpeljava vedre, z istrsko tonsko lestvico prepletene skladbe. Kratka spevna epizoda pred kodo je rakova obrnitev prve téme v povsem novi ritmizaciji.

Poleg simfonij je napisal Bravničar

Simfonično antitezo

iz leta 1948, ki ima dva stavka: Largo, Allegro. Prvi stavek je sakralnega značaja, drugi pa profanega. Tematika je starotolminska; kolikor je delo programsko, bi prvi stavek izražal dostojanstveno nabožnost, drugi pa uporniško zavest starih Tolmincev.

Plesne metamorfoze

so iz leta 1955 in obsegajo štiri značilne plese: Chaconne (za obdobje okoli leta 1650), Gavotte (1750), Valse (1850) in Ragtime (1950). Skladatelj je v suiti skušal prikazati razvoj

družabnega plesa v treh stoletjih. Glavna téma je stavkom skupna in zgrajena po dodekafonskem gradbenem načelu; vendar to ravnanje velja samo za melodijo, v harmoničnem pogledu skladatelj ne gre v skrajnost. Téma se obravnava na variacijski način.

Od ostalih Bravničarjevih orkestrskih skladb je treba našteti uverture (»*Hymnus Slavicus*« na star *Trubarjev* protestantski koral), »*Kralj Matjaž*« in »*Kurent*«, dalje »*Belokranjsko rapsodijo*«, predvsem pa mnogo izvajano »*Slovensko plesno burlesko*«, ki je zelo posrečen poskus vpletanja vesele ljudske popevke v strožji formalni okvir skerca.

MATIJA TOMC (1899)

je prvenstveno vokalni komponist, ki pa je za orkester napisal »Variacije na pesem Od kneza Marka«, koder je uporabil kot témo staro slovensko narodno pesem, in pa »Nizki rej«, iz več koroških ljudskih plesnih tém sestavljeno simfonično suito.

LUCIJAN MARIJA ŠKERJANC (1900)

je napisal pet simfonij, tri uverture, po en koncert za klavir, violino, violončelo, harfo, klarinet, fagot, več simfoničnih pesnitev ter vrsto manjših skladb za orkester.

1. simfonija (A-dur) je nastala leta 1931 in obsega en sam stavek, ki je po razpoloženju pastoralno-bukoličen. *2. simfonija (h-mol)* je iz leta 1940 in ima tri stavke: Allegro non troppo, Andante semplice, Allegro con brio. Prvi stavek je v močno razširjeni sonatni obliki, pri čemer je prva téma spevnega značaja; ta poteza se v nadaljnjem poteku še stopnjuje, tako da je ekspozicija sonatne forme popolnoma enotna in nastopijo tematični kontrasti šele v izpeljavi. Drugi stavek (v b-molu) ima trodelno pesemsko obliko in ariozen značaj, tretji pa združuje skerco in finalni rondo v eno. *3. simfonija (C-dur)* je nastala leta 1941 in šteje tri stavke: Andante marziale, Adagio, Allegro assai. V oblikovnem pogledu spominja

na prejšnjo (2.) simfonijo, le da so stavki bolj strnjeni in njihov izraz bolj zgoščen. *4. simfonija (H-dur)* je iz leta 1943, obsega štiri stavke: Andantino, Scherzo-Allegretto, Lento affetuoso, Toccata-Allegro giusto in je napisana za godalni orkester. *5. simfonija (F)* je od vseh najbolj obsežna. Nastala je leta 1943 in ima tri stavke: Allegro moderato assai, Adagio, Maestoso-Allegro con fuoco. Prvi stavek predstavlja zelo povečano sonatno formo z vedno novimi, dodatnimi témami in tematičnimi odstavki. Drugi stavek je liričen, v trodelni pesemski obliki, tretji pa je rondo sonatne stopnje z obširno kodo. Oba zunanja stavka sta tragično in dramatično razgibana, notranji pa je speven in umirjen.

Trilogija uvertur (»*Lirična*« iz leta 1925 oziroma 1931, »*Slavnostna*« iz leta 1933 ter »*Dramatična*« iz leta 1941) druži skladbe kontrastnega značaja. Druga od njih obravnava koroško narodno »Kje so tiste stezice . . .« v uvodnem in v sklepnem odstavku, ki uokvirja osrednjega.

Med koncerti sta najobsežnejša dva:

koncert za klavir in orkester (a-mol)

iz leta 1940, v treh stavkih: Andante semplice, Larghetto, Vivace. Prvi stavek ima najprej daljši uvod samega klavirja, nato pa sledi hitri stavek v sonatni formi. H koncu se del uvoda ponovi, izpeljava pa vsebuje tudi obsežno klavirsko kadenco. Drugi stavek je v trodelni pesemski obliki in skoz in skoz lirično občuten. Tretji stavek je živahen rondo sonatne stopnje in obsega novo, široko razpredeno klavirsko kadenco, po kateri se hitro in živahno zaključi s kodo, katere téma je iz prvega stavka; in

Koncert za violino in orkester (A-dur)

iz leta 1952, ki ima tri stavke: Andante molto moderato, Adagio, Allero di molto. Prvi stavek je vseskozi liričen, v sonatni obliki, z obsežno in virtuozno violinsko kadenco. Drugi (f-mol) je žalna koračnica s triom brez ponovitve prvega odstavka; prehaja neposredno v tretji stavek, rondo svežega in vedrega značaja, čigar zaključna koda ponovi glavno misel prvega stavka v svečanem razpoloženju.

Ostali koncerti uporabljajo v spremljavi skrčen komorni orkester in torej njihova obravnava ne sodi semkaj, prav tako

dve skladbi za koncertantni klavir, *Fantazija* iz leta 1944, v enem stavku, trodelne oblike in liričnega razpoloženja, ter *Concertino* iz leta 1949 v treh stavkih: Allegretto grazioso, Adagio, Allegro con spirito s spremljavo godalnega orkestra.

Koreografska simfonična pesnitev je

»*Mařenka*«.

Skladba se ne ravna povsem točno po besedilu Cankarjeve črtice Spomladi, pač pa skuša prikazati glavne momente v dogajanju z vrsto značilnih razpoloženj. Uvodoma ponazoruje težko, svinčeno sivo okolje v dunajski delavski četrti, kjer je rasla in dozorevala Mařenka. Polagoma se iz tega mračnega in usodovskega občutja, ki ne pozna drugega kot brezupno tlako delavca in mrko ozračje brez sonca, dvigne Mařenkina mlada misel, sprva v plahem, polagoma pa v zanositejšem poletu. Njena želja po boljšem, srečnejšem življenju, ki je prej le pritajeno tlela v nji, se široko razpne, ko pride na blokovo dvorišče lajnar. Njegov razglašeni instrument izzove v Mařenki val neizpolnjivih želj in predstav. Nenadno zapazi okrog sebe prihod pomladi v naravo in rada bi se mu pridružila. Njena ganljiva otroška fantazija ji pričara privide drugega, pravega, vrednega življenja in tem mislim se preda. Žene jo ven iz ozkega obzidja njenega bednega doma, ne more razumeti, zakaj je obsojena na revščino in preganjanje, ko je vendar svet za vse enak. Toda že ta njen prvi korak v domnevno svobodo je bil zanjo usoden: ko se prvič zave svojih pravic in svoje enakosti, se zave tudi njihove neizpolnjivosti v sovražnih okoliščinah in svojega obupa. Prvi pomladni poziv jo stre in ne najde drugega izhoda kot smrt.

»*Gazele*«

so suita orkestrskih pesnitev, ki je nastala leta 1950 in obsega sedem stavkov: Moderato mosso, Andante cantabile, Lento e pesante, Leggiero, Maestoso, Lento con sentimento, Moderato e maestoso. Po obliki so pesemske forme; s pesniško obliko gazel imajo to skupnost, da se tematika deloma ponavlja v vsaki posamezni skladbi ter ima poleg tega dotikališča s skupno tematiko vseh skladb. Pobudo za svojstveno oblikovanje suite je skladatelj črpal iz *Prešernovih* gazel.

so iz leta 1956 ter obsegajo troje skladb različnega značaja: Moderato, Allegro con grazia, Maestoso. Naslov pove, da vsebujejo tehnične in izrazne težkoče, ki so za skupno igranje v orkestru problematične. Posamezni stavki stojijo v trodelni pesemski obliki; posebna važnost je položena v instrumentacijo.

Krajša simfonična skladba je »*Simfonična žalna glasba*« iz leta 1942, ki je v bistvu žalna koračnica, razširjena v simfonične dimenzije.

BLAŽ ARNIČ (1901)

je svoje gledanje na kompozicijo izrazil ob izvedbi violinskega koncerta z naslednjimi besedami: »Nekje sem bral, da je glasba abstrakten pojav, sem pa popolnoma drugačnega mišljenja. Na glasbo gledam kot na enega najmočnejših izrazov človeških čustev. Glasba je tisti element, ki človeka plemeniti, zato tudi ne more biti abstraktna; človeku mora dati doživetja, ne sme pa se naslanjati zgolj na razvoj muzikalnih principov. Če bi imeli glasbo za abstrakten pojem, bi s tem negirali svoja čustva. Vse bogastvo občutij in človekov značaj se oblikujejo le na domači grudi. Tako nastane tudi lasten izraz, lastni glasbeni jezik, ki si ga je mogoče ustvariti le v stiku z domačo zemljo.«

Arnič je napisal osem simfonij, več simfoničnih pesnitev ter dva violinska koncerta. Vse simfonije imajo značilne naslove, snov simfoničnih pesnitev pa je povečini pravljična.

1. simfonija (Te Deum) je iz leta 1932 in je pravzaprav kantata, ker uporablja zbor s tekstom latinskega psalma »Hvalnice«. Stavki so: Allegro moderato, Antiphona, Scherzo, Finale. *2. simfonija* (»rapsodična«) je tudi iz leta 1932 in se vsebinsko nanaša na 136. psalm iz katoliškega sv. pisma. Stavki so: Allegro, Andante, Mysterium, Allegro deciso. *3. simfonija* (»Resurrectionis«) je iz leta 1935 za orgle in orkester. Stavki so: Allegro, moderato, Andante, Allegro. *4. simfonija* (»Duma«) je bila prvič izvedena leta 1947 in obsega štiri stavke, od katerih je zadnji komponiran na be-

sedilo Otona Župančiča. *5. simfonija* (»Vojna in mir«) je nastala leta 1941 in šteje tri stavke. Vsebina zajema dobo okupacije in borbo proti okupatorju. *6. simfonija* (»Samorastnik«) je iz leta 1950 in ima štiri dele: »Zanos«, »Čustvovanje«, »Razigranost«, »Sproščenje«. Po vsebini je avtobiografska, z neobjavljenim programom. *7. simfonija* (»Simfonija dela«) je bila napisana leta 1948 za mali orkester s klavirjem in obsega tri stavke: »Delo«, »Počitek«, »Tekmovanje«. *8. simfonija* (»Na domači grudi«) je iz leta 1951 s stavki: »Prebujenje«, »Mati«, »Utripi«, »Na domači grudi«. V nji je skladatelj prisluhnil radostnim in bolestnim utripom prirode. Prvi stavek je označen z živahnim tempom; glavni motiv je v rogovih, ki se pojavljajo z bojaznijo, kot v strahu pred življenjem; toda v težnji k cilju se kasneje razpletejo v samozavestno hotenje. Stavek sloni deloma na sonatni obliki. »Mati« je oblikovno dvodelna pesemska oblika, vsebinsko pa podaja čustva materinstva in ljubezni, pa tudi karanje ljubeče matere. »Utripi« imajo značaj skerca: ob sončnem vzhodu, ko vsa priroda zaživi, zadiha in se zgane v živahni razigranosti, je skladatelj prisluhnil utripu in ritmu domače zemlje. Četrti stavek je himna razpoloženju, slavospev domači grudi. Pričenja se s hojo po naši prelestni zemlji in se nazadnje strne v samozavestni zaključek, nekak »magistrale« vseh delov.

Od simfoničnih pesnitev je pomemben zlasti

»Ples čarovnic«,

ki je nastal leta 1938 in ima naslednjo programsko razlago:

Pravljica pripoveduje o napredno mislečem, brezverskem hlapcu, ki je na veliki praznik dvakrat grešil; ni mu bilo dovolj greha, da si je nalašč na praznik izrezljal cokle, ampak je šel zvečer še vasovat. Zato so ga kaznovale čarovnice, ki strašijo na razpotju Kogel. Ko je v temni noči prišel do tega razpotja, ga je nenadoma obšla groza. Nebo je zažarelo v nenavadni svetlobi, iz Gozdka pa se pričnо spuščati proti hlapcu lahne postave čarovnic. (Tu se začenja glasba, ki slika nadaljnji potek zgodbe.) Nenadoma je hlapec ujet v krog samih čarovnic, ki začno plesati okrog njega, sprva umirjeno, nato vedno strastneje, vedno bolj divje. Vabijo ga k plesu, druga za drugo ga potegne v plesni vrtinec, podajajo si ga iz rok v roke. Ples se vedno bolj stopnjuje v divjem tempu, cel kolobar čarovnic pleše s hlapcem in mu neprestano pojejo nagajivo pesem: »Putika moja dolgo ne poje, ljubica tvoja pa sama leži.« Hlapec mora plesati tako neutrudno, da skoraj obnemore in se mu

na nogah razbijejo cokle. Ko petelin zapoje prvič, ko se oglasi jutranji zvon in posveti prvi pramen jutra, preneha skrivnostna moč čarovnic, ples se umiri in čarovnice se polagoma spet umaknejo v gorske vrhove, nebo zgubi svoj nenavadni žar, hlapec pa se na razkopanem in razteptanem razpotju šele zdaj zave, kaj se je zgodilo z njim. »Ples«, ki se začne v »pp« in se dramatično stopnjuje do svojega viška, se zaključi spet v »pp«.

Baletne simfonične pesnitve tega skladatelja: »*Zapeljivec*« iz leta 1940 (»Življenje je zapeljivec, ki izmami človeka iz idilične gorske pokrajine in brezskrbnega mladostnega življenja ter ga vrže v sredo življenjskih vrtincev, v katerih se z otožno ljubeznijo zagleda nazaj v mladostni raj, a ga opoj življenja vendar zadrži v svojem vrvežu«), »*Povodni mož*« iz leta 1948, »*Divja jaga*« iz leta 1956 so bodisi alegoričnega, bodisi pravljičnega značaja. »*Pesem planin*« iz leta 1940 opeva lepoto domače gorske pokrajine in naravnih prizorov v njenem okolju, (nevihta!), »*Pričakovanje*« iz leta 1943 pa odsvita tesnobo vojnega časa, združeno s samozavestnim pričakovanjem osvoboditve. »*Gozdovi pojo*« je simfonična pesnitev iz leta 1945, ki vsebinsko zajema borbo partizanov proti okupatorju, »*Partizanske bolnice*« iz leta 1947 pa je pesnitev z vsebino, zajeto v naslovu samem. Simfonična pesnitev »*Revolucija in preporod*« iz leta 1958 ima prav tako iz naslova razvidno vsebino. Vse simfonične pesnitve so enostavčne.

1. koncert za violino in orkester

je bil prvotno (1943) napisan za violino in klavir, kasneje (1952) pa predelan v dokončno obliko. Obsega tri stavke: »Razpoloženje«, »Prelesti«, »Razigranost«, ki pa nimajo določene programske osnove, temveč zgolj določajo razpoloženjsko vsebino.

2. koncert za violino in orkester je nastal leta 1953.

Med mladostna dela sodi »*Uvertura h komični operi*«, op. 11, ki je bila komponirana leta 1932. Skladatelj si je zamislil veselo in živahno delo, z lahkotnejšo, tu pa tam sentimentalno šegavo melodiko, v običajni sonatni obliki s fugatom, izpeljanim iz prve téme, za konec.

DANILO ŠVARA (1902)

je prvenstveno operni skladatelj, ki je simfonični glasbi prispeval štiri simfonije, dve uverturi in manjše orkestrske skladbe. V nekaterih njegovih delih se uveljavlja dodekafonski (dvanajsttonski) kompozicijski sistem, sicer se pa poslužuje tudi folklornih elementov.

1. simfonija je iz leta 1933 in ima tri stavke: Allegro, Andante, Rondo. *2. simfonija* iz leta 1936 obsega tudi tri stavke: Allegro, Passacaglia, Rondo a variazioni. *3. simfonija* je iz leta 1950 s tremi stavki: Adagio-Allegro pesante, Adagio funebre, Allegro. V prvotni obliki so imeli stavki posebne naslove: »Delavec-suženj«, »Delavec-borec«, »Delavec-udarnik«, celotna simfonija pa »Delavec«. Kasneje je skladatelj drugi stavek opustil in dokomponiral novega, skladnejšega z obema krajnima stavkoma. Oblikovna posebnost prvega stavka je v tem, da je skladatelj zavrgel običajno skupno ekspozicijo tém in obravnava z izpeljavo vsako témo zase. Drugi stavek je stilizirana žalna koračnica, ki pa kmalu preide v živahen, življenjski finale.

Krajša simfonična skladba je

Valse interrompue

(prekinjeni valček), ki ima naslednji program:

Prizor pokaže bleščečo dvorano, v kateri bogato oblečene dame in gospodje plešejo valček. Slavje prekine prihod skupine razcapancev in beračev. Ko jih izrinejo iz dvorane, spet nadaljujejo s plesom.

V skladu s to vsebino je oblika trodelna: valček z dvema témama pretrga meditativna glasba, ki se zarije v sredino živahnega plesnega ritma; ponovitev prvega dela sledi v spremenjeni instrumentaciji.

VILKO UKMAR (1905)

je v glavnem znanstvenik-muzikolog, ki pa je posegel tudi na področje kompozicije in ustvaril več del, med njimi

Simfonični poem (št. 1).

V bistvu je to prava simfonija v treh stavkih. Prvi je živ, dramatičen, drugi liričen in kontemplativen, tretji pa dinamičen in razreši prej naznačena razmišljanja. Delo je iz leta 1956 ter slogovno sledi že znanim kompozicijskim prijemom v skladu s skladateljevim prepričanjem, da je bistvo glasbe v tem, da s preizkušenimi in preprostimi, lahko pa seveda tudi z modernimi sredstvi nekaj pove, ne pa da za vsako ceno skuša utirati nova, problematična glasbena pota.

UBALD VRABEC (1905)

je primorski rojak iz Trsta, ki je napisal nekaj simfoničnih del, tako *simfonijo »Le vkup uboga gmajna«* v treh stavkih: Zatiranje in trpljenje pod fašizmom, Žalost in potrtost, Upor, boj in zmaga. Delo je nastalo leta 1937 ter sloni deloma na ljudskih napevih. *Vesela simfonija* iz leta 1959 ima tri stavke: Allegro moderato, Groteska, Kolo in je brez literarnega programa. Simfonična suita *»Tri dobe«* iz leta 1950 obsega tri dele: Detinstvo, Mladost, Zrelost. Poleg teh je napisal Vrabec še manjša simfonična dela, kakor *»Scherzo«* iz leta 1926 in *»Škocjanske jame«* iz leta 1958.

MARIJAN KOZINA (1907)

ustvarja opere, filmsko glasbo in samospeve v samoniklem, dognanem slogu, ki temelji na klasiki in teži k razumljivosti; zato so njegova dela zelo priljubljena in splošno dostopna. Simfoničnemu ustvarjanju je dal

simfonijo

iz štirih stavkov: *Ilova gora, Bela krajina, Padlim, Proti morju.* Nastala je med leti 1947 in 1950 kot ciklus spominov izza dni borbe, kakor jih je skladatelj sam doživljal. Posamezni stavki, ki se pogosto izvajajo tudi ločeno, so zase zaokrožene celote, simfonija pa vrsta simfoničnih pesnitev programskega značaja. Naslovi povedo določeno vsebinsko

podlago, ki jo skladatelj muzikalno ilustrira z osebnimi čustvenimi dodatki.

Poleg simfonije je Kozina še napisal *dve baletni suiti* leta 1956, oziroma 1958, ter *divertimento* (1958) iz svojih filmskih glasb.

PAVEL ŠIVIC (1908)

je večji del svojega kompozicijskega dela posvetil klavirski glasbi. Za orkester je napisal *suito za klarinet* (prvotno saksofon) v treh stavkih: Koral in fuga, Rubato, Rondo. Prvi je strogo polifono dosleden, drugi rapsodičen in razgiban, tretji pa živahen, motoričen. Poleg te skladbe sta še često na sporedu »*Dve narodni*«: *Medjimurska rapsodija* in *Kolo*, dve folklorno barvani karakteristični skladbi.

BOGO LESKOVIC (1909)

je prvenstveno dirigent, hkrati pa se uveljavlja tudi kot skladatelj. Poleg nekaterih vokalno-instrumentalnih skladb je napisal

Partito (h-mol)

iz leta 1943 v osmih stavkih: Passacaglia, Courante, Aria, Menuet I., Menuet II., Bourrée I., Bourrée II., Gigue. V bistvu so to staroklasične plesne oblike, ki jih je skladatelj poživil z modernimi melodičnimi, harmoničnimi in kontrapunktičnimi prijemi. Téma prvega plesa se pojavi tudi v zadnjem in tako ciklično zaokroži suito.

Med drugimi Leskovčevimi orkestralnimi skladbami zavzema pomembno mesto *simfonija v enem stavku (Domovina)* iz leta 1940, ki predstavlja poskus, uporabiti »metaforiko jugoslovanskih narodnih pesmi kot gradivo za simfonično obliko«. Delo sicer nima izvenglasbenega programa ali pa literarne vsebine, pač pa uporablja tematiko iz naše folklore. Po obliki gre za razširjen sonatni stavek s tremi témami, katerih vsaka razpade v manjše značilne odstavke. *Etuda za orkester* je študijska kombinacija trojne fuge s sonatno obliko. Poleg

tega je Leskovic priredil za orkester, oziroma predelal *Serenado Benjamina Ipavca* (za godala) in *Sedem balkanskih plesov Marka Tajčevića*, dvoje učinkovitih in mnogo igranih skladb.

MARIJAN LIPOVŠEK (1910)

je napisal za simfonični orkester *simfonijo* (1939, oziroma 1949) v štirih stavkih. Prvi je v sonatni obliki, drugi v veliki trodelni pesemski formi, tretji isto z značajem skerca, četrti pa je rondo sonatnega tipa. Simfonija nima programske vsebine, vendarle je zanjo dalo pobudo razpoloženje pred začetkom vojne in upanje na dober izid. — Simfonična pesnitev »*Domovina*« je bila zasnovana po vtisu, ki ga je napravila na skladatelja črtica tega naziva *Ferda Kozaka*. Delo ima obliko ronda (A-B-A-C-A). — »*Voznica*« sestoji iz 31 variacij na ljudski motiv, *Toccata quasi apertura* pa je prvotna orgelska skladba, instrumentirana in mišljena kot koncertna uvertura v obliki tokate, s fantazijskimi vložki na začetku in koncu, v sredi pa z razgibanimi, baročnimi kontrapunktičnimi odstavki. — Skladateljevo mladostno delo je *suita* iz treh stavkov: »Jutro«, »Poldne«, »Večer«, slika subjektivnih razpoloženj z nekaterimi objektivnimi zvočnimi prikazi, kot je zvonjenje itd.

DEMETRIJ ŽEBRE (1912)

ima *Koncertino za klavir in orkester* v treh stavkih, od katerih sta oba krajna hitra, osrednji pa počasen; prvi je v sonatni formi, drugi je miren in sanjav andantino, tretji pa neugnan skerco, ki je obenem finale. — *Dve viziji* iz leta 1939 in 1941 sta mišljeni koreografsko po zasnutkih plesalke *Lidije Wisiakove* ter oblikovno prosti skladbi brez vezane oblike. Prva razodeva prividno občutje nenehnega hrepenenja, druga pa ji je kontrast kot živa, kipeča in orgiastična slika. Prva je mirna in zadržana, druga pa sproščena in razvneta. — Poleg teh del ima Žebre simfonični sliki »*Tek*« in »*Svobodi naproti*«; prva ima športno vsebino, druga pa je himnično pričakovanje končno priborjene svobode.

spada v mlajšo generacijo naših skladateljev in je napisal

simfonijo

iz leta 1948 v treh stavkih: Lento-Animato (Preludij), Andante molto sostenuto (Quasi una fantasia), Adagio-Allegro con spirito (Finale). Prvi stavek je dvodelni preludij; lento izpričuje iluzionistično razpoloženje, animato pa lahno upanje in vero v življenjsko resničnost. Drugi stavek je pravzaprav simfonična pesnitev v svobodni obliki, ki pa se tu pa tam nasloni na sonatno formo. Finale je sonata z uvodom, ki se je prvič pojavil že v prvem stavku. V izpeljavi nastopi tudi glavna misel iz drugega stavka ter tako povezuje misli v enoto. Posamezne téme stavka imajo simboličen pomen in se zlijejo v pesem življenja z nekim grenkim prizvokom.

Koreografska simfonična pesnitev

»Obrežje plesalk«

je iz leta 1952. V počasnem uvodu vlada fantastično, poetično razpoloženje, ki se prek ekstatičnega Allegro con fuoco sprošča v mogočnem koralu (Grave) s tragičnim zaključkom. Oblika je svobodna, izraz bizaren. Vsebinsko osnovo je dala istoimenska pesnitev *Jana Havlase:*

Plesalke plemena Areojev ob zeleni laguni.
Lepa Faaruma med njimi.
Beli mož jo ljubi.

Pod morskimi čermi obledeli biseri tahitske kraljice.
Zaklad je tabu.
Tetovirani vojščaki ga varujejo ...

Beli mož izve, kaj nakit pomeni.
Tvega življenje, da se ga polasti — Faarumo hoče zase ...

Zbežita.
Zasledujejo ju.
Biseri varujejo begunca.

Niz se pretrga.
Biser za biserom pade na tla.
Ne vesta za to.
Bežita k brodovju pirog ...

Poslednji biser pade.
Tabuja ni več.
Prvo kopje preseka zrak,
za njim drugo, tretje...

Beli mož se zruši.
Faaruma plane k njemu.
Tedaj jo prebode kopje.
Zgrudi se brez glasu k mrtvemu ljubimcu.
Umre brez vzdiha, kakor je on umrl...

Poleg teh dveh simfoničnih del ima Ciglič še *Simfonične skice*, nastale leta 1958. Suita šteje pet stavkov: Silhueta, Nokturno, Scherzo, Vizija, Finale. V bistvu je to pet ekspresij s poetično vsebino. Prve štiri imajo pesemsko obliko, finale pa je sonata s sodobnimi oblikovnimi premiki.

PRIMOŽ RAMOVŠ (1921)

ima mnogo skladb za orkester, od katerih so najbolj tehtne naslednje:

Tri simfonije. Prva ima štiri stavke: Maestoso-Vivace, Molto largo, Allegro assai-Presto, Maestoso-Allegro in izvira še iz študijske dobe. Celotni značaj simfonije je resen. *Druga simfonija* ima prav tako štiri dele: Allegro, Adagio, Allegro marziale, Adagio-Allegro-Prestissimo in nosi pečat italijanskega klasicizma. Tudi po značaju je bolj topla in manj stroga od prejšnje. *Tretja simfonija* v stavkih: Adagio, Presto, Adagio non troppo, Adagio-Allegro-Largo. Prvi trije stavki si sledijo neprekinjeno in imajo mračen in tragičen značaj, četrti pa se povzpne do svetlobe in zmagoslavja. — Tudi lahkotnejša *Simfonietta* je štiristavčna: Allegro, Moderato, Vivace, Allegro molto e con brio. Delo je vseskoz veselo, neproblematično, mestoma pastoralno pobarvano in z rahlo naslonitvijo na folkloro. *Koncert za klavir in orkester* ima dva stavka: Largo-Allegretto, Molto largo, Presto. Oba stavka si sledita nepretrgano. Ker sta klavir in orkester enakovredno obravnavana, ima koncert bolj značaj simfonije s klavirjem. Začetek in konec prvega stavka je koralnega značaja, zadnji stavek pa je razgibana tokata. *Koncert za dva klavirja z go-*

dalnim orkestrom je napisan v klasicističnem duhu in slogu, z enakovredno vlogo solista in orkestra. Za veliki orkester stoji še »*Musiques funèbres*«, delo v smislu žalne koračnice simfoničnih odmer.

VLADIMIR LOVEC (1922)

ima za simfonični orkester

Klasično simfonijo

iz leta 1953 v štirih stavkih: Andante-Allegro, Adagio molto con espressione, Tempo di minuetto, Allegro con brio. V formalnem pogledu ustreza zahtevam klasične simfonije ter vsebuje tudi nekaj arhaizmov, ki spominjajo na klasično uporabljanje tehničnih in harmoničnih sredstev. Po izrazu je najbolj zgoščen drugi stavek; menuet je v lidijskem (C-dur na tonu f) tonovskem načinu.

Koncert za klavir in orkester (a-mol)

je iz leta 1959 in ima tri stavke: Maestoso-Allegro moderato, Adagio cantabile, Vivace. Oblikovno je prvi svobodna, trotematična forma, v kateri se téme rapsodično razporejajo in vežejo. Drugi stavek je pasakalja, tretji pa skerco v veljavi finala. Glavna značilnost celotnega dela je v tem, da mora solist pokazati predvsem interpretacijske sposobnosti, tehnične pa stopajo bolj v ozadje.

UROŠ KREK (1922)

je napisal več orkestralnih del, med temi *Simfonietto* v treh stavkih (1951). Iz nasprotja dveh kontrastnih tém v prvem stavku nastaja zaplet, ki najde svojo končno rešitev šele v finalu. Vmesni stavek so tri variacije, kjer doživlja téma različne preobrazbe. — *Plesna rapsodija* iz leta 1959 ima tematiko, ki se močno približuje ljudski plesni ali pevni motiviki balkanskega kolorita. Po obliki je rondo s počasnim srednjim odstavkom. — *Koncertantna glasba za fagot, harfo in pavke*

je nastala leta 1953 in šteje tri stavke. Soliste spremlja godalni orkester. Za violino in orkester je napisal *Koncert* iz leta 1949 v treh stavkih; prvi je v sonatni formi, drugi v pesemski, tretji pa je rondo. Solistični part je izrazito virtuozen, zlasti v kadenci, ki nastopi šele v tretjem stavku. Izrazno je koncert lirična skladba s poudarkom na barvnosti. *Invencije za violino in orkester* iz leta 1956 predstavljajo pet skladb s poudarkom na močnih kontrastih. Orkester ima zgolj spremljevalno vlogo; težišče je na solistu.

JANEZ MATIČIČ (1926)

je napisal

simfonijo (e-mol)

leta 1954 v treh stavkih: Allegro ma non troppo, Adagio, Con moto-Allegro con fuoco. Prvi stavek je v sonatni obliki z zelo razsežno glavno témo, ki se ji kasneje pridruži mirnejša stranska misel. Drugi del (C-dur) je mračnejši, tudi napisan v sonatni obliki z zaključno kodo. Tretji stavek je zelo impulziven in živahen ter močan kontrast k obema prejšnjima stavkoma. V začetku je kratek uvod, nato pa se razvije sonatna forma s tremi témami; najmočneje je med njimi zastopana prva, ki tudi v »ff« celega orkestra zaključi simfonijo.

DANE ŠKERL (1931)

ima *simfonijo* iz leta 1950 v treh stavkih: Allegro energico, Adagio, Adagio maestoso-Allegro. Prvi je sonatni stavek, drugi v trodelni pesemski obliki, tretji pa rondo. Slog je novoklasičen s težnjo k prozornosti fakture, a ne atonalen, temveč le harmonično nefunkcionalen. Slogovno enak je *Koncert za orkester* iz leta 1956 v treh stavkih: Andante non troppo, Adagio molto, Presto, pa tudi *Dve etudi* iz leta 1958, katerih prva je namenjena zadržanim melodičnim linijam, druga pa orkestrski tehniki.

Med ostalimi skladatelji mlajše in najmlajše generacije velja omeniti imena *Saša Lajovic* (Adagio), *Ivo Petrić* (sim-

fonije, koncerti). *Alojzij Srebotnjak* (Sinfonietta) in *Samo Vremšak* (Simfonija), ki so se javnosti že predstavili s samostojnimi deli in nam je od njih še dosti pričakovati.

Opomba. — Za ta sestavek je velika večina živečih skladateljev dala potrebne podatke, za kar se jim avtor knjige iskreno zahvaljuje.

Nekaj za slovensko glasbo pomembnih imen je moralo izostati, ker njihovi nosilci niso ustvarjali simfoničnih del, o katerih izključno piše knjiga. Prav tako so od navedenih avtorjev označena samo dela, ki sodijo v področje simfonične glasbe in so bila izvajana ali pa je pričakovati, da bodo izvajana.

HRVATSKA SIMFONIČNA GLASBA

(napisal Albert Marković)

Hrvatska simfonična glasba se je, prav kakor slovenska in srbska, samostojneje začela razvijati šele v našem stoletju. Vendar pozna tri skladatelje, ki so se po nadarjenosti in znanju mogli že prej lotiti orkestralnega ustvarjanja, dasi na sedanje stanje hrvatske simfonične glasbe niso imeli vpliva. Ti so:

LUKA ANTUN SORKOČEVIĆ (1734—1789)

avtor treh simfonij v Haydnovem slogu. Od teh je najbolj značilna

simfonija v D-duru,

ki ima tri stavke (Allegro, Andante, Allegro) in jo je na novo obdelal *Fran Lhotka.* Prvi stavek temelji na misli iz razloženega trizvoka, drugi se odlikuje po lepi melodičnosti, tretji pa je rondo z živahnim značajem.

VATROSLAV LISINSKI (1819—1854)

je napisal šest orkestralnih uvertur ter idilo »Večer«, ki izpričuje njegovo pomembno melodično invencioznost. Zlasti »Večer« (iz leta 1850) je simfonična slika vaškega življenja, ko se pastirji in pastirice vračajo s paše domov. Skladatelj sam pravi: »Zvuk zvona s tornja na pozdrav Gospe, brencanje, cinkanje i zvencanje zvončića stada, večernje žuborkanje pticâ u gnijezdima svojim, bilo mi je pri toj idili osobito na umu i duši.«

IVAN ZAJC (1831—1914)

je bil izredno plodovit, prvenstveno operni skladatelj, ki pa je napisal tudi vrsto simfoničnih slik, uvertur, rapsodij, fantazij in eno simfonijo ter več koncertov s spremljavo orkestra. Italijansko operno ustvarjanje mu je bilo vseskozi vzor, zato je naravno, da je največjo pozornost polagal na spevno melodioznost. Njegova orkestralna dela ne upoštevajo hrvatske folklore, ki je pri skladateljih 20. stoletja v veliki meri pobudnica invencije.

BLAGOJE BERSA (1873—1934)

pripada po slogu romantikom nacionalne usmerjenosti. Njegove orkestralne skladbe spadajo povečini v programsko glasbo. Bersa je bil izreden poznavalec orkestra in njegovih barv in je s tem zanesel svojstveno potezo v hrvatsko simfonično glasbo.

Napisal je več simfoničnih pesnitev in »Dramatično uverturo«.

»*Sunčana polja*«

so Bersova najbolj znana in uspela simfonična slika, ki v nji z muzikalnimi sredstvi opisuje svoj rodni kraj. Njegova je naslednja programska razlaga: »Dalmacija. Poleti opoldne. Močno sonce, sopara. Kmetje delajo in pojo. Poldan je! Zvonovi zvonijo. Veličastna sončna glorija. Utrujeno petje kmetov. Utrujeni ležejo. Popoldanski mir. Spokojnost, vedrina. Oddaljeni zvoki pastirskih dvojnic.«

Dramatična uvertura (op. 25 a)

je pravzaprav prvi stavek pričete simfonije, ki je poleg njega obsegala še dva stavka: Idila, Capriccio-Scherzo, ki se tudi izvajata zase, finale pa je ostal v skici. Uvertura je grajena po klasičnih vzorih ter se odlikuje po jasnosti in preglednosti. Ne vsebuje globljih miselnih problemov in nima posebnega programa, temveč teče naravno po kalupu uverturne forme. Že v tem delu, ki je nastalo v skladateljevih študijskih letih, se kaže njegov izredni smisel za učinkovito instrumentacijo.

ANTUN DOBRONIĆ (1878—1955)

je prvi hrvatski skladatelj našega veka, ki se je lotil reševanja nacionalnega izraza ter je svoje izsledke priobčil tako v kompozicijah kakor tudi v mnogoterih člankih in razpravah. Kot skladatelj je napisal vrsto opernih, kantatnih in komornih del. Med orkestrskimi skladbami so najbolj izvirni plesi

»*Jelšovski tanci*«,

v katerih vzbuja skladatelj spomin na svoj rodni kraj Jelsa na otoku Hvaru in se poslužuje karakteristik narodnih plesov. Suita obsega štiri stavke: Traškun, Po starosku, Po starogrojsku, Poskakuša. V nji je tudi značilno uporabljeno ljudsko glasbilo »lirica«.

FRAN LHOTKA (1883)

je sicer po rodu Čeh, a je vse svoje muzikalno in organizacijsko delo posvetil hrvatski glasbi. Kot skladatelj se je uve-

ljavljal na vseh področjih instrumentalne in vokalne glasbe ter je imel zelo velike uspehe s svojimi odrskimi, baletnimi deli. Med orkestrskimi skladbami je omeniti glasbeno vizijo

»*More*«,

v kateri je prikazana naselitev Hrvatov v 7. stoletju po znani legendi.

KRSTO ODAK (1888)

črpa in gradi svoja dela na podlagi folklore, poslužujoč se pri tem sodobnih in samoniklih tehničnih prijemov, med katerimi prednjači izvirna polifonost. Njegov opus obsega dela iz opernega in komornega področja; za orkester je napisal

simfonijo »Jadranu«,

navdihnjeno od pesmi »Cvrčak« Vladimira Nazora. Delo ima štiri stavke: Zemlja sonca, Otoki kariatide, Barkarola in vihar, Karneval. Prvi stavek predočuje vroče, sončno poldne, ko »zrak titra, sunčano svijetlo pali, podnevna zvona zvone i cijela zemlja izgleda, kao da se spaja s višim regionima. Kao da su žice harfe napete izmedju neba i zemlje . . .«. V drugem stavku prikazuje glasba primorske žene, na katerih počiva vsa teža življenja. Veslajo noč in dan in pojejo »Oj, more duboko . . .« (to je edini citat iz narodnega melosa v tej skladbi). Tretji stavek opisuje sprva mirno morje v svitu jutranje zore; nato grozljivo zadone pavke in napovedujejo vihar. »Pojavljaju se sve veći i veći valovi, oni se prepliću, diže se vjetar i cijelo more uskipi, kao da hoće sve progutati.« Ko se vihar umiri, nastopi spet téma barkarole in stavek se spokojno zaključi. Četrti stavek je označen z naslovom; avtor podaja še nadaljnjo razlago »dok princ karnevala izgara na lomači, ljudi se vesele, kao da vide, kako njihove brige i nevolje u plamenu isčezavaju«.

Poleg te, najbolj znane simfonije je Odak še napisal dela »*Simfonia brevis*«, *Herojska uvertura* in *2. Passacaglia*, ki vse očitujejo njegovo močno osebno noto in oblikovalno silo.

KREŠIMIR BARANOVIĆ (1894)

je sicer prvenstveno scenični skladatelj, vendar se tudi njegova simfonična dela odlikujejo s svojstvenim, na folklori temelječim izrazom. Znan je njegov *simfonični skerco,* poleg njega pa *Poème balkanique,* v katerem svobodno uporablja folklorno tematiko, gradeč simfonično.

MILAN MAJER (1895)

je napisal več orkestrskih del, med katerimi je posebno znana

Simfonietta (A-dur)

v štirih stavkih: Allegro, Scherzo, Adagio. Skladba po slogu ni izpostavljena, pač pa odsvita v svojih stavkih krepke razpoloženjske kontraste od mehkega lirizma do vzburkane dramatičnosti.

JAKOV GOTOVAC (1895)

je ena najmočnejših osebnosti v sodobni hrvatski glasbi, ki se v celoti naslanja na narodni melos. Za simfonični orkester je napisal več suit ter nadvse uspelo

Simfonično kolo,

ki si je s svojo izvirno tematiko, zgledno gradnjo in sijajno instrumentacijo utrlo pot v svet in velja za najbolj reprezentativno jugoslovansko skladbo manjšega obsega.

JOSIP ŠTOLCER-SLAVENSKI (1896—1955)

se je prav tako naslanjal na folkloro, ki pa jo je z veliko mero znanja in navdiha obravnaval povsem izvirno, družeč jo s smelimi prodori v harmonijo in polifonijo. Slavenski je avtor okoli 120 del, med njimi 23 orkestralnih. Med simfoničnimi skladbami so posebno pomembne:

Simfonija Orienta, prvotno »Religiofonija«,

ki je nastala leta 1934 in obsega sedem stavkov: Pogani, Židje, Budisti, Kristjani, Muslimani, Muzika, Pesem delu. Ta simfonija je zgrajena na osnovi temeljitih študij ritmike in melodike govora starih jezikov. Skladatelju se je posrečilo s spretnimi kombinacijami pričarati zvok starih instrumentov. V prvem stavku nam glasba riše človeka pradavnine, ko so udarci ob les in vzkliki na zlogu »ha« nadomeščali muzikalno uveljavljanje. Drugi stavek je zgrajen na osnovi starožidovske pesmi, ki jo prinaša baritonski solo. Tretji stavek sloni na sanskrtskem tekstu, ki ga šepetajo brahmani in budisti s spremljavo instrumentov z Daljnega vzhoda. Četrti stavek prinaša melodijo starokrščanskega, bizantinskega sloga. Pêti stavek je slika, ki se odvija v arabski puščavi, kjer se skoz zvezdnato noč čuje spev muezina in zbor dervišev. V šestem stavku se skladatelj prepušča svojim čustvom navdušenja nad lepoto človeškega duha in nad svojo ljubeznijo do človeštva. V zadnjem stavku poveličuje delo kot jamstvo napredka in bodočnosti.

Simfonični epos

je namenjen spominu na leta 1941/45 in ima štiri med seboj povezane stavke. Prvi stavek, Allegro eroico, prikazuje pestro bogastvo jugoslovanske folklore; v drugem, Allegro energico, riše skladatelj obče veselje v skupnem odporu proti sovražniku. Zvok sirene prekine veselje: občutijo se vojne strahote. Po močnih stopnjevanjih nastane naenkrat popolna tišina, skozi katero se čujejo le oddaljeni pozivi partizanov. Tretji stavek, Larghetto funebre, je žalna koračnica za padlimi junaki. Četrti stavek, Andantino pastorale, se začenja z idiličnim pastoralom, ki nato preide v zmagovito koračnico, s katero se delo zaključi.

Balkanofonija

je skladateljevo najpomembnejše simfonično delo. Obsega sedem stavkov, razporejenih po izbiri narodov z Balkana. Prvi stavek je »Srpska igra« in prikazuje moč in vedrino srbskih plesov. Ena od uporabljenih tém izvira iz Šumadije, druga iz Vranja. Drugi stavek je »Albanska pjesma«, ki nam

pričara svojstveno razpoloženje med gorskimi vrhovi. Tretji stavek je »Turska igra«, odsev turškega plesa z vsemi potrebnimi instrumentalnimi pripomočki za posnemanje bobnov, zurl in piščali. V četrtem stavku podaja skladatelj arhaično grško glasbo, v pêtem pa rumunski ples, predočen s tremi instrumenti (klarinet, violina in kontrabas). Šesti stavek je nostalgična medjimurska melodija v godalih; z njo popisuje skladatelj sončno poldne v svojem rodnem kraju. Kot kontrast temu elegičnemu stavku sledi bolgarski ples, ki učinkovito zaključuje simfonično suito.

VILIM MARKOVIĆ (1902)

je komponiral sprva v kozmopolitski smeri, kasneje pa se je pridružil skladateljem nacionalne struje. Napisal je vrsto orkestralnih skladb, med katerimi je treba posebej omeniti

Rapsodijo v A-duru.

Delo je zgrajeno na dveh izvirnih témah, ki sta iznajdeni v folklornem duhu. Posebno zanimiva je orkestrska barvnost, koder se prelivajo motivi v vedno novi osvetlitvi.

Poleg te skladbe je Marković napisal še *Preludij (op. 2),* uverturo *Pannonia* ter simfonični pesnitvi *»Zlatni dol«* in *»Ciprese«,* v katerih se naslanja na narodni melos.

IVO BRKANOVIĆ (1906)

je skladatelj nacionalne smeri in v svojih delih uveljavlja posebnosti folklore svoje ožje domovine, Boke Kotorske in Črnogorskega Primorja. Napisal je pet simfonij ter simfonični pesnitvi »Živo srce u mrtvom gradu« in »Zemljo Hrvatska — lik moje puntarske domovine«.

Med simfonijami je največ izvajana

2. simfonija

iz leta 1946, navdihnjena od »Pesmi o sokolu« Maksima Gorkega. Delo je prežeto z močno dramatičnostjo, ki se

stopnjuje od prvega skercoznega stavka (Allegro) prek liričnega drugega stavka (Andante) in doseže višek v tretjem stavku (Allegro), v četrtem (Largo) pa doživi tragični preobrat.

5. simfonija

ima tudi podnaslov »Ples junakov«. Z njim je podano vzdušje viteške narodne igre »moreška« in vsi štirje stavki simfonije so zgrajeni na osnovi ljudskega melosa. Prvi stavek, Andante, se po slogu priključuje prejšnjim Brkanovićevim simfoničnim delom; drugi, Allegro ma non troppo presto, se odlikuje s karakterističnim ritmičnim življenjem; ugoden kontrast tvori tretji stavek, Larghetto. Delo zaključuje finale, Allegro-Presto, v obliki ronda.

Simfonična pesnitev

»Zemljo Hrvatska — lik moje puntarske domovine«

je zgrajena na starem hrvatskem koralu »Zdignete brati« v trodelni pesemski obliki. Programsko opisuje borbe hrvatskega naroda in njegove svobodoljubne težnje.

MILO CIPRA (1906)

ustvarja na podlagi hrvatskega ljudskega melosa, vendar dovolj samostojno in prek folklorno-regionalnih vplivov. Napisal je dve simfoniji, Sinfonietto in Slovansko rapsodijo.

1. simfonija

ima štiri stavke: Moderato energico, Andante poco sostenuto, Scherzo, Finale quasi marcia. Prvi je v nekoliko spremenjeni sonatni obliki, drugi v trodelni pesemski z viškom proti sredini, tretji je poln življenja in prešernosti ter vsebuje trio v obliki pasakalje, četrti pa je grajen iz kratkega, ostro ritmiziranega motiva, ki daje kompoziciji enotnost in zaokroženost.

2. simfonija

iz leta 1952 sestoji iz štirih stavkov, ki so grajeni na folklornih motivih, ki mnogokrat spominjajo na tematiko ruskih skladb iz preteklega stoletja. Simfonija je v formi jedrnata

ter se izogiblje ponavljanja, zato so oblike strnjene in reprize skrajšane. Za ritmično gradnjo je pogosto menjavanje taktovnih načinov prav značilno, to pa posebno v drugem stavku, medtem ko je prvi stavek močno motoričen. Najjačja pestrost vlada v finalu, kjer se dvodelni in trodelni metrični obrazci izmenjujejo s četverodelnimi in peterodelnimi.

Simfonietta

je enostavčna skladba, ki pa vsebuje v jedru tri odstavke: ekspozicijo, intermezzo, finale.

BORIS PAPANDOPULO (1906)

sodi med najzanimivejše in najplodnejše oblikovalce sodobne hrvatske glasbe. Uveljavljal se je na vseh glasbenih kompozicijskih področjih in povsod dokazal svojo umetniško dozorelost. Slogovno ne pripada skupini nacionalnih skladateljev, temveč črpa prav tako iz domače folklore kakor iz svojega lastnega vira in hodi vedno svojstvena pota.

Od številnih orkestralnih del stoji na prvem mestu *Preludij,* ki v strnjeni obliki podaja dramatično vsebino.

Papandopulo je napisal tri simfonične pesnitve, »*Neretva*«, »*Previranje*« in »*Obnova*«, ki kažejo vse značilnosti njegovega samoniklega sloga. »*Sinfonietta*«, ki je gotovo njegovo najbolj dognano orkestrsko delo, je napisana za godalni orkester, zato njena obravnava ne sodi semkaj.

2. simfonija

je iz leta 1946 in ima pet stavkov; v četrtem se orkestru pridruži tudi glas (mezzosopran) z mrmranjem brez besedila. Stavki imajo programske naslove. Prvi je »Pot v življenje« (Andante con moto — Allegro con brio); v njem nastopi glavni motiv, ki je pomemben tudi za ostale stavke. Turoben in mračen je drugi stavek, »Resignacija« (Maestoso), medtem ko daje navedeni motiv material za fantastičen skerco tretjega stavka, »Vizija« (Allegro vivace). Četrti stavek je liričen intermezzo (Andante tranquillo), pêti pa je koračnica »Koraki svobode« (Allegro moderato — marziale).

MIROSLAV MAGDALENIĆ (1906)

je doma iz Medžimurja in njegova dela dišejo ozko povezanost z rodno grudo. Prvenstveno je vokalni skladatelj, napisal pa je tudi

simfonijo (f-mol)

v štirih stavkih in klasičnega reza. Delo je polno dinamike in kaže vse odlike njegove pregnantne motivične gradnje.

KREŠIMIR FRIBEC (1908)

se v svojem slogu približuje ekspresionizmu in ne temelji na narodnem melosu. Napisal je opero, kantato »Hlapec Jernej« in *simfonijo kozmosa*, ki očituje vse težnje najnaprednejše skladateljske usmeritve.

BRUNO BJELINSKI (1909)

je ena izmed vodilnih osebnosti sodobne hrvatske glasbe; njegov muzikalni značaj je veder in optimističen, prežet z blagim humorjem in liriko. Med večja orkestralna dela šteje

Mediteranska simfonietta

v treh stavkih: Allegro con brio, Andantino, Allegro con spirito. Prvi stavek je v sonatni obliki s prvo témo skercoznega značaja. Drugi stavek je rondo z eno témo nad ostinatnim ritmom, tretji pa rondo s tremi témami.

Poleg sinfoniette je Bjelinski napisal *simfonijo, suito iz Korkyre, preludij, divertimento* ter

Koncert za klavir in orkester

iz leta 1947/8, ki ima tri stavke; prvi je sonatne oblike ter nenavadno vedrega značaja, drugega preveva hrepeneča žalost, skozi katero se mestoma prebije dramatičnost, ki pa nikoli ni patetična. Finale je po tematiki soroden prvemu stavku ter se končuje s široko témo v godalih in klavirju. Bjelinski je napisal še več zelo uspelih instrumentalnih koncertov.

je priznan operni skladatelj, ki pa je tudi zelo plodovit simfonični avtor. Med njegovimi deli te vrste se odlikujejo *5. simfonija, Plesna suita, Simfonične variacije »Zemlja«, Simfonična pesnitev »Jutro«* in suita *Komendrijaši,* napisana po fragmentih iz »Balad Petrice Kerempuha« Miroslava Krleže. Suita obsega štiri stavke, ki jih uvaja recitator z razlago.

IVO KIRIGIN (1914)

sodi med mlajše hrvatske skladatelje, na katere je študij v inozemstvu odločilno vplival. Napisal je med drugim

simfonijo

v treh stavkih: Andante-Allegro, Andante, Allegro vivace. V programskem pogledu je delo avtobiografsko. Prvi stavek postavlja nasproti dramatične in lirične momente, drugi pa je po tematiki žalna koračnica — spomin na trpljenje in žrtve borcev v pretekli vojni. Tretji stavek se pričenja z uvodom, ki prinaša povečane téme tega stavka; nato pa preide v hiter stavek, v katerem se kažeta življenjska aktivnost in lirična spevnost, ki se izmenjujeta z dramatičnim vznemirjenjem.

Poleg simfonije je Kirigin napisal simfonično pesnitev »Kameni horizonti« ter Veselo predigro k pastirski igri Marina Držića. Znan je tudi njegov *Koncertino* za klavir in orkester, vedra, učinkovita skladba.

NATKO DEVČIĆ (1914)

je avtor simfonije, Balade za klavir in orkester, Uverture mladosti.

1. simfonija

je iz leta 1950 in ima štiri stavke: Allegro moderato, Allegro vivace, Grave, Allegro con brio. Prvi stavek je v sonatni obliki, prinaša pa zelo značilno tematiko. Oblikovno stoji

na mestu izpeljave fugato, v katerem je glavna gradacija. Skerco se naslanja na balkansko folkloro, čeprav ni regionalno določena. Srednji del ugodno kontrastira nasproti nekoliko robatemu okvirnemu odstavku. Neposredno nanj je navezan tretji stavek, ki je kantilena velikega loka in objema. Posamezni odstavki prinašajo reminiscence iz prejšnjega stavka. Finale ima obliko ronda sonatnega tipa. V njegovi sredi se pojavi tretja rondna téma, ki je sorodna glavni misli iz prvega stavka. Tako je tematika cele simfonije krepko povezana in enotna.

Istarska suita

spada med največ izvajana in najuspešnejša dela novejše jugoslovanske glasbene literature. Delo ima štiri stavke: Predigra, Poskočnica, Uspavanka, Finale, ter je napisano v duhu istrske melodike. Skladatelj je izvirno istrsko melodično lestvico harmoniziral svojstveno in zanimivo ter tako združil dva učinkovita muzikalna elementa. Prvi stavek (Andante) je melanholično razpoložen, drugi (Allegro vivace) pa je hiter in ritmično izrazit. Tretji stavek (Andante) je liričen, medtem ko je četrti (Allegro quasi presto) zelo živ in motoričen.

ST JEPAN ŠULEK (1914)

je danes nedvomno ena najznačilnejših osebnosti v jugoslovanskem glasbenem življenju. Njegov slog ni zgrajen na folklornih elementih, temveč svobodno uporablja starejše in novejše stilistične okrete. Prav tako se ne nagiblje k programski glasbi, temveč piše absolutno, to je v prevzetih oblikah in brez določene, javljene ali prikrite vsebine. Njegov kompozicijski opus je izredno bogat. Od njegovih štirih simfonij se največ izvajajo druga, tretja in četrta.

2. simfonija (»Eroica«)

ima štiri stavke: Allegro con brio, Adagio, Scherzo in Finale. Prikriti program očituje borbo in akcijo že v prvi témi, ki je po značaju junaška. Druga misel je bolj premišljujoča; sprva jo spremlja tih koračniški ritem, ki začne kasneje prevlado-

vati. Neposredno na prvi stavek je priključen drugi, ki predstavlja tragično občutje; izraženo je monotematsko. Tudi tretji stavek je borben prav do tria, o katerem pravi P. Stefanović: »Elegična gracija tria daje dječački spomen na sreću mirne mladosti usred kaotične stvarnosti.« Finale se brez prehoda priključuje na skerco in se začenja s turobnim ritmom žalne koračnice, ki pa se po veliki gradaciji spremeni v zmagovito. Zanosita in veličastna koda z močjo zaključuje simfonijo.

3. simfonija

je v treh stavkih: Allegro non troppo, Scherzo, Larghetto. Prvi stavek prinese najprej odločno glavno misel, nato pojočo stransko. Skerco kaže zadržan humor, finale pa ni hiter, kot so običajno zaključni simfonični stavki, temveč liričen, intimen, poln notranjih razmišljanj, končuje pa se odmirajoče na tonu »cis«.

4. simfonija

je bila napisana leta 1954 in ima štiri stavke: Prolog, Allegro con fuoco, Adagio non troppo, Allegro con brio. Prolog vsebuje melodične podatke za celo simfonijo. Prvi stavek je trojna fuga v sonatni obliki. Najprej navaja ekspozicija prvo témo, nato nastopi druga misel, spremljana z elementi prve téme. Nato se dvigne gradacija, po kateri nastopi tretja téma. Izpeljava stavka je ekspozicija in izpeljava tretje misli, ob kateri se hkrati pojavljajo odlomki prve in druge téme. Repriza je krajša od ekspozicije, nato pa nastopijo vse tri téme hkrati in h koncu še povečana druga téma. Drugi stavek vsebuje pravzaprav dva stavka: najprej adagio, ki je nekakšna šakona, potem pa presto, ki je skerco simfonije. Ponovitev adagia oblikuje trodelno ta stavek. Finale je dvojna fuga. Po ekspoziciji prve téme sledi velika gradacija, po kateri nastopijo elementi iz prologa; skozi zvočno gmoto celega orkestra se pojavi povečana druga téma kot svečan koral. Ves čas igra poleg orkestra skupina rogov in trobent kakor fanfara iz daljave. Osnovna misel cele simfonije je težnja po miru in ljubezni med ljudmi, ki je izražena z geslom: »Desperans, pacem spero.«

Koncert za violino in orkester
iz leta 1951 ima običajne tri stavke: Allegro, Adagio, Finale. Prvi stavek je v sonatni obliki s kontrapunktičnimi formalnimi elementi. Drugi stavek je trodelna pesemska oblika, tretji pa rondo s tremi temami.

BRANIMIR SAKAČ (1918)

je o svojem delu izjavil: »Dugo sam tražio put sinteze izmedu našeg izraza i onoga, što je evropska muzika postigla u pogledu tehnike i tradicije. Umjetnički mi je cilj, da spojim ove dvije, kod nas još suprotne struje izmedu nacionalnog i kozmopolitskog izraza.« Med orkestralnimi deli je posebno znana njegova

»Simfonija o mrtvem vojaku«,
ki poteka iz leta 1951 in obsega štiri stavke: Sostenuto ma non troppo, Allegro, Andante espressivo in Epilog (Allegro moderato). Prvi se začenja fanfarno z dramatično témo; ista misel se ponovi kasneje v finalu. Gradnja prvega stavka je mozaična ter se izmenjujejo dramatični in elegični momenti, dokler se h koncu stavek ne pomiri. Drugi stavek je skerco, tretji pa elegija s témo v solistični violini. Četrti stavek prinaša dramatično razpoloženje prvega stavka z značilnimi akcenti prve téme prvega stavka. Udušeno se pojavi ritem žalne koračnice, nato pa se spet razvije vzburkana sila, ki k sklepu popolnoma izgine. Delo nima popolnoma programskega značaja, vendar v bistvu poje o vojaku, ki se spominja mladostnih doživetij in pade v bitki.

Poleg tega dela je mnogo na sporedu

Preludij,
prvotno klavirska skladba, nastala pod vtisom slike Dona Quijota francoskega slikarja Doréja. Glasbena slika predstavlja »viteza klavrne postave«, kako »ide u beskonačnost na svom Rosinantu sa glavom, koja dodiruje nebesa«.

Scherzo
ima klasično trodelno obliko, vsebino pa dramatično, s pritajeno ironijo.

MILKO KELEMEN (1925)

je ena najbolj markantnih muzikalnih osebnosti v sodobni hrvatski glasbi. Skladatelj se je pobliže seznanil s tujimi novimi strujami in se poslužuje njihovih izsledkov pri svojih kompozicijah. Z vnašanjem teh elementov gradi vedno bolj svoj osebni slog.

Napisal je za orkester tri simfonična dela: *sinfonietto* v treh stavkih: Allegro, Adagio, Allegro giusto; *simfonično glasbo* iz leta 1957 v treh stavkih: Adagio, Presto-Allegro molto, Lento, ter *simfonijo.*

IVAN MALEC (1925)

spada k pobornikom novih struj, kar se najmočneje kaže v njegovi

simfoniji

v štirih stavkih. Prvi je modificirana sonatna oblika s tremi témami, drugi je skerco, vkomponiran v okvir prvega in tretjega stavka, četrti pa je sonatni rondo z nekaterimi spremembami in odstopanji od običajne forme. Delo zaključuje fuga na glavno témo zadnjega stavka. O slogu pravi skladatelj sam, da »kao u ranijim komornim djelima, tako sam se i ovdje nastojao očuvati neoromantičnih tendencija«.

Med najmlajšimi hrvatskimi simfoničnimi komponisti je treba omeniti:

Pavla Dešpalja (Passacaglia, Koralna predigra), *Bogdana Gagića, Stanka Horvata* (Simfonietta, Simfonija), *Alberta Markovića* (Passacaglia, Simfonija), *Nikšo Njirića* (Simfonietta, Elegija in Scherzo, Simfonija), *Zlatka Pibernika* (Preludij, pasakalja in fuga, Divertimento, Simfonična trilogija), *Bruna Pristera* (Scherzo), *Rubena Radića* in *Lovra Županovića* (Simfonietta).

SRBSKA SIMFONIČNA GLASBA

(Napisal Albert Marković)

Tudi srbska glasba se je razvijala v podobnih okoliščinah kakor slovenska in hrvatska in ni imela v simfonični tvornosti velikih predstavnikov mnogo prej kot v 20. stoletju. Pravi ustanovitelj srbske orkestralne in scenične glasbe je bil Davorin Jenko (1835—1914), po rodu Slovenec, ki je prvi organiziral srbsko glasbeno življenje in ustvaril mnogo glasbenih del. Razume se skoraj samo po sebi, da se je srbska umetna glasba že takoj izpočetka spričo ogromnega folklornega bogastva nacionalno-romantično usmerila; srbska folklora pa je kljub jezikovni skupnosti zelo drugačna od hrvatske in kaže poleg avtohtonih značilnosti tudi številne tuje, bizantinsko-cerkvene in orientalske vplive, h katerim pa pri-

dejo še regionalne in lokalne ločnice. V novejšem času je tudi med srbskimi skladatelji prepoznati dve glavni struji, prav kakor pri hrvatskih; ena črpa zavestno iz folklornega zaklada, druga pa se nagiblje k smerem in tokovom splošne evropske glasbe, ne da bi bila med obema kvalitativna razlika.

STANISLAV BINIČKI (1872—1942)

je obenem s Petrom Krstićem nadaljeval Jenkovo smer in obogatil zlasti scenično glasbo. Za simfonični orkester je napisal uverturo *»Iz mog zavičaja«* z uporabo narodnega melosa, ter *uverturo in intermezzo k Vojnovićevi drami »Ekvinokcij«;* v obeh je umel razviti svoje dramatične sposobnosti. V počasnem uvodu prikazuje tišino pred viharjem, nato pa se razvije dosti naturalističen opis nevihte, ki sekvenčno raste od začetka do kraja.

PETAR KRSTIĆ (1877—1957)

je bil prvenstveno operni skladatelj, ki je napisal tudi glasbo k »Koštani«, drami Bore Stankovića. Od siceršnjih simfoničnih del vzbujata pozornost simfonična pesnitev *»Kosovska tragedija«* ter drobnejša, a značilna skladba *Scherzo (b-mol).*

PETAR STOJANOVIĆ (1877—1957)

je napisal mnogo komornih skladb in oper; njegova je tudi prva srbska simfonična pesnitev *»Smrt junaka«* iz leta 1915. posvečena spominu padlih borcev iz prve svetovne vojne, dalje *»Sava - reka Jugoslavena«,* ki — po slavnem zgledu »Vltave« — popisuje z glasbenimi sredstvi tok Save od izvira do izliva.

PETAR KONJOVIĆ (1882)

je nadaljeval nacionalno Mokranjčevo smer ter jo moderniziral pod vplivom Musorgskega in Janačka. Dolgo vrsto let

je proučeval značilnosti srbske govorice ter ji iskal ustrezni glasbeni izraz. Med njegovimi simfoničnimi deli je treba omeniti *simfonijo* (g-mol), oblikovno dognano delo, v katerem se kaže skladateljev pogled na nacionalno obarvano simfonično ustvarjanje. Simfonična pesnitev

Makar Čudra,

po noveli Maksima Gorkega, ima tri dele: prvi riše atmosfero stepe, bučnega morja in šušljanja obalnega trsja; v daljavi stoji taborišče, iz njega je čuti nežno in strastno pesem taborne lepotice. Drugi del popisuje slikovitost ciganskega tabora, tamkajšnje šege in navade ter tipično nostalgijo nomadskih narodov. Tretji del slika starega cigana Makarija Čudro, ki pripoveduje povest o tragični in strastni ciganski ljubezni.

Konjovićevo najbolj znano orkestrsko delo pa je

Triptihon,

suita treh intermezzov iz opere »Koštana«. Stavki so: Sobina, Kestenova gora, Velika čočečka igra. Avtorjev program je:

»Uskrsna noć. Mesečina. Sva mladež otišla je sa Koštanom u sobinu, gde se pije, igra, pjeva ... i sanjari. Dok kud kuće majka proklinje ciganku što joj je odmamila sina, stari Hadži Toma juri na konju u sobinu, da rastera veselje, ali i sam podlegne čarima Koštanine pesme i igre.« Pred drugim stavkom stoji: »Koštana... jeli, tetka, je li te golema, pusta, tamna gora, što po njoj komita četu vodi i mnoge majke ucvili, rasplaka...? Kako miriše gora!« Tretji stavek pa je ples, prava slika orgije.

MILOJE MILOJEVIĆ (1884—1946)

je zanesel v srbsko glasbo impresionistične in novejše vplive ter je zanj značilna sinteza narodnega melosa z njimi. Njegova *Lirična simfonija* ter suita *»Pod suncem mog Balkana«* sta za njegov eklektični, z narodnim melosom prepojeni slog značilni.

STEVAN HRISTIĆ (1885—1958)

je bil prvenstveno scenski skladatelj in njegova baletna glasba

»Ohridska legenda«

je postala tudi njegovo najbolj priljubljeno koncertno delo. Napisana je bila leta 1927 ter 20 let kasneje predelana. Njene točke so: *1. Uvodna glasba,* težka in tehtna, značilna v ritmu, *2. Srbski ples,* po narodnem svatbenem običaju, *3. Grški ples,* ostro nasprotje prejšnjega, pastoralnega značaja, *4. Ples janičarjev,* kjer glasba podčrtuje kruti in surovi značaj plesa pred sultanom in je pravi »moški« ples, *5. Grlica,* katero odlikujejo gibkost, živahnost in polet; ta ples raste od konca do kraja v skladu s številom plesalcev, ki stalno narašča, *6. Prizor na jezeru,* kjer oživi svet bajk v nekoliko impresionistično obarvanem zvokovnem okolju, in slednjič *7. Ples mladeničev,* v katerem se ostro menjujeta ritem in harmonija in ki ga prevevajo svežost, radost in čustvenost.

Hristić je nadalje še napisal *štiri suite* ter simfonične pesnitve *»Poema zore«, »Na selu«* in druge.

JOVAN BANDUR (1899—1956)

je na najbolj dognan način opeval velike dogodke iz osvobodilne vojne v kantati »Poema 1941«, zlasti pa v

Partizanski rapsodiji,

komponirani na niz partizanskih pesmi. Delo ima tri stavke: Narodni ustanak, Kroz oganj i borbu, Ka novom danu. V zadnjem stavku se iz motiva pesmi »Ide Tito preko Romanije...« razvije velika gradacija, ki vodi k himničnemu zaključku »Druže maršale, naša borba nastaje«.

MIHAJLO VUKDRAGOVIĆ (1900)

zavestno išče lasten izraz v spoju narodne glasbe in novejših stremljenj, pri čemer izhaja iz impresionizma. Od njegovih orkestralnih del so posebno značilne *»Simfonične meditacije«,* ki so po vsebini lirično premišljujoče, po obliki pa zelo koncizno grajene. *»Put u pobjedu«* je simfonična pesnitev, nastala med osvobodilno vojno, pri čemer pa se avtor ne veže

na določene dogodke. O ideološki in patriotični zamisli priča vplet motiva internacionale kot motiva zmage.

MILENKO ŽIVKOVIĆ (1901)

zastopa danes izrecno nacionalno smer, četudi so njegova prva dela kazala na zunanje vplive. V orkestrski skladbi »*Simfonični prolog*« se ta tendenca izrazito kaže in označuje skladateljevo stališče.

SVETOMIR NASTASIJEVIĆ (1902)

je prav tako borec za nacionalno smer v glasbi; njegova *simfonija* očituje to stališče enako kot njegove simfonične pesnitve.

MIHOVIL LOGAR (1902)

je po rodu Slovenec, a živi v Beogradu. Spočetka je pripadal šoli zahodnoevropskih ekstremistov, a se je kasneje od nje oddaljil in upostavil ravnotežje med svojstveno svežo melodiko, živahnim ritmom in pregnantno koloristiko.

Med simfoničnimi deli najdemo »*Primorsko kolo*«, »*Legendo o Marku*« in »*Omladinsko simfonijo*«; vsebina in program teh del sta zajeta že v naslovih samih.

PREDRAG MILOŠEVIĆ (1904)

ima mnogo uspelih skladb za klavir; med orkestralnimi deli gre pozornost »*Simfonietti*«.

LJUBICA MARIĆ (1908),

ena naših redkih skladateljic, je sprva zastopala skrajno avantgardistično srednjeevropsko kompozicijsko smer. Njeno najbolj pomembno orkestralno delo je »*Passacaglia*« s 34

variacijami na pomoravsko ljudsko pesem. Variacije se odvijajo v moderni polifoni strukturi z zelo smelimi, svobodnimi kombinacijami. Celo delo diše arhaično atmosfero nacionalne melodike.

MILAN RISTIĆ (1908)

je izšel iz impresionizma ter se oprijel dodekafonske kompozicijske tehnike. Napisal je mnogo del v tem slogu; zdaj se spet vrača k diatoniki in kaže vedno več zanimanja za kompozicijsko izrabljanje domače folklore. 1. simfonija je iz leta 1941 in ima štiri stavke. V njej je občutiti tragiko prvih vojnih let; v vseh stavkih slika z muzikalnimi sredstvi spoprijem starih družbenih sil s silami napredka. Četrti stavek je monumentalna koračnica, s katero je delu dan optimističen, v zmago verujoč zaključek. *2. simfonija* je lahnejša, polna zvočne živahnosti in enostavnosti. Enako polna vedrine je *Suita giocosa,* ki je od konca do kraja vesela. Ima štiri stavke: Allegro assai, Andante, Allegretto. Tempo di primo movimento.

STANOJLO RAJIČIĆ (1910)

je sprva pripadal najbolj ekstremnim strujam zahodne usmeritve, tja do četrttonske konstrukcije. Po osvoboditvi pa je pri njem opaziti povrnitev k starejšim, preizkušenim metodam, večji izbor v sredstvih in formalno jasnejšo kompozicijsko konstrukcijo. V prvo razdobje spada *1. simfonija,* medtem ko ostale tri kažejo povratek h klasičnemu oblikovanju. Med številnimi simfoničnimi pesnitvami je treba omeniti *»Zidanje Skadra«, »Smrt majke Jugovića«, »Marko pije uz Ramazan vino«,* zlasti pa najuspešnejšo, *»Mali Radojica«,* ki razvija svojo tematiko iz narodnega melosa.

Rajičić je uglasbil tri *koncerte za violino in orkester,* med katerimi je poslednji najbolj znan in največ izvajan, ter zelo uspel *Koncert za violončelo in orkester,* eno redkih skladb te vrste v naši literaturi.

VOJISLAV VUČKOVIĆ (1910—1947)

je bil prvenstveno muzikolog, ki so nanj močno vplivale razne zahodnoevropske tendence. Pod njihovim vtisom je nastala *1. simfonija,* ki po sredstvih nagiba k dodekafoniji. Kasneje se je povrnil k vzornikoma Musorgskemu in Janačku, vendar mu ni bilo dano, da bi dokončal svojo 2. in *3. simfonijo,* v katerih bi bil dan rezultat novih prizadevanj.

BOŽIDAR TRUDIĆ (1911)

uporablja folkloro za tematično osnovo svojih del. Napisal je *Balkansko simfonijo* ter orkestralno suito *»Prizren«,* v katerih se očituje tendenca, vplesti v simfonično tkivo folklorne elemente.

VASILIJE MOKRANJAC (1923)

sodi v mlajše pokolenje srbskih skladateljev, ki ne posega v ekstremne slogovne smeri. Od njegovih simfoničnih del je najbolj dognana *»Dramatična uvertura«,* ki vsebuje mnogo pomembnih in značilnih muzikalnih misli.

ENRIKO JOSIF (1924)

druži nacionalno smer s svetovljanskimi težnjami in v glavnem spoštuje klasično oblikovalnost. Od njegovih orkestrskih del je znana *»Sinfonietta«* v štirih stavkih, tehnično izredno spretno napisana in bogato instrumentirana skladba. Njegovo drugo značilno orkestralno delo je *»Lirična simfonija«* za štiri flavte, harfo in godala; le-ta torej po svoji zasedbi spada v komorno glasbo.

VLASTIMIR PERIČIĆ (1927)

je zelo značilen povojni srbski skladatelj z dognano kompozicijsko tehniko in izrazito muzikalnostjo. Njegova *»Sinfonietta«* je po izrazu mračna, temna, polna dramatičnih akcentov in govori svojo lastno, močno muzikalno govorico.

Med najmlajšimi srbskimi skladatelji vzbujajo pozornost *Dušan Kostić* (Crnogorska suita), *Vojislav Kostić, Aleksandar Obradović* (Simfonija) in *Dušan Radić* (Sinfonietta).

Črnogorski skladatelj *Ilija Lakešić* (1908) uvaja v svojo glasbo tipične črnogorske motive in s tem ustvarja značilno in svojsko glasbo, ki je z ostalo jugoslovansko le idejno, ne pa tematično povezana. Njegovo najbolj znano delo je

simfonija

v štirih stavkih: Largo pesante-Allegro giusto, Allegro scherzando, Andante molto cantabile, Moderato maestoso-Allegro moderato. Že takoj prvi stavek se pričenja s črnogorskim nacionalnim motivom mračnega, mrkega značaja. Tretji stavek je pasakalja, ki se zaključi z dvojno fugo. V četrtem stavku se spet pojavi osnovni motiv iz prvega stavka, samo da je tokrat svetleje obarvan, nato pa je ves stavek prežet z živim, pregnantnim ritmom.

MAKEDONSKA SIMFONIČNA GLASBA

(Napisal Albert Marković)

Makedonska umetna glasba je med jugoslovanskimi najmlajša. Povsem naravno je, da izhaja iz svojstvene makedonske folklore, ki ima poleg slovanskih prvobitnih elementov tudi še mnogo tujega v sebi. Na makedonskih skladateljih, ki črpajo svojo motiviko in ritmiko prvenstveno iz ljudskih virov, leži naloga, izluščiti, kar je izvirnega, in nato pravilno osvetliti s sredstvi, ki jih nudi sodobna kompozicijska tehnika na vseh svojih področjih.

Trije komponisti so v glavnem, ki klešejo lik sodobne makedonske simfonične glasbe:

KIRIL MAKEDONSKI

se je v simfonični glasbi uveljavil s simfonično pesnitvijo »*Tančarka*«, napisani po legendi o mladi Makedonki Tančarki. Skladba poveličuje herojstvo makedonskih žená.

LADISLAV PALFI

je prvenstveno pianist, ki je napisal simfonični poem »*Godina 1945 — Logor smrti*«.

TRAJKO PROKOPIEV

je zelo značilna osebnost v makedonskem glasbenem življenju. Njegova glasba je vseskozi odsev makedonske folklore, ki jo druži s poglavitnimi značilnostmi moderne kompozicijske tehnike v homogeno enoto.

DODATEK

RAZLAGA V KNJIGI UPORABLJENIH STROKOVNIH IZRAZOV IN SLOVAR NAJPOGOSTEJŠIH TUJK

A. *Stalni strokovni izrazi*

a) *Glasovi:*

sopran — mezzosopran — alt — kontraalt (ženski),
tenor — bariton — bas — subbas (moški).

b) *Glasbila (instrumenti):*

godala: violina (gosli), viola, violončelo, kontrabas;
pihala: flavta — mala flavta (pikolo), oboa — angleški rog,
klarinet — basklarinet, fagot — kontrafagot;
saksofon;
trobila: rog, trobenta, pozavna, tuba;
tolkala: pavke, boben (mali, veliki), činele (rene), triangel (trikot).
tam-tam, gong;
zvončki, celesta, vibrafon, ksilofon, tubafon;
brenkala: harfa, kitara, mandolina;
instrumenti s tipkami (klaviaturo): klavir, orgle, harmonij in
nekatera tolkala: zvončki, celesta;
prigodna glasbila: lutnja, tamburice, balalajke.

c) *Jakostne (dinamične) okrajšave:*

ppp (piano pianissimo) — zelo zelo tiho,
pp (pianissimo) — zelo tiho,
p (piano) — tiho,
mp (mezzopiano) — srednje tiho,
mf (mezzoforte) — srednje močno,
f (forte) — močno,
ff (fortissimo) — zelo močno,
fff (forte fortissimo) — zelo zelo močno,
con tutta la forza — z vso močjo,
crescendo — naraščajoče,
diminuendo — pojemajoče.

č) *Hitrostne (agogične) označbe:*

adagio — zelo počasi,
grave — zelo počasi,
largo — široko, počasi,
lento — počasi,
larghetto — počasi,
moderato — zmerno,
andante — (počasi) korakajoč,
andantino — (hitreje) korakajoč,
mosso — razgibano,
allegretto — (zmerno) hitro,
allegro — hitro,
vivace, vivo — živahno,
presto — zelo hitro,
prestissimo — kar se dá hitro,
vivacissimo — kar se dá živo,
più — bolj,
meno — manj,
accelerando — pohitevajoče,
stringendo — pohitevajoče,
ritardando — zadržujoče,
ritenuto — zadržujoče.

d) *Pojmi iz teorije:*

notne veljave: celinka, polovinka, četrtinka, osminka, šestnajstinka itd. (ulomki neke poljubno dolgo trajajoče enote). Enake veljave za pavze.
metrum — mera, štetje po (enako dolgih) časovnih dobah;
ritem — gibanje (notnih veljav) v merskih enotah (taktih), menjava poudarka z nepoudarkom;
binarni ritem — menjava poudarka z nepoudarkom in obratno (dvodelni ritem);
ternarni ritem — menjava poudarka z dvema nepoudarkoma in obratno (trodelni ritem);
sinkopirani ritem — preložitev poudarka na nepoudarek, zapovrstitev poudarkov;

interval — višinska razlika med dvema tonoma (razlik); intervali se štejejo po stopnjah (prima, sekunda, terca, kvarta, kvinta, seksta, septima, oktava, nona, undecima, duodecima itd.;

polton — najožja bližina dveh različnih tonov v našem (temperiranem) sistemu;

celton — dva poltona;

lestvica — enosmerna razporeditev tonov v okviru oktave (skala);

pentatonična (peterostopna) lestvica — razporeditev pet tonov v različnih intervalih v okviru oktave;

heksatonična (šesterostopna) lestvica — razporeditev šest tonov v različnih intervalih v okviru oktave;

heptatonska (sedmerostopna) lestvica — razporeditev sedem tonov v različnih intervalih v okviru oktave;

diatonična lestvica — zvrst sedmerostopne lestvice z določenim položajem poltonov med celtoni;

oktotonska (osmerostopna) lestvica — razporeditev osem tonov v različnih intervalih v okviru oktave;

dodekatonska (dvanajsttonska lestvica — razporeditev samih poltonov v okviru oktave = hromatična lestvica;

durova lestvica — diatonična lestvica s poltonoma med 3. in 4. ter 7. in 8. (1.) stopnjo;

melodična molova lestvica — diatonična lestvica s poltonoma med 2. in 3. ter 7. in 8. (1.) stopnjo navzgor
in med 6. in 5. ter 3. in 2. stopnjo navzdol;

harmonična molova lestvica — diatonična lestvica s poltoni med 2. in 3.. 5. in 6. ter 7. in 8. (1.) stopnjo (v obeh smereh);

hromatična lestvica — gl. dodekatonska lestvica!;

harmonija — a) soglasje intervalov,
b) nauk o sozvočjih (akordih);

enharmonija — zamenjava tonskih označb po sosednih poltonih;
pridevnik: enharmoničen;

tonaliteta — celotnost vseh harmoničnih pojavov skladbe;

tonovski način — z lestvico določena tonaliteta,
predznaki:
višaj — znak, ki zviša ton za polton,
nižaj — znak, ki zniža ton za polton,
povračaj — znak, ki prekliče višaj ali nižaj;

običajni tonovski načini: duri: C, G, D, A, E, H, Fis;
F, B, Es, As, Des, Ges;
moli: a, e, h, fis, cis, gis, dis;
d, g, c, f, b, es
(prva vrsta pomeni dur oziroma mol z višaji, druga z nižaji;
C-dur in a-mol nimata predznaka);

homofonija — enoglasje; pridevnik: homofoničen;

polifonija — mnogoglasje; pridevnik: polifoničen.

e) *Pojmi iz harmonije:*

melodija — uravnano sosledje tonov z oblikovalnimi lastnostmi;
akord — sozvočje najmanj treh različnih tonov (dveh intervalov);
modulacija — prehod iz ene tonalitete v drugo;
sekvenca — ponavljanje istovrstnih akordov na različnih stopnjah (harmonična sekvenca);
ponavljanje enakih melodičnih korakov na različnih stopnjah (melodična sekvenca);
trizvok — akord, sestavljen iz treh različnih tonov, v terčnem harmoničnem sistemu pa iz dveh terc;
četverozvok — akord, sestavljen iz treh različnih tonov (dveh terc, po zunanjem intervalu septakord);
peterozvok — akord, sestavljen iz štirih različnih tonov (treh terc, po zunanjem intervalu nonakord);
alteracija — hromatična sprememba;
kadenca — a) v harmoniji: sklep;
b) pri koncertnih skladbah: mesto, ki ga igra solist sam;
harmonična funkcija — pomen akorda v sosledju, v odnosu do prejšnjih in sledečih akordov ter cele tonalitete;
tonika — osrednja harmonična funkcija, ki je predstavljena s trizvokom na prvi stopnji določene tonalitete;
dominanta — funkcija na V. stopnji;
subdominanta — funkcija na IV. stopnji;
glavne harmonične funkcije: tonika (T), dominanta (D) in subdominanta (S);
stranske harmonične funkcije: vse ostale mimo glavnih;
harmonične paralelne funkcije: glavna in stranska akordična funkcija, ki sta si v razmerju dura in mola (ter obratno) z istimi predznaki.

f) *Pojmi iz kontrapunkta:*

kontrapunkt — a) k določenemu glasu komponiran drugi glas v prostem ali predpisanem intervalnem odnosu;
b) metoda postavljanja stranskih glasov h glavnemu in nauk o njej;
c) spremljevalna misel pri témi fuge (kontrasubjekt);
téma — glavna misel (subjekt);
kontrapunktične oblike — kánon, fuga, fughetta, gl. tam!

g) *Pojmi iz oblikoslovja:*

motiv — najmanjša melodična miselna enota, obsega vsaj dva tona zaradi določitve ritma;
téma — iz enega ali več motivov sestavljena glasbena misel z določeno značilnostjo:

perioda — večtaktna, iz motivov sestavljena oblikovna enota;
stavek — iz ene ali več period sestavljen oblikovni del;
pesem — iz več stavkov zložena oblikovna enota (forma);
monotematske oblike — oblike z eno samo glavno mislijo;
politematske oblike — oblike z več glavnimi mislimi;
bitematska oblika — oblika z dvema glavnima mislima;
monotematske oblike so kontrapunktične oblike fuga, fughetta, fugato, kánon, imitacija, invencija, pesemske oblike; bitematska oblika je sonatna forma;
stavek v višjem besednem smislu pomeni del (sonate, simfonije);
pesemske oblike so enodelne, dvodelne ali trodelne;
suita — zaporedje pesemskih ali plesnih form;
sonata — večstavčna instrumentalna skladba, pri kateri je vsaj eden (običajno prvi) stavek v sonatni obliki;
kantata — vokalna ali vokalno-instrumentalna skladba;
sonatina — mala sonata;
komorna glasba — instrumentalna skladba za omejeno, povečini majhno število instrumentov; sèm spadajo:
solo — skladba za eno samo glasbilo ali glas,
duo — skladba za dve različni glasbili,
duet — skladba za dve enaki glasbili ali dva glasova,
trio — skladba za tri različna glasbila,
tercet — skladba za tri enaka glasbila ali tri glasove;
kvartet — skladba za štiri (enaka ali različna) glasbila, oziroma za štiri glasove,
kvintet — skladba za pet glasbil ali glasov,
sekstet — skladba za šest izvajalcev,
septet — skladba za sedem izvajalcev,
oktet — skladba za osem izvajalcev,
nonet — skladba za devet izvajalcev,
decet ali dikstuor — skladba za deset izvajalcev;
sestav iznad deset glasbil se imenuje komorni orkester;
variacije — spremembe ene glavne (pesemske) forme;
scherzo — trodelna instrumentalna pesemska forma veselega značaja (skerco);
improvizacija — izvajanje brez posebnega notnega zapiska in brez poprejšnje priprave;
karakterne skladbe — pesemske oblike z značilnimi naslovi, kakor Capriccio, Nokturno, Barkarola, Impromptu, Serenada itd. Etuda je karakterna skladba z namenom vaje, skica je zabeležba v prenesenem pomenu; večina karakternih naslovov je simbolična in povzeta z drugih, nemuzikalnih področij, zlasti iz literature in upodabljajoče umetnosti. Nekateri naslovi so zgolj razpoloženjski (n. pr. Burleska), drugi poetični (n. pr. Nokturno). Raba je popolnoma svobodna in ne zahteva nobene oblikovne opredelitve;
pasakalja (passacaglia) ali šakona (ciaconna, chaconne): prvotno plesna oblika, sedaj variacijska s periodično grajeno témo in stalnim (ostinatnim) harmoničnim sosledjem;

fantazija — svobodna muzikalna oblika, tudi zmožnost abstraktnih (muzikalnih) predstav;
simfonija — večstavčna sonata za orkester;
sinfonietta — mala simfonija.

B. *Splošni muzikalni izrazi, uporabljeni v knjigi*

(Velika večina teh izrazov je iz italijanščine; mnogo jih ima stalen pomen, ki ne ustreza popolnoma prevodu, temveč se v glasbi uporablja v prenesenem smislu. Izrazi, ki imajo v skupini A opredeljen pomen, tu niso navedeni, oziroma je označen samo njihov drugi smisel.)

agitato — razgibano, razburjeno
aharmoničen — brez določljive harmonične pripadnosti
con anima — z dušo, oduševljeno
appassionato, passionato — strastno
ardentemente — ognjevito, žarko
assai — zelo
atematičen — brez téme
atonalen — brez določene tonalitete

barkarola — pesem na vodi
ben — dobro, zelo
berceuse — zazibalka
bitematičen — z dvema témama
bitonalen — v dveh tonalitetah
con brio — z vzletom, zagonom
brillante — bleščeče

cantabile — spevno
canzone — pesem, napev
canzonetta — majhna kancona
capriccio, caprice — forma s samovoljno vsebino
commodo — udobno

danse, danza — ples
deciso — odločno
divertimento — večstavčna skladba lažjega značaja

elegantamente, con eleganza — elegantno
elegiaco — otožno
energico — odločno
espresivo. con espressione — izrazito

fermo, con fermezza — trdno, odločno
feroce — divje
focoso, con fuoco — ognjevito

folklora — ljudsko, narodno blago
frenetico — vzhičeno
furiant — češki poskočni narodni ples v 3/4 taktu

gigue — giga, žiga, star ples v dvodelnem metru in triolnem ritmu
giocoso — igrivo
giusto — prav, primerno
grazioso — brhko

impresija — vtis
impromptu — instrumentalna oblika brez določene vsebine
intermezzo — medigra
interroto, interrompu — prekinjen
introdukcija — predigra, uvod
invencija — domiselnost, tudi manjša instrumentalna forma

kasacija = divertimento

ländler — alpski ples v 3/4 taktu
legato — vezano
legg(i)ero — lahno
licenza — svoboščina; *con alcuna licenza* — z nekaj svoboščine
lugubre — tožno
maestoso — svečano
malinconia — melanholija
malizia — zloba
marcato — poudarjeno
marcia — koračnica; *marcia funebre* — žalna koračnica
marziale — koračniško, vojaško
mazurka — poljski narodni ples v 3/4 taktu
melizem — okrasek; *melizmatika* — nauk o okraskih, način okraskov
meno — manj
metamorfoza — sprememba
misterioso — tajinstveno
misurato — odmerjeno
molto — zelo
monotematičen — z eno samo témo
mosso — razgibano
moto, movimento — gibanje; *con moto* — razgibano
motto — geslo
mouvement (frc.) — gibanje; stavek

nobile, nobilmente — plemenito
notturno, nocturno — nočni; instrumentalna pesemska oblika določenega liričnega razpoloženja

opus (okrajšano op.) — delo
ordinario — navadno
ornament — okrasek
ostinato — trmasto; glasbena oblika s stalno ponavljajočimi se značilnimi okreti

partita = suita
pastorale — pastirsko, bukolično
perpetuum mobile — nepojenljivo razgibanje, nemirika
pesante — težko
piacevole — prikupno
più — bolj
pizzicato (okrajšano pizz) — trgano (s prsti na godalih)
poco — malo
poème, poema — pesnitev
polka — češki ljudski ples v $^2/_4$ taktu
poloneza (polacca, polonaise) — poljski ljudski ples v $^3/_4$ taktu
potrkan ples — slovenski ljudski ples v $^3/_4$ taktu

quasi — kakor

rapsodija — glasbena forma pripovednega, epskega značaja
recitativ — péti govor
religioso — verno
reminiscenca — ponovitev, spomin
risoluto — odločno
romanca — pesemska oblika z lirično vsebino
rondo (rondeau) — kolo; instrumentalna oblika
rubato — svobodno

semplice — preprosto
sentimento — čustvo; *con sentimento* — čustveno
sentito — čustveno
serenada — podoknica; večstavčna instrumentalna forma
sereno — vedro, veselo
scherzando — nagajivo
solenne — svečano
solo, solističen — sam
sordino — glušilec, dušilec, priprava, da zveni glasbilo bolj pridušeno
sostenuto — zadržano
spirito — duh; *con spirito* -- živo, vneto
staccato — odsekano, ločeno

tanto — zelo; *non tanto* — ne tako, ne zelo
tedesco — nemški; *alla tedesca* — po nemško (ples)
toccata (tokata) — instrumentalna oblika z enakomernim udarjanjem, gibanjem
tranquillo — mirno
transkripcija — prepis, predelava, priredba

transponirati, transpozicija — prenesti (iz enega tonovskega načina v drugi)
tremolo — hitro ponavljanje istega tona; tresenje (pri petju):
trilček — hitro menjavanje dveh sosednih tonov
triola — tri note mesto dveh (3 : 2)
troppo — preveč; *(ma) non troppo* — (a) ne preveč

uvertura — predigra, uvod

U P O R A B L J E N I V I R I

Thompson, Musical Cyclopaedia, 1954, New York.
Larousse de la Musique. 1958, Paris.
Riemann's Musiklexikon, 13. izdaja, 1959, Mainz.
H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. I. 1913, Leipzig.
H. L. Kaufmann, The Story of Hundred Great Composers, 1943, New York.
R. Newmarch, The Concert-goer's Library of Descriptive Notes. I./IV. 1946, London.
M. Očadlík, Svět orchestru. II. 1946. Praha.
Ch. O'Connell, The Victor book of Symphonies, 1948, New York.
Ralph Hill, The Concerto. 1950. London.
H. Renner, Reclam's Konzertführer. Orchestermusik. 1952, Stuttgart.

David Ewen, The complete book of 20th century music. 1953, New York.
Ralph Hill, The Symphony, 1954, London.
G. v. Westermann, Knauers Konzertführer. 1956, München.
Monografije posameznih skladateljev.
Koncertni list Slovenske filharmonije. I./V. 1950/6, Ljubljana.
Köchel, Thematisches Verzeichnis von Mozart's Werken.
Nottebohm, Thematisches Verzeichnis der Werke L. v. Beethoven's.
H. Barlow & S. Morgenstern, A dictionary of musical themes. 1948, New York.

I M E N I K S K L A D A T E L J E V,

ki so v knjigi omenjeni. Ležeči tisk pomeni, da je ta skladatelj obravnavan v posebnem odstavku.

dall'Abaco, Evarista Felice 19
Abel, Carl Friedrich 51
Adamič, Emil 356—358
Albeniz, Isaac 266
Arenski, Anton S. 163, 275
Arnič, Blaž 369—371
Atterberg, Kurt 300
Aubert, Louis 259
Auric, Georges 309

Bach, Johann Christian 34, 50, 51
Bach, Johann Sebastian 8, 18, 19, 21, *24—32*, 34, 70, 85, 111, 179, 181, 285, 346
Bach, Philipp Emmanuel 34
Balakirev, Mili A. 154, 155, *160—162*, 194, 245
Bandur, Jovan 399
Baranović, Krešimir 385
Barber, Samuel 349
Bartók, Béla 282—284, 294
Baudrier, Yves 330
Beethoven, Ludwig van 9, 10, 40, 43, 46, 48, 50, 57, 59, 62, *69—95*, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 107, 111, 120, 121, 130, 141, 162, 169, 175, 176, 177, 181, 183, 187, 194, 230, 240, 289, 317
Bellini, Vincenzo 348

Berg, Alban 345—346
Berlioz, Hector 58, 73, 79, 100, 122, *130—137*, 183, 193
Bernstein, Leonard 349
Bersa, Blagoje 382—383
Binički, Stanislav 397
Bizet, Georges 144—145, 162, 250
Bjelinski, Bruno 390
Bliss, Arthur 302
Bloch, Ernest 280
Boccherini, Luigi 97
Bordes, Charles 249
Borodin, Aleksander P. 155—159, 281
Brahms, Johannes 50, 168, *175—183*, 196, 201, 202, 204, 208, 213, 238, 276
Bravničar, Matija 364—366
Britten, Benjamin 338—340
Brkanović, Ivo 387—388
Bruckner, Anton 167—175, 216

Casella, Alfredo 297, *298*
Catoire (Katuar), Jurij L. 245
Chabrier, Alexis Emmanuel 211, 252, 256, 258
Charpentier, Gustave 257
Chausson, Ernest Amédée 148, *149*
Cherubini, Luigi 95—96
Chopin, Frédéric François 100, 116, *117—119*, 121, 122, 151, 177, 191, 212, 213, 244, 256, 299, 348, 361
Ciglič, Zvonimir 376—377
Cipra, Milo 388—389
Clementi, Muzio 95, 97
Copland, Aaron 349
Corelli, Arcangelo 18, 130
Couperin, François (le Grand) 18, 230, 253
Czerny, Carl 74, 85, 97

Čajkovski, Peter I. 83, 151, 152, 157, 163, 181, *183—200*, 233, 234, 238, 239, 260, 275, 331

Daquin, Louis-Claude 18
Dargomižski, Aleksander S. 154, 198
Debussy, Claude-Achille 212, *245—251*, 252, 256, 257, 258, 264, 267, 294, 296, 297, 330
Delius, Frederick 215—216
Denza, Luigi 223, 298
Dešpalj, Pavao 395
Devčić, Natko 391—392
Ditters von Dittersdorf, Karl 95, *96*
Dobronić, Antun 383
Dukas, Paul 252, *257*
Durey, Louis 309
Dvořák, Antonín 152, *200—209*, 262, 270, 277, 278, 358

Eberl, Anton 97
Elgar, Edvard 213—215
Enesco, Georges 284—285

de Falla, Manuel 266
Fauré, Gabriel 212, 252
Franck, César 79, *137—141*, 142, 148, 149, 150, 204, 245, 250
Franz, Robert 349
Frescobaldi, Girolamo 10
Fribec, Krešimir 390
Fux, Johann Joseph 61

Gabrielli, Andrea 16
Gabrielli, Giovanni 16
Gade, Niels 209
Gagić, Bogdan 395
Gallus (Petelin), Jacobus 70, 355
Geminiani, Francesco 18
Gerbic, Fran 356
Gershwin, George 322—323
Gibbons, Orlando 19
Glazunov, Aleksander K. 150, 158, *232—235*, 260, 281, 331
Glinka, Mihajl I. 154, 158, 234
Glière, Reinhold 281
Gluck, Christoph Willibald 127, 199
Gossec, François 95, 96
Gotovac, Jakov 385
Granados, Enrique 266
Grečaninov, Aleksander T. 163
Grieg, Edvard Hagerup 144, 152, *209—210*, 237
Gyrowetz, Adalbert 97

Hačaturjan, Aram 327—329
Händel, Georg Friedrich 8, 18, 19, *20—24*, 25, 70
Hanson, Howard 349
Harris, Roy 349
Haydn, Franz Joseph 9, 18, 33, 34, *35—50*, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 70, 71, 72, 73, 88, 95, 96, 100, 104, 182, 203, 335, 381
Haydn, Michael 67
Hiller, Johann Adam 235
Hindemith, Paul 64, 310, *315—322*, 343
Holst, Gustav 279
Honegger, Arthur 309—312
Horvat, Stanko 395
Hristić, Stevan 397—399

Ibert, Jacques 259
d'Indy, Vincent 148, *149—150*, 251
Ipavic, Benjamin 356, 375
Ives, Charles Edward 349

Janáček, Leoš 270—271, 397, 402
Jenko, Davorin 356, 396
Jolivet, André 330—331
Josif, Enriko 402

Kalliwoda, Johann V. 120
Kelemen, Milko 395
Kirigin, Ivo 391
Kjuj (Cui), Cezar A. 162
Kodály, Zoltan 282, *294—295*
Kogoj, Marij 361
Konjović, Petar 397—398
Kostić, Dušan 403
Kostić, Vojislav 403
Kozina, Marjan 373—374
Krek, Uroš 378—379
Křenek, Ernest 347—348
Krommer (Kramař), Franz 97
Krstić, Petar 397
Kuhač (Koch), Franjo 35, 48, 80
Kurpiński, Karl Kazimir 119

Lajovic, Anton 356, *358—360*
Lajovic, Aleksander 379
Lakešić, Ilija 403
Lalo, Édouard 143—144
Lasso, Orlando di 70
Leoncavallo, Ruggiero 348
Leskovic, Bogo 374—375
Lesur, Daniel 330
Lhotka, Fran 378, *383—384*
Lhotka-Kalinski, Ivo 391
Lipovšek, Marijan 375
Lisinski, Vatroslav 382
Liszt, Franz 63, 100, *122—130*, 137, 139, 140, 151, 154, 163, 164, 183, 199, 232, 244, 245, 249, 276, 282
Ljadov, Anatol K. 260, 280
Ljapunov, Sergej M. 260
Locatelli, Pietro 18
Loeffler, Charles-Martin 349
Logar, Mihovil 400
Lovec, Vladimir 378

Magdalenić, Miroslav 390
Mahler, Gustav 215—220, 346
Majer, Milan 385
Makedonski, Kiril 405
Malec, Ivan 395
Malipiero, Francesco 297—298
Marcello, Benedetto 17
Marić, Ljubica 400—401
Marković, Albert 395
Marković, Vilim 387
Martinů, Bohuslav 300—302
Marx, Joseph 295—297
Mascagni, Pietro 343
Massenet, Jules 148, 250
Matičič, Janez 378
Méhul, Étienne 95, *96*
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 85, 100, *103—109*, 136, 209
Merulo, Claudio 17
Messager, André-Charles 248
Messiaen, Olivier 330, *337—339*
Milhaud, Darius 309, *312—315*
Milojević, Miloje 398
Milošević, Predrag 400
Mirk, Vasilij 360
Mjaskovski, Nikolaj J. 280—282
Mokranjac, Stevan 397
Mokranjac, Vasilije 402
Monn, Georg Matthias 34
Mosolov, Aleksander V. 311
Mozart, Leopold 51, 52

Mozart, Wolfgang Amadeus 9, 18, 33, 40, 42, 43, 45, 47, *50—69*, 70, 71, 72, 91, 97, 98, 107, 118, 168, 177, 182, 199, 235, 236, 255, 287, 303, 333
Muffat, Georg 19
Musorgski, Modest P. 159—160, 247, 256, 270, 396, 402
Mysliveček, Josef 34

Nardini, Pietro 18
Nastasijević, Svetomir 400
Njirić, Nikša 395
Novák, Vitězslav 262—266

Obradović, Aleksander 403
Odak, Krsto 390
Offenbach, Jacques 349
Osterc, Slavko 360—361

Paganini, Niccolò 134, 276, 349
Pahor, Karol 362—364
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 70, 125
Palfi, Ladislav 405
Papandopulo, Boris 389
Pergolesi, Giovanni Battista 293
Peričić, Vlastimir 402
Petrić, Ivo 379
Pfitzner, Hans 237—238
Pibernik, Zlatko 395
Pierné, Gabriel 258
Piston, Walter 349
Pleyel, Ignace 97
Poulenc, Francis 309, *323—324*
Premrl, Stanko 360
Prister, Bruno 395
Prokofjev, Sergej S. 303—309, 331
Prokopiev, Trajko 405
Puccini, Giacomo 348
Purcell, Henry 19, 330

Rabaud, Henri 259
Radić, Dušan 403
Radić, Ruben 395
Rahmaninov, Sergej S. 275—277
Rajičić, Stanojlo 401
Rameau, Jean-Philippe 19
Ramovš, Primož 377—378
Ravel, Maurice 160, *252—256*, 257
Rebikov, Vladimir I. 245
Reger, Max 235—237, 296
Respighi, Ottorino 267—268
Rešid, Džemal 329
Richter, Franz Xaver 34
Ries, Ferdinand 95, 97
Rimski-Korsakov, Nikolaj A. 152—155, 156, 231, 252, 260
Ristić, Milan 401
Romberg, Bernhard 120
Rosenberg, Hilding 300
Rossini, Gioacchino 268, 289, 298, 326, 333, 348
Roussel, Albert 251—252
Rubinstein, Anton G. 147, *162—163*, 184
Ružička, Jan 199

Saint-Saëns, Camille 145—148, 255
Sakač, Branimir 394
Satie, Eric 257, *259*
Scarlatti, Alessandro 17, 297
Schmitt, Florent 258
Schönberg, Arnold 343—345, 346, 347
Schreker, Franz 347
Schubert, Franz 100—103, 110, 120, 168, 253, 347
Schumann, Robert 79, 100, *110—116*, 175, 180, 256
Séverac, Déodat de 245
Sibelius, Jean 152, *238—243*
Skrjabin, Aleksander N. 245, *260—262*
Smetana, Bedřich 152, *163—167*, 200, 201, 207, 262, 300
Sorkočević, Luka Anton 381—382
Spohr, Ludwig 79, 85
Srebotnjak, Alojzij 380
Stamic (Stamitz), Ivan 33
Stamic (Stamitz), Karel 34
Stojanović, Petar 397
Strauss, Richard 222—232, 235, 267, 331
Stravinski, Igor F. 286—294, 303, 310, 344
Suk, Josef 277—279
Sullivan, Arthur 349
Szymanowski, Karol *299*

Šivic, Pavel 374
Škerjanc, Lucijan Marija 366—369
Škerl, Dane 379
Škroup, Franc 207, 264
Šostakovič, Dmitrij D. 305, 331—337
Štolcer-Slavenski, Josip 385—387
Šulek, Stjepan 392—394
Švara, Danilo 372

Tailleferre, Germaine 309
Tajčević, Marko 375
Tallis, Thomas 19
Tanjejev, Aleksander S. 163, 196, 275
Tanjejev, Sergej I. 163
Tartini (Tartić), Giuseppe 18
Telemann, Georg Philipp 19
Tomc, Matija 366
Trudić, Božidar 402
Turina, Joaquin 266

Ukmar, Vilko 372—373

Vanhal, Jan 97
Veracini, Francesco 18
Verdi, Giuseppe 298, 333, 348
Villa-Lobos, Heitor 285
Vinci, Leonardo 17
Vitali, Tommaso Antonio 18
Vivaldi, Antonio 18, 25, 29, 30
Vladigerov, Pančo 323
Vogler, Georg Joseph 120
Vrabec, Ubald 373
Vremšak, Samo 380
Vučković, Vojislav 402
Vukdragović, Mihajlo 399—400

Wagner, Richard 58, 79, 82, 100, *119—122*, 123, 124, 125, 126, 168, 170, 172, 173, 174, 225, 237, 354
Walton, William Turner 325—326
Weber, Carl Maria von 100, *116—117*, 125, 171, 390, 399
Webern, Anton 346—347
Widor, Charles-Marie 257
Williams, Ralph Vaughan 272—274, 325
Wolf, Hugo 349
Wranitzky, Paul 97

Zach, Jan 34
Zajc, Ivan 382
Zelter, Karl Friedrich 83
Žebre, Demetrij 375
Živković, Milenko 400
Županović, Lovro 395

L. M. ŠKERJANC: OD BACHA DO ŠOSTAKOVIČA * OPREMIL KAREL HROVATIN * S SLIKOVNO PRILOGO NA 16 STRANEH (64 PORTRETOV) * UREDNIK ZBIRKE »BIOS« BOŽIDAR BORKO * IZDALO ČASOPISNO ZALOŽNIŠKO PODJETJE »LJUDSKA PRAVICA«, CANKARJEVA ZALOŽBA V LJUBLJANI * PREDSTAVNIK DJURO ŠMICBERGER * NATISNILA IN VEZALA TISKARNA ČZP »LJUDSKA PRAVICA« V LJUBLJANI LETA 1960 (ZA LETO 1959)

Narodna in univerzitetna knjižnica - Ljubljana

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA
COBISS • E284
0000017693 3

L. M. ŠKERJANC

Od Bacha do Ostaronića

stavlja enega izmed njenih današnjih vrhov! Pisec na kratko označuje osebnost in dobo vsakega izmed velikih mojstrov simfonije, kaže valovanje raznih glasbenih tokov in kompozicijskih stilov, zaustavlja se s preglednimi in jasnimi karakteristikami pri številnih simfonijah, ki jih srečujemo v naših koncertnih in radijskih programih. Knjige te vrste Slovenci še nismo imeli in vendar nam je takle razglednik po simfonični glasbi potreben. Potreben je vsakemu ljubitelju glasbe, da se laže poglobi v njene simfonične dosežke, potreben je obiskovalcem koncertov in poslušalcem radia, ker jih opozarja na vrednote raznih simfoničnih stvaritev, ki bi jih s samim poslušanjem ne mogli odkriti in ki povečujejo njihov užitek z glasbo. Tako se knjiga »Od Bacha do Šostakoviča« uvršča med tista standardna dela, ki jih zahteva sleherna smotrno organizirana napredna kultura.

L. M. ŠKERJANC: OD BACHA DO ŠOSTAKOVIČA

b

L. M. ŠKERJANC

Od Bacha do Šostakoviča

Spis domačega strokovnjaka nam odpira široke in zanimive razglede po starejšem in novejšem simfoničnem ustvarjanju. Simfonična glasba je ena največjih in najizrazitejših pridobitev glasbenega razvoja, z njo — prav kakor z opero — se začenjajo uveljavljati veliki orkestralni korpusi, razni instrumenti od godal do pihal in tolkal se vključujejo v močno in učinkovito celoto. Za tako vrsto koncertne glasbe so morale nastati obsežne skladbe in prof. L. M. Škerjanc nam prikazuje prav nastanek in razvoj takih skladb, ki so dobile naziv simfonije in ki so jih skladatelji gradili po določenih načelih. S simfoničnimi skladbami so združena največja imena evropske glasbe: Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Berlioz, Smetana, Čajkovski itd. — kakšna dolga vrsta slavnih imen od Bacha, ki označuje začetno stopnjo v razvoju simfonije, do Šostakoviča, ki pred-