

GLASBA SLOVENSKE POVOJNE MODERNE (1918–1927)

GREGOR POMPE

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izvleček: Na osnovi analize izbranih del so revidirane sodbe o slogovni usmerjenosti slovenske glasbe med obema vojnama. Glasba skladateljev, ki so bili aktivni v omenjenem času, izkazuje karakteristično ambivalentnost, ki se vidi v nasprotju med novimi in progresivnimi kompozicijskimi težnjami na eni strani in ohranjanjem estetskih idealov preteklega stoletja na drugi.

Ključne besede: slovenska glasba, modernizem v glasbi, nacionalne glasbene kulture

Abstract: Analyses of selected works are used to re-examine the stylistic orientation of Slovenian music between the two world wars. The music of composers active in this period exhibits a characteristic ambivalence in which the conflict between new, progressive compositional trends and the aesthetic ideals of the prior century can be seen.

Keywords: Slovenian music, musical modernism, national music cultures

Terminološka vprašanja

Pričujoče besedilo je potrebno razumeti kot prvi korak k izpisovanju zgodovine slovenske glasbe po letu 1918, torej po koncu prve svetovne vojne, tistem ključnem mejniku, ki je pomembno zarezal v duhovno-zgodovinska obzorja in tako predstavlja prikladno zgodovinsko ločnico tudi za razmejevanje med tendencami glasbe v 19. in 20. stoletju. Obenem je slovensko nacionalno ozemlje vstopilo tudi v politično zvezo z južnoslovenskimi narodi, s čimer je bil naciji priborjena tudi delna politična in kulturna suverenost, kar se kaže v ustanovitvi osnovnih nacionalnih teles in institucij. Toda prvotno evforijo je kmalu zamenjala grenka streznitev: leta 1921 je bila s sprejetjem nove ustave država močno centralizirana, »kar je popolnoma pokopalo vsake upe posameznih narodnih vlad o večjih pravicah in večji avtonomiji«. ¹ Zato niti ni čudno, da »čas po prvi vojni, prvo desetletje v novi državi, pomeni na glasbenem področju v Sloveniji stagnacijo v primerjavi z drugimi umetnostnimi zvrstmi, stagnacijo, ki se kaže tako na organizacijskem kakor tudi na ustvarjalnem in poustvarjalnem področju«, ² pri čemer lahko kot najbolj tipični

¹ Čepič et al., *Zgodovina Slovencev*, 633.

² Kuret, *Umetnik in družba*, 70.

primer služi usoda »nacionalizirane« Filharmonične družbe, zdaj priključene Glasbeni matici in nesposobne ponovno vzpostaviti redno simfonično življenje. Glavna usmerjevalka glasbenega življenja je tako tudi po vojni ostala Glasbena matica, pri čemer novemu času ni prilagodila svoje ideologije – če je bila v času nemške dominacije ena izmed logičnih nalog, povezanih z vzpostavljanjem nacionalne identitete in samozavesti, zbiranje ljudskega gradiva in podpiranje zborovske kulture, pa prav ta prizadevanja izgubijo svoj naboj po letu 1918. Vseeno pa je Glasbena matica nadaljevala s svojim »kultom amaterizma«, ki je v novi politično-socialni situaciji v resnici zaviral razrast profesionalizacije kulture.³ Zato nas niti ne more presenetiti, da v povojnem času v slovenski glasbi ni najti jasne slogovne ali kompozicijsko-tehnične ločnice: večina slovenskih skladateljev je ostala tudi po letu 1918 zvesta moderni, kakršni so se že pred vojno zavezali s svojimi samospevi Anton Lajovic (1878–1960) in Risto Savin (1858–1948), z zborovskim *Trenotkom* Marij Kogoj (1892–1956) in s svojimi klavirskimi miniaturnimi Janko Ravnik (1891–1981).

Del problema in njegove rešitve pri iskanju slogovnih značilnosti slovenske moderne po prvi svetovni vojni leži že v samem terminu moderna. Izraz v slovenščini ni problematičen, saj je podobno kot v nemščini (*die Moderne*) jasno razmejen od pojma »modernizem« (*der Modernismus*) oz. *nova glasba* (*die Neue Musik*), drugače pa je seveda z angleško terminologijo, ki takšne ločitve ne pozna in v obeh primerih uporablja termin *modernism*. Še pomembneje je, da je termin v rabi tudi v slovenski literarni vedi, kjer označuje literaturo Ivana Cankarja (1876–1918), Josipa Murna Aleksandrova (1879–1901), Dragotina Ketteja (1876–1899) in Otona Župančiča (1878–1949), torej leposlovje literatov, ki so živeli in objavljali v času izhajanja glasbene revije *Novi akordi*, njihova dela pa lahko razumemo kot slogovno mešanico simbolizma, dekadence, nove romantike in impresionizma.⁴ Po Carlu Dahlhausu, ki je termin moderna uporabljal najbolj prepričljivo, naj bi bili prav to trendi, ki so najbolj značilni za glasbo v zadnjem desetletju 19. stoletja. Dahlhaus je bil prepričan, da bi bilo izredno težko vse te stilistične označbe (impresionizem, secesija, simbolizem itd.) določiti strogo kompozicijsko-tehnično, čeprav lahko nekatere izmed njihovih značilnosti najdemo v kompozicijah tega časa (med najbolj tipične zgodnje kompozicije moderne po Dahlhausu sodijo Straussova simfonična pesnitev *Don Juan* iz leta 1889, *Prva simfonija* Gustava Mahlerja in samospevi Huga Wolfa), zato prevzema izraz, ki sta ga kot prva uporabila literarni zgodovinar Eugen Wolff⁵ in avstrijski pisatelj in kritik Hermann Bahr (1863–1934) in ga razume kot nekakšen zbirni pojem za vse manjše tokove v času *fin de siècle*.⁶

Osrednja značilnost moderne naj bi bila po Dahlhausu ambivalenca: na kompozicijsko-tehnični ravni naj bi skladatelji že uvedli določene nove tehnike, postopke in materiale, medtem ko so na estetski ravni ostali še vedno zavezani romantični izraznosti. Dahlhaus izpostavlja tudi stabilnost sistema žanrov, ki se kasneje podre: skladatelji moderne še vedno pišejo simfonije, opere, samospeve in simfonične pesnitve za tradicionalne zasedbe (simfonični orkester, godalni kvartet), medtem ko so kasnejši modernisti pisali skladbe

³ Ibid., 71.

⁴ Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, 146.

⁵ Prim. Stephan, »Moderne«, 392.

⁶ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 280.

– pogosto naslovljene kar z lakoničnim nazivom »skladba« – za inovativne instrumentalne zasedbe.⁷

Dahlhausovo diktijo je kasneje sprejel tudi Hermann Danuser v svoji zgodovini glasbe 20. stoletja.⁸ Za naše razmišljanje je najpomembnejše njegovo razločevanje pozne moderne (*die Spätzeit der Moderne*), s pomočjo katere rešuje problem vprašanja konca moderne. Že Dahlhaus je v tem pogledu ponudil dve možnosti: Schönbergov prestop v atonalitetnost leta 1908 ali konec ekspresionizma, povezan z začetkom dodekafonije leta 1924. Danuser pa ta časovni okvir (1908–1925) razume kot čas pozne moderne, ki naj bi prinesel pomemben obrat: skladatelji, ki so bili v ospredju razvoja in inovacij ob koncu 19. stoletja, postajajo v tem času vse bolj konservativni in zadržani do inovacij Schönberga in njegovih učencev, pri čemer je dovolj, če pomislimo na Richarda Straussa in izrazite slogovne razlike, ki ločujejo njegovi operi *Elektra* (1908) in *Kavalir z rožo* (1911), ter na skladateljevo izrazito negativno in celo zaničevalno mnenje o Schönbergovi glasbi.⁹ Zdi se torej, da značilna ambivalentna pozicija ni bila več sprejemljiva v času pozne moderne, ko so bili skladatelji očitno primorani, da so izbrali med bolj konservativnim ali bolj inovativnim pristopom. Z drugimi besedami: vmesnost, ki je bila tipična za skladatelje moderne v zadnjem desetletju 19. stoletja, ni bila dovolj inovativna v prvem desetletju 20. stoletja; prav želja po inovaciji pa je postala osrednja gonila sila modernizma.

Čeprav angleščina ne pozna podobnega pojma, pa anglosaksonska muzikologija vendarle odkriva iste fenomene. Tako postavlja Leon Botstein v svojem geslu o modernizmu njegov začetek natančno v čas moderne: »Modernizem se je naprej oblikoval kot zgodovinski fenomen med letoma 1883 in 1914. [...] Do zgodnjih devetdesetih let 19. stoletja je bila beseda uporabljena tako v pozitivnem kot negativnem pomenu za označevanje postwagnerjanske glasbe, ki je eksperimentirala s formo, tonalnostjo in orkestracijo v maniri, ki je spominjala na radikalne kvalitete sočasne kulture in družbe.«¹⁰ Kasneje sicer nekoliko popravi takšno videnje, ko izpostavlja, da so bili Mahler, Debussy, Skrjabin in Richard Strauss »na koncu razumljeni kot predhodniki modernizma 20. stoletja«. Toda razlika med predhodnikom ali zgodnjim predstavnikom nekega sloga je v resnici precej nepomembna, pomembnejše je spoznanje ambivalence in novega začetka, ki je bil v svojem zgodnjem stadiju še vedno trdno zavezan estetiki »starega« sloga, sloga 19. stoletja, hkrati pa je pomembno spoznanje, da imamo lahko moderno za prvo stopnjo modernizma.

Toda odsotnost angleške ustreznice za termin moderna in njeno uporabo v nemški in slovenski literarni vedi je mogoče razumeti tudi kot posebnost srednjeevropskega prostora – možna bi bila torej misel, da je moderna značilna prav za tiste narode, ki so bili pod odločilnim vplivom nemškega kulturnega sveta. Tako je izraz kapnil tudi v slovensko muzikologijo, kjer ga je uporabil Dragotin Cvetko, ko je skušal označiti prizadevanja in dosežke bolj naprednih skladateljev, zbranih okoli revije *Novi akordi*,¹¹ čeprav je kasneje

⁷ Ibid., 281.

⁸ Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, 13–24.

⁹ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhundert*, 282.

¹⁰ Botstein, »Modernism«.

¹¹ Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe*, 262.

za iste skladatelje uporabil tudi termin pozna romantika,¹² ki pa ga Dahlhaus zavrača, češ da gre za terminološko zablodo.¹³ Cvetko se je vsekakor zavedal osrednje dihotomije moderne: v kasnejšem delu uporablja termin pozna romantika za predvojne skladatelje moderne, pri čemer njihovo delo obravnava v poglavju s tavnološki naslovom »med moderno in tradicijo«, s čimer označuje prav ambivalentno pozicijo med tradicijo in inovacijo.¹⁴ Kasneje je bila slovenska muzikologija terminološko bolj previdna in avtorji so se izogibali oznake pozna romantika. Tako se Darja Koter na splošno izogiba slogovnim oznakam in govori o glasbi med obema vojnama,¹⁵ Niall O'Loughlin prevzema Botsteinovo dikcijo in govori o »glasbenih predhodnikih«, ki so ostali zavezani »romantični tradiciji«,¹⁶ medtem ko Ivan Klemenčič uporablja oznaki romantika in impresionizem v opoziciji do pojmov ekspresionizem in avantgarda.¹⁷ Skupno vsem trem pa je, da se zavedajo tipične ambivalence med tradicionalnim in »novim«, torej bistva moderne.

Zvestoba predvojni moderni

Prve primere moderne lahko v slovenski glasbi srečamo že v kompozicijah R. Savina, A. Lajovica, M. Kogoja in J. Ravnika, ki so bile objavljene v *Novih akordih* še pred prvo svetovno vojno, ko so si pridobile status slogovne naprednosti in znamenja novega začetka; kot takšne jih je urednik revije Gojimir Krek (1875–1942) pozdravil z zanosnimi besedami:

Če skladateljski naraščaj začne s t a k i m i proizvodi [Krek ima v mislih Kogojev zbor *Trenotek*], smemo gledati v bodočnost polni lepih nad. Naši pevovodji bodo majali z glavo, a vprašujemo jih: Ni li to nadvse razveseljivo opazovati, kako resno pojmujejo naši najmlajši umetnost?¹⁸

Po vojni je le nekoliko spremenjena skupina skladateljev – vse bolj je odpadal Kogoj, ki se predaja ekspresionizmu, kar ga poleg boleznih tudi družbeno osami, kot nov »up« se pokaže Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973) – prevzela vodilne položaje v glasbeni kulturi: Lajovic je postal upravnik Filharmonične družbe, pripojene Glasbeni matici, pri kateri je imel pomemben vpliv, Škerjanc postane profesor kompozicije, po vojni pa tudi upravnik Slovenske filharmonije, medtem ko Ravnik velja za ustanovitelja slovenske pianistične šole in je bil vrsto let profesor klavirja na konservatoriju oz. Akademiji za glasbo. Slogovno pa so vsi trije ostali bolj ali manj zvesti predvojni moderni, kar pomeni, da so njihovi estetski nazori ostali nespremenjeni, medtem ko se je spremenila njihova družbena vloga: niso bili več vodje napredka, katalizatorji inovacij, kot se je to zdelo še v zadnjih številkah *Novih akordov*, temveč prav nasprotno, postali so najbolj odločni predstavnik

¹² Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 358.

¹³ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 280.

¹⁴ Cvetko, *Slovenska glasba*, 377.

¹⁵ Koter, *Slovenska glasba 1918–1991*, 19.

¹⁶ O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 17.

¹⁷ Klemenčič, *Musica noster amor*, 127.

¹⁸ Krek, »Naše skladbe«, 17.

konservativne estetike. Prav zato je njihovo pozicijo mogoče povezati z Danuserjevo oznako pozne moderne oz. preobratom Richarda Straussa.

Anton Lajovic

Najbolj tipični predstavnik povojne slovenske moderne je gotovo Anton Lajovic. Že njegova razpetost med pravo in glasbo ga povezuje s starejšo generacijo slovenskih skladateljev, ki so bili vsi po vrsti kot po pravilu zdravniki (kot npr. Benjamin, Gustav in Josip Ipavec) ali pravniki (npr. G. Krek): poleg prava je študiral na dunajskem konservatoriju tudi kompozicijo pri Robertu Fuchs, ki je bil tudi mentor slavnim skladateljem, kot so G. Mahler, H. Wolf, A. Zemlinsky in F. Schreker, pri čemer je glasbene študije zaključil leta 1902, pravniške pa štiri leta kasneje v Gradcu. Najbrž je svoj ustvarjalni vrhunec Lajovic dosegel že v času pred vojno, ko je napisal svoje najbolj znane samospeve, v katerih se kaže prevladujoči homofoni glasbeni stavek, uporaba skoraj izključno tridelnih pesemskih form, zavezanost miniaturi in bolj inovativna harmonija, ki je polna alteracij, nerazvezanih štirizvokov in nepripravljenih disonanc. Zdi se, da bi bil lahko Lajovic pomemben zgled opus samospevov Huga Wolfa, čeprav je Lajovic posvečal veliko več pozornosti pevni melodični liniji.

Po vojni je Lajovic postal nekakšen *spiritus agens* slovenske glasbene kulture.¹⁹ Zaposlil se je kot sodnik, njegov glasbeni navdih pa se je prebujal precej sporadično, zato se zdi, da je skoraj več časa namenil pisanju esejev, v katerih je strastno zagovarjal svoja pogosto precej polemična načela. Prevladuje občutek, da je bil v novih družbenih razmerah bolj navdušen nad tem, da bi nekako usmerjal kulturno življenje kot pa nadaljeval lastno umetniško kariero. Še posebej ga je privlačila sociologija; veliko je bral (J.-M. Guyau, T. G. Masaryk, F. H. Giddings, A. J. É. Fouillée, G. Tarde, E. Seillière, C. Bouglé, É. Durkheim, G. Simmel, W. James)²⁰ in je tako v primerjavi z drugimi slovenskimi glasbeniki z lahkoto postal eden izmed najbolj izobraženih skladateljev. Toda njegova branja so samo še utrdila lastno ambivalentno pozicijo, torej tipični pogled moderne. Tako je bil na primer Lajovic prepričan, da ima umetnost socialno vlogo, toda hkrati bi moral umetnik vseeno slediti imperativu *l'art pour l'art*, kar se zdi paradokсно. Prepričan je bil tudi, da ne obstaja mednarodna kultura, temveč da je kultura nujno povezana z narodom²¹ in da posledično obstaja le malo možnosti za vzajemno razumevanje kultur različnih narodov. Zato bi moral vsak narod v prvi vrsti gojiti svojo lastno kulturo, kar še posebej velja za narode, kakršen je slovenski, ki je bil dolga zgodovinska obdobja pod prevlado dominantne nemške kulture, zaradi katere je bila onemogočena rast lastne kulturne identitete. V tem

¹⁹ Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovica*, 116.

²⁰ Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, 1889; Tomáš Garrigue Masaryk, *Otázka sociální*, 1898; Franklin Henry Giddings, *The Principles of Sociology*, 1896; Alfred Jules Émile Fouillée, *La Science sociale contemporaine*, 1880; Gabriel Tarde, *Les transformations du droit. Étude sociologique*, 1891; Ernest Seillière, *La philosophie de l'impérialisme*, 1903–1908; Célestin Bouglé, *Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs*, 1922; Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, 1894; Émile Durkheim, *Sociologie et philosophie* 1924; William James, *Pragmatism. A New Name for Some Old Ways of Thinking*, 1907; Kuret, *Umetnik in družba*, 14–15.

²¹ Kuret, *Umetnik in družba*, 96.

pogledu so tipične Lajovičeve obsodbe sporedov vojaškega orkestra Dravske divizije, ki ga je vodil Josip Čerin, še en pravnik in glasbenik obenem:

Kar mi povzroča naravnost fizično neugodje v Čerinovih koncertih, je, da v vsakem vidim pojavljati se precejšen stalen del ljubljanskih Nemcev. [...] Če se ozrem po jedru njegovih koncertnih programov tekom zadnjih let, vidim v njih isto osnovno črto, namreč jedro njegovih programov je *nemška muzika*.²²

Kasneje je pisal celo o »nemškem kulturnem strupu«:²³ slovenska glasba mora najprej pridobiti svojo lastno nacionalno identiteto in šele nato bo pripravljena soočiti se z »mednarodno« glasbo ali zaživeti svoje lastno življenje tudi znotraj drugih kultur. Zato bi morala biti osrednja naloga nacionalnih kulturnih institucij izvajanje slovenske glasbe, opere in dram. Lajovičevi pogledi so bili radikalni, zato so naleteli tudi na močno opozicijo, pri čemer so bili še posebej siloviti odgovori umetnostnega zgodovinarja Stanka Vurnika (1898–1932) in skladatelja Marija Kogoj, toda njuni argumenti niso zaustavili Lajovičevega križarskega pohoda.

A Lajovičeva antinemška drža je v resnici zakrivala tudi nekaj tipičnih nemških predsodkov. Ko je poročal o koncertih Mednarodnega združenja za sodobno glasbo (ISCM), je veliko pozornosti namenil tudi delom judovskih skladateljev, ki jih je obravnaval kot posebno nacionalno skupino z značilnimi skupnimi estetskimi in kompozicijskimi značilnostmi. Slednje naj bi bile tesno povezane s specifikami judovskega naroda in njegova argumentacija prihaja pogosto v dotik z neslavnimi trditvami v Wagnerjevem pamfletu *Judovstvo v glasbi* (1850). Kot Wagner je bil tudi Lajovic prepričan, da fragmentarna, izrazito negativna in »temna« narava judovske glasbe razkriva sledi razbite, atomizirane nacije brez domovine: »Schönbergova amorfnost je verna, če tudi le samo instinktivna slika židovske razbite duše.«²⁴ Judovska glasba ima tako po Lajovicu raznotere obraze, ki v resnici vodijo do brezizrazne mednarodne glasbe sodobnega trenutka,²⁵ v čemer je mogoče spoznati Lajovičevo odklonilno stališče predvsem do slogovnih premikov Schönberga in njegovih učencev, deloma pa seveda že tudi Mahlerja.

Čeprav je bil Lajovic izobražen in načitan, mora biti jasno, da je bil tudi neke vrste relativist in pragmatik, ki je sledil predvsem svojim emocionalnim instinktom. Javno je zavrnil pomen intelekta in racionalnosti v umetnosti in bil tako prepričan, da je prav zaradi zaupanja v racionalnost sodobna nemška glasba dolgočasna in nesugestivna,²⁶ medtem ko vodi pot do prave nacionalne umetnosti le prek intuicije. Enako pa velja tudi za vrednotenje umetniških del, ki spodbija domeno intelekta in vodi v kraljevino čustev.²⁷ Takšno močno poudarjanje emocij in intuicije jasno razkriva Lajovičevo zavezanost izrazni estetiki 19. stoletja, ki je svoj vrh dosegla z Wagnerjem. Toda prav os emocionalnost–Wagner razkriva Lajovičev osrednji osebni paradoks (morda ambivalenco): ves čas je ponavlja mantro o

²² Citirano po Kuret, *Umetnik in družba*, 113.

²³ Ibid., 115.

²⁴ Citirano po Kuret, *Umetnik in družba*, 151.

²⁵ Ibid., 143.

²⁶ Ibid., 186.

²⁷ Ibid., 245.

strupu navideznih lepot del Bacha, Beethovna in Wagnerja, toda hkrati je bil na estetski in kompozicijski ravni zavezan prav nemški glasbeni kulturi. Natančno na to je meril tudi Vurnik v enem izmed svojih odgovorov Lajovicu: »Če odrežemo pot nemškim vplivom do nas in če iztrebimo iz naše kulture vse, kar je v nji podobnega kakor v nemški, potem smo ob kulturo sploh (Lajovic sam bi bil ob dobršen kos svojega oevra)«. ²⁸

Morda je prav postopno samozavedanje tega paradoksa vodilo v upadanje skladateljske aktivnosti po vojni. Če je bil pred vojno samospev osrednji žanr Lajovičevega opusa, potem se je po vojni bolj posvetil zborovski glasbi, kar je vodilo v objavo *Dvanajstih pesmi za zbor* leta 1920. Zbori v tej zbirki pripadajo dvema tipoma: zbori, komponirani na verze Otona Župančiča prinašajo bolj radostna občutenja, ironično distanciranje in močno stilizirane odmeve ljudske glasbe (uporaba asimetričnih metrov: 5/4, 7/4, kombinacija pevskega solista, ki najavi melodični material s ponovljeno frazo celotnega zbora), medtem ko so uglasbitve kajkavskih pesmi hrvaškega pesnika Dragutina Domjanića (1875–1933) bolj »impresionistične« z razpuščeno harmonijo in počasnim tempom. Prav slednji zbori predstavljajo vrhunec Lajovičeve povojne ustvarjalnosti in hkrati tudi vrhunec ambivalentnosti moderne (podobno točko je dosegel R. Strauss s svojo opero *Elektra*).

V zboru *Lan* (gl. primer 1) je tradicionalna funkcijska harmonija močno razširjena in hkrati v svojih funkcijskih razmerjih že tudi oslabljena. Uporaba predznakov sicer sugerira E-dur, toda tonični trizvok E-dura nastopi le enkrat samkrat v skladbi – zbor se pričinja z undecimnim akordom in končuje z E-durom z dodano seksto (*sixte ajoutée*), torej podobno kot Mahlerjeva *Pesem o Zemlji*, vmesna kadenčna logika pa daje slutiti, da Lajovic zaupa tradicionalnim kadenčni zvezam, a jih vsakič znova slabi ali skuša zabrisati. Tako se prvo dvotaktje začenja z disonantnim undecimnim akordom (v široki legi v akordu zazvenijo »zaporedni« toni *a*, *h*, *cis* in *dis*) na subdominanti, ki prek terckvartakorda sedme stopnje vodi v tonični sekstakord, ki je hkrati edini zastopnik osrednje tonalitete. Drugo dvotaktje prinaša korespondenčno kadenco: stranska sedma stopnja na dominantno dominante v obliki sekundakorda se prelevi v dominantno dominante, ta pa se »razveže« v dominantno, medtem ko pričinja tretje dvotaktje na stranski sedmi stopnji k subdominanti in se zaključuje s kvartsekstakordom subdominante; četrto dvotaktje vzpostavlja s stransko sedmo stopnjo na dominantno harmonsko osnovo za zadnje štiri takte tega prvega dela (a), ki jih lahko razumemo kot nekakšno avgmentacijo dvotaktij (če se prvo dvotaktje začenja s četrtinko s piko, ki ji sledi osminka in dve četrtinki, imamo zdaj opravka s polovinko s piko, četrtinko in dvema polovinkama), v katerih je imela v motivičnem pogledu ritmična podoba prednost pred diastematsko, kot končni akord pa prinaša molov tonični sekstakord z dodano seksto, kar napoveduje podobno harmonijo ob koncu skladbe. Prvi del (a) je tako prinesel periodični niz dvotaktij, ki so kadencirala na glavnih stopnjah, kar kaže na to, da Lajovičevo harmonijo v ozadju vendarle poganja tradicionalna funkcijska logika, ki pa jo na površju megli s harmonsko tujimi toni, pogosto rabo nerazvezanih štirizvokov, v čemer gre ugledati nasledstvo Wagnerja, in s posameznimi kromatičnimi alteracijami.

Naslednji štirje takti služijo kot prehod k delu b, harmonsko pa se zdijo bolj stabilni, čeprav posebno zanimivost izkazuje opazovanje basovega tona, ki se postopoma kromatično spušča, medtem ko eden izmed glasov vedno leži. Drugi del je v osnovi postavljen

²⁸ Citirano po Kuret, *Umetnik in družba*, 369.

Primer 1: Začetek Lajovičevega zbora *Lan*

Široko, izrazito.

Dal - ko po - lje, ke - ti dan, vpo - lju se za - pla - vil lam, ro - sa dro - bna se sve - ti,

du - sa dra - ga gđje si ti? Du - sa dra - ga gđje si ti?

v subdominantno tonaliteto A-dura, ponovno pa je zgrajen periodično, kar gre povezovati z ostinatnim basom (menjave tonike z zvečanim trizvokom na dominantni), ki ga lahko razumemo kot nekakšen močno stiliziran odjek ljudske glasbe. Takti pred ponovitvijo odseka z ostinantnim basom (b') prevzemajo izpeljevalno vlogo, saj je mogoče ugledati v njih številne variante začetnega ritmičnega motiva, tokrat postavljenega v nove metrične odnose. Zadnji odsek (c) prinaša atmosfero, ki je podobna začetku zbora, vendar pa je material drugačen, harmonija je ujeta v niz sekvenc, ki se zaključujejo na toničnem akordu z dodano seksto.

V *Lanu* lahko torej ugledamo tipično Lajovičevo razpetost, ki je hkrati razpetost moderne – številni elementi jasno kažejo na Lajovičevo odvisnost od tradicionalnega glasbenega stavka (periodičnost, zavezanost pesemski obliki, čeprav gre v tem primeru za manj enostavno tridelno pesemsko obliko $abb'c$ s prehodi, osnovni obrisi funkcijske harmonije, dosledna homofona tekstura), določeni postopki, predvsem razširjene harmonije in zastrtost motivičnega dela v robnih odsekih, pa že kažejo tudi sodobnejše poteze. Končni rezultat je sanjava atmosfera, ki izmenoma najavlja odmeve močno stilizirane ljudske glasbe, se predaja »sladkobno« lebdečim harmonijam, ali predstavlja okruške melodičnih drobec, ki hitro poniknejo in dajo prednost zanimivim harmonskim obratom.

Leta 1922 se je Lajovic spoprijel tudi z žanrom, ki je bil do tega trenutka najbolj podhranjen v slovenski glasbi: simfonična glasba. Lajovičeva skladba *Caprice* ponovno priča o estetski ambivalenci: delo je zasnovano v enostavni tridelni pesemski obliki, v celoti je napisano v $5/4$ taktovskem načinu, ki naj bi bil značilen za slovensko ljudsko glasbo, ohranjena je periodična logika, toda namesto nizanja dvotaktnih stavkov sledi Lajovic tritaktnemu vzorcu, kar lahko ponovno razumemo kot značilno potezo ljudske glasbe, kar velja tudi za uporabo dorskega modusa v delu A, ki na ta način celo malo spominja na glasbo Béle Bartóka. Toda obstaja še drug formalni nivo, nivo motivično-tematskega dela, ki pa je zasnovan v pravi Brahmsovi maniri: skoraj celotna skladba je izpeljana iz majhne motivične celice in njenih transformacij (celo kontrastni srednji del). K tem slogovnim impulzom pa bi morali dodati še tretjega: iz precej inventivne orkestracije še

posebej izstopa pomembna vloga klavirja, za katerega se zdi, da opravlja podobne naloge kot v baletu *Petruška* Igorja Stravinskega, ki ga je Lajovic slišal sicer dve leti kasneje na Festivalu slovanske glasbe v Zagrebu in v svoji kritiki tudi izrazilo pohvalil.²⁹ V skladu s svojo ideologijo je Lajovic skušal ustvariti neke vrste nacionalno umetnost, ki bi našla svojo lastno, razločno identiteto, odrešeno nemških kulturnih vplivov, toda v resnici je bil Lajovičev »model« izpeljan iz Brahmsovega ekonomičnega motivično-tematskega dela, v katerega je vpel elemente iz ljudske glasbe in sodobnejše barvne okrase.

Ne more biti dvoma, da se je moral Lajovic s časom vse bolj zavedati svojih notranjih paradoksov in je zato tudi v tem iskati vzrok za zmanjšano skladateljsko aktivnost. Po dokončanju skladbe *Caprice* je njegova skladateljska muza več ali manj molčala, toda leta 1938, torej 15 let kasneje, je dokončal svoj labodji spev, morda celo svoje najbolj »iskreno« delo, ki je še mnogo bolj v znamenju značilne ambivalence. Lajovic je ambiciozno zasnovano simfonično skladbo *Pesem jeseni* napisal brez programskih vzpodbud, toda podnaslov »simfonična lirski pesnitev« nas vrača nazaj k samosppevu, zato ne more čuditi, da je oblika skladbe ujeta med tridelno pesemsko in sonatno obliko. Toda bolj kot skladatelju je takšna formalna zasnova predstavljala probleme slovenski muzikologiji, saj je Dragotin Cvetko v zvezi s *Pesmijo jeseni* govoril o tridelni pesemski obliki,³⁰ L. M. Škerjanc o odsekih A in B, ki naj bi razpadala še na manjše dele, prepletene z logiko svobodnih variacij,³¹ Darja Koter o ohlapni pesemski obliki z variacijami,³² medtem ko je bil Ivan Klemenčič prepričan, da je bil skladateljev načrt, da napiše sonatno obliko, vendar je bil pri tem neuspešen, saj ni bil sposoben napisati prave izpeljave, ki jo je zato zamenjal z novim tematskim materialom.³³

Natančnejša analiza izdaja, da je bil Klemenčič še najbližje »pravi« rešitvi, vendar je tudi sam na koncu podlegel staremu predsodku, da je bil Lajovic nezmožen pravega motivičnega izpeljevanja (v primeru skladbe *Caprice* smo govorili o transformaciji gradiva). Zato je toliko bolj presenetljivo, kako enostavna je Lajovičeva zasnova sonatne oblike (gl. tabelo 1). Po uvodu, ki predstavi prvo temo v g-molu, sledi bolj živahen most v c-mol, zasnovan na novem tematskem materialu, ki vodi k drugi temi v D-duru (dominantna osrednje g-mol tonalitete), takšno ekspozicijo pa zaključuje kratka zaključna skupina, ki ponovno prinaša nov material. Kar sledi, ni preprosta ponovitev, temveč izpisana ponovitev ekspozicije (namesto uporabe ponavljalnega znaka), ki prinaša le drobne spremembe v orkestraciji (najbolj vpadljive so ornamentacije solistične violine, ki spremljajo nastop prve teme). Šele nato se pričinja izpeljava z izpeljevanjem materiala iz mosta. Toda kmalu se pokaže Lajovičevo nelagodje ob sonatni formi, ki je druge analitike vodilo v prepričanje, da so skladbo razumeli kot tridelno pesem: namesto da bi nadaljeval z izpeljevanjem predstavljenega materiala, vpelje novo temo (C), ki pa v resnici izvira iz navidez nepomembne figure iz zaključne skupine (gl. primer 2). V nadaljevanju Lajovic

²⁹ Kuret, *Umetnik in družba*, 121. Lajovic Stravinskega ni imel zgolj za vodilnega ruskega skladatelja, temveč za najpomembnejšega svetovnega avtorja (ibid., 168).

³⁰ Cvetko, *Glasbeni svet*, 67.

³¹ Škerjanc, *Anton Lajovic*, 86.

³² Koter, *Slovenska glasba 1918–1991*, 90.

³³ Klemenčič, *Musica noster amor*, 127.

v izpeljavo pritegne tudi preostali material ekspozicije, kar vodi v osrednji klimaks, ki hkrati služi tudi kot začetek reprize. Prva tema je zdaj predstavljena v slovesnem G-duru, kar velja tudi za drugo temo – napetost med toniko in dominantno je presežena. Toda Lajovic zaplete celotno formo z zelo obširno kodo, ki ponovno prinaša material C, prvič predstavljen v izpeljavi.

Tabela 1: Oblika simfonične lirске pesnitve *Pesem jeseni*

uvod							
najava ritma 1. teme							
g-mol							
<i>Larghetto</i>							
ekspozicija							
1. tema	most	2. tema	zaključna skupina	1. tema	most	2. tema	zaključna skupina
g-mol	c-mol	D-dur	g-mol	g-mol	c-mol	D-dur	g-mol
<i>Živahnješe (Livelier)</i>				<i>Tempo I°</i>	<i>Živahnješe</i>		
izpeljava							
material mosta	novi material (C)	material 2. teme	material 1. teme	material zaključne skupine			
f-mol	G-dur	Es-dur	a-mol	As-dur			
repriza							
1. tema	most	2. tema	zaključna skupina				
G-dur	c-mol	G-dur	c-mol				
<i>Tempo I°</i>	<i>Živahnješe</i>						
koda							
novi material iz izpeljave (C)		2. tema	1. tema				
G-dur			g-mol				

Lajovičeva sonatna forma je sorazmerno enostavna, toda njene premočrnosti ne zakriva toliko nov material v izpeljavi, temveč sama kvaliteta materiala, ki je vedno izrazito pevnna, hkrati pa med prvo in drugo temo ni pravega kontrasta (ta ostaja na ravni tonalnega načrta), saj sta obe temi »brezupno« lirični. Natančno ta značilnosti je morala Lajovica voditi pri odločitvi za podnaslov »simfonična lirška pesnitev« in končni rezultat je mogoče razumeti kot pravo simfonično formo skladatelja, katerega navdih je bil pretežno vokalni. Toda v tem lahko ugledamo samo še eno izmed tipičnih ambivalenc moderne (konec koncev je združevanje simfoničnega in pesemskega značilno za osrednjega predstavnika evropske moderne, za Gustava Mahlerja) ali morda izjavo »starega« skladatelja, ki skuša napisati »romantično« skladbo v času, ki ga je že krojila *nova glasba*; skladbo lahko torej vidimo kot tipični primer dela iz časa pozne moderne.

Primer 2: Tematsko gradivo zaključne skupine *Pesmi jeseni* in iz nje izpeljano novo gradivo (C) v izpeljavi



Janko Ravnik

Ravnikovo kompozicijsko »pot« in kariero je mogoče primerjati z Lajovičevo. Klavir je študiral na praškem konservatoriju (1911–1915) in je kot dobro verziran pianist napisal prve res idiomatske kompozicije za klavir.³⁴ Svoj ustvarjalni višek je dosegel s klavirskimi kompozicijami, objavljenimi v *Novih akordih*, po vojni pa je postal profesor najprej na Konservatoriju Glasbene matice in kasneje tudi na Akademiji za glasbo. Njegovo kompozicijsko ustvarjanje pa je z leti postajalo vse bolj sporadično, omejeno na klavirske skladbe, zборе in samospeve, dokončen upad ustvarjalne sile pa zaznamo predvsem po letu 1927.

V predvojnem času je bil Ravnik podobno kot Lajovic v ospredju novih trendov in iskanj. Ostal je sicer zavezan enostavni tridelni pesemski obliki in periodični logiki, najbolj domiseln in napreden pa je bil v uporabi harmonije, takšno osredičenje na harmonski parameter pa je razbrati tudi iz Ravnikovega emfatičnega priznanja navdušenja nad enim samim akordom C-dura: »Tedaj sem pač naenkrat spoznal, kolika lepota leži v vertikalni glasbi – v enem samem akordu!«³⁵ Skladba *List v album* (1921) lahko služi kot tipični primer Ravnikovih umetniških hotenj in prikaz osnovne razklanosti (gl. primer 2). Oblika miniature je preprosta, zasnovana je periodično – opraviti imamo s periodo (aa'), ki ji je skladatelj dodal šesttaktno kodo. Osrednja zanimivost skladbe izhaja iz njene harmonske podobe, ki je nekakšna dvoživka med funkcijsko zamišljenimi zvezami in že prostim prehajanjem med sozvočij, ki ni utemeljeno harmonsko, temveč je posledica melodičnega gibanja posameznih glasov. V skladbo se torej plaho vriva polifona logika, a ker ostajajo glasovi precej nerazgibani (prevladuje gibanje v postopih), v melodičnem pogledu ne izstopajo in s tem slabijo občutek melodičnega večglasja. Uvodni predznaki in prva harmonija sugerirata, da je skladba domišljena v okvirni tonaliteti d-mola, toda le-ta v nadaljevanju ni več realizirana niti enkrat, skladatelj pa skladbo zaključuje na kvintakordu G-dura z dodano sekundo *a*. Nadaljnji razvoj harmonije in oblike daje slutiti, da skladba niha med F-durom, v katerem se pričinja, in c-molom, s katerim se končuje – na ta način je mogoče razložiti modulacijo v Des-dur v šestem taktu (Des-dur kot terčni sorodnik F-dura in frigijski akord v c-molu), zaključek stavka v c-molu (kot

³⁴ Odmisliti velja delo Jurija Mihevc (1805–1882), ki je sicer klavirsko idiomatsko, lahko celo virtuosno, a vendarle vedno šablonsko, domišljeno za salonske potrebe ali zgolj virtuosno razkazovanje brez globljih vsebinskih ali umetniških intenc.

³⁵ Citirano po razpravi: Bogunović Hočevnar, »Odmevi evropskih tendenc v ustvarjalnosti Janka Ravnika«, 47.

molovi dominantni F-dura) in končno harmonijo (G-dur z dodano sekundo kot dominantna c-mola). Harmoniska slika kaže, da se Ravnik skuša izogniti enoznačni tonalni definirano-sti, da torej začne s VI. stopnjo F-dura in končuje z dominantno G-dura, vmes pa razpira zelo široko tonaliteto polje. Vodilo pri nizanju harmonij niso več funkcijske napetosti, temveč gibanje glasov, predvsem kromatične zveze – tako je začetno gibanje terc v basu domišljeno dosledno kromatično, kromatičen pa je tudi osnovni melodičen motiv, saj gre v bistvu za kromatično obigravanje tona a, kot se to najbolj jasno pokaže v četrtem in analognem dvanajstem taktu, ko se osnovni motiv preseli v srednji glas. Kromatičnost (en glas se kromatično spremeni, ostali pa ležijo) pa dominira tudi v gibanju preostalih glasov. Skladba stoji torej točno nekje vmes med barvnim harmonskim izživljanjem in zaupanjem v ekspresivno logiko linearnega vodenja glasov, prav takšno ambivalenco pa je mogoče razumeti kot osrednjo značilnost moderne.

Primer 3: Začetek Ravnikove skladbe *List* v album

Mirno, prosto

Enako velja za cikel samospenov *Seguidille* (1919) na poezijo Otona Župančiča. Ponovno glavno vlogo prevzamejo harmonska sosledja v klavirju, medtem ko se pevski glas prilagaja presenetljivim harmonskim obratom in kombinacijam. Toda še bolj pomembna je celostna zasnova cikla, ki je poenoten s pomočjo motivičnega poenotenja.

Tudi vzrokov za upad Ravnikovega kompozicijskega ustvarjanja najbrž ne moremo iskati v njegovem osebnem življenju ali splošni družbeni situaciji, temveč predvsem v skladateljevih estetskih prepričanjih. Po svojih lastnih besedah je Ravnik v umetnosti iskal predvsem »lepoto«, v glasbi pa je skušal izražati »človeško čustvenost«. ³⁶ V pismu prijatelju, ki je moralo nastati med letoma 1950 in 1960, je deloma razkril svojo estetsko pozicijo:

Ali ne opažaš morda, da je današnja mladina drugače orientirana? In da ni za nas »romantično« čuteče umetnike več sončnega prostora? In da ni prostora za sentiment?³⁷

³⁶ Ravnik, »Ustvarjalne dileme«, 74.

³⁷ Citirano po razpravi: Bogunović Hočevar, »Odmevi evropskih tendenc v ustvarjalnosti Janka Ravnika«, 60.

Iz tega postaja razvidno, da je bil Ravnik zavezan izrazni estetiki in metafizičnemu konceptu lepote, torej estetskim postulatam 19. stoletja. S svojo harmonijo je »pozdravil« 20. stoletje, toda izraz je ostal zakoreninjen v prejšnjem stoletju, zato je njegovo delo mogoče razumeti v kontekstu moderne.

Lucijan Marija Škerjanc

Slednje velja tudi za Lucijana Marija Škerjanca, a z eno pomembno razliko: njegova kompozicijska muza ni potihnila, temveč je bila prav nasprotno izrazito »radodarna« – Škerjančev opus je obsežen in v njem je najti praktično vse žanre, tudi tiste, ki so jih njegovi predhodniki zanemarjali, ali se jih še sploh niso dotaknili. Prav njegova pionirskost v posameznih žanrih in dolgoletno mesto profesorja kompozicije mu zagotavljata vodilno pozicijo v zgodovini slovenske glasbe 20. stoletja. V tem pogledu je njegovo mesto v zgodovini tipično ambivalentno: zato se »Škerjančev lik kaže kot pomemben, a konservativen«³⁸ in ga je ponovno mogoče razumeti v kontekstu moderne.

Takoj po prvi svetovni vojni, še posebej na svojem avtorskem koncertu leta 1919,³⁹ je Škerjanc predstavil svoje prve zrele kompozicije: v njegovih takratnih samospevih je mogoče prepoznati Lajovičeve vplive in tudi nekaj značilnosti Ravnikovih skladb. To pomeni, da je tudi Škerjanc osredotočen predvsem na harmonijo; vokalni part njegovih samospevov je domišljen bolj recitativno kot melodično, klavirski delež izkazuje idiomatsko zasnovano, prevladujoča atmosfera je skoraj vedno lirična, medtem ko izbrana poezija prinaša predvsem impresionistične podobe in občutja, kar daje občutek, kot da se skladatelj izmika globljim eksistencialističnim vprašanjem. Njegov navdih je dvojen: izvira iz kompleksnih harmonsko-funkcijskih zvez (v tem se kaže zavezanost postwagnerjanski harmoniji) ali barvnih domislekov,⁴⁰ ki nas spominjajo na impresionizem, in ni presenečenje, da je na svojem koncertu Škerjanc poleg lastnih samospevov izvedel tudi Debussyjeve *Preludije*.⁴¹

Kasneje se je Škerjanc odpravil na študij v Prago (1920–1921), med letoma 1922 in 1924 je kompozicijo študiral na Dunaju pri Josephu Marxu (1882–1964), med 1924 in 1927 pa je študiral v Parizu na ustanovi Schola cantorum pri Vincentu d'Indyju (1851–1931). V mednarodnem okolju se je Škerjanc spoznal z novimi slogovnimi impulzi, kar se kaže v njegovem opusu, nastalem sredi 20-tih let, ko se je slogovno približal celo ekspresionizmu.⁴² Njegove najbolj drzne kompozicije iz tega časa so *Koncert za orkester* (1926), *Koncert za violino in orkester* (1927), klavirske variacije *Pro memoria* (1927) in *Tri pesmi po Alojzu Gradniku* (1927). S svojim *Violinskim koncertom*⁴³ je Škerjanc dosegel svojo najbolj drzno točko: na ravni harmonije je tonalna stabilnost praktično odsotna, takšno neosrediščenost pa skladatelj pogosto nadomešča z ostinatnimi ritmi,⁴⁴ zaslediti ni tudi razvijanja tematskega materiala, čeprav lahko prepoznamo tu in tam kak motivični drobec, tekstura je izredno

³⁸ O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 259.

³⁹ Prim. Bergamo, »'Življenja zmožni' zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca«, 193–201.

⁴⁰ *Ibid.*, 197.

⁴¹ Koter, »Samospevi Lucijana Marije Škerjanca skozi njegov čustveni in miselni svet«, 50.

⁴² Klemenčič, *Musica noster amor*, 167.

⁴³ Leta 1944 je Škerjanc napisal še drugi violinski koncert, vendar nobenega ni oštevilčil, kar daje celo slutiti, da se je temu, prvemu, bolj radikalnemu delu nekako odrekel in ga je hotel »pozabiti«.

⁴⁴ Barbo, »Prvi koncert za violino in orkester (1927) L. M. Škerjanca«, 41.

gosta, razmerje med solistom in orkestrom pa neprimerno, saj je orkestracija izrazito masiva (kar šest rogov in dva saksofona), na formalni ravni pa je koncert fragmentiran, sestavljen iz zaporedja epizod s stalno spremenljivim metrom in tempom. Toda takšna sanjava fragmentacija, »oblikovna ohlapnost«⁴⁵ ni nekaj povsem novega v Škerjančevem opusu: razumemo jo lahko kot enega poganjkov skladateljevega »temeljnega impulza«, ki »prepričljivo izhaja iz klavirja ter improvizacijskega odnosa do instrumenta«.⁴⁶ Toda takšna slogovna avantura ni trajala dolgo časa in bi jo bilo pri Škerjancu možno omejiti celo na leto 1927 – v tridesetih letih se je namreč povrnil k bolj tradicionalnim zasnovam moderne, ki jih je mestoma dopolnil z nekaterimi neoklasicističnimi prvini.

Najbolj izrazit dokaz za Škerjančevo odvisnost od tradicije lahko razpoznamo v njegovi zavezanosti konvencionalnim žanrom: v obdobju zgolj nekaj let se je lotil nekaterih najpomembnejših klasičnih cikličnih form. Leta 1931 je pričel s *Prvo simfonijo*, ki jo je sprva zasnoval kot simfonični stavek, a nato realiziral kot simfonijo v enem stavku, tej je sledil *Pihalni kvintet* (1934), *Četrti godalni kvartet* (1934), *Klavirski trio* (1935) in *Sedem nokturnov* za klavir (1935). Še posebej *Prva simfonija* se zdi s svojo sonatno formo in impresionističnimi harmonijami produkt moderne, medtem ko lahko v *Nokturnih* razpoznamo celo nekaj sledi Skrjabinovih harmonskih procedur. Poleg Škerjančeve stare ljubezni do uporabe nerazvezanih dominantnih četverozovokov, povezanih z dolgo razpetimi melodičnimi linijami, je za to obdobje značilno tudi odprto namigovanje na baročne in klasicistične modele, kar kaže, da se je Škerjanc skušal prilagoditi takrat modnim neoklasicističnim in neobaročnim trendom. Že *Preludij, arija in finale* za godala (1933) prinaša neobaročno monotematsko motoričnost in kontrapunktično razpredanje, ki spominja na Hindemitha, medtem ko je *Suita v starem slogu* (1934) zasnovana kot nekakšen *concerto grosso*, v katerem je mogoče godalni kvartet razumeti kot *concertino*, ki agira proti celotni godalni skupini kot *ripieno*, obsežni sonati za violončelo (1935) in violo (1936) pa bi zaradi nizanja baročnih form lahko razumeli kot posvetilo Bachovim partitam.

Lahko bi celo trdili, da je z vsakim letom in z vsakim novim slogovnim impulzom Škerjančev opus postajal bolj eklektičen – toda kljub temu, da je v svojih delih kombiniral osnovno romantično idejo o umetniškem delu kot izrazu emocij, ki jo je občutljivo nadgradil z impresionistično pobarvano harmonijo, medtem ko uporaba tradicionalnih form navaja na neoklasicistične zglede, pa je v svojem osnovnem duktusu ostajal zavezan moderni. V poznih petdesetih letih je celo eksperimentiral z dodekafonijo, toda v *Sedmih dvanajsttonskih fragmentih* (1958) in *Treh skladbah za violino in klavir* (1959) so dvanajsttonske vrste uporabljene bolj v smislu tematskega gradiva; je nekaj namigov na inverzije in rakove obrate, toda Škerjanc ne prevzema sistema v celoti in obravnava vrste kot melodije, pri čemer se izogiba gostemu kontrapunktu ali zahtevnejšim izpeljavam. Takšna obravnava jasno razkriva njegovo osnovno estetsko pozicijo, ki je bila tudi globoko v 20. stoletju odvisna od estetike 19. stoletja. Skladatelj sam je priznal:

Prav naše stoletje je prineslo glasbi toliko tehničnih pripomočkov, tako do kraja dognanih sistemov, novih prijemov in pogledov na glasbeno snovnost, da je v mnogem tehnična

⁴⁵ Danilo Pokorn, citirano po razpravi: Barbo, *ibid.*, 40.

⁴⁶ Bergamo, »Življenja zmožni« zgodnji samospievi Lucijana Marije Škerjanca«, 194.

sposobnost prerasla izrazno ter je nastopilo obdobje, v katerem je bilo videti, da je glasbena kompozicija splošno priučljiva, nekako kakor predmeti splošne izobrazbe.⁴⁷

Podobno kot Lajovic je tudi Škerjanc zavrgel pomen intelekta v umetnosti in je v zvezi z dodekafonijo in serializmom ves čas govoril kot o »računskih operacijah«, »številčnih odnosih« in »elementarni matematiki«, pri čemer je vse te oznake razumel kot pejorativne. V nasprotju s temi izrazi se je sam zavzemal za »iskrenost«, prepričan, da je prepričljivost umetnine

funkcija notranjega zanosa, ki je preveval umetnika-ustvarjatelja ob delu in čigar odsev je – bolj ali manj popolno – znal položiti v umetnino samo. Le ona umetnina nas zavzame in povede s seboj v poseben svet, ki to umetnikovo razpoloženje verno zrcali.⁴⁸

Takšne izjave jasno kažejo na Škerjančevo »romantično« estetiko. Čeprav so pripadale preteklosti, so zaradi skladateljeve pomembne pozicije v slovenski glasbeni kulturi, ki si jo je priboril s svojo žanrsko pionirskostjo in velikimi formami, pridobile poseben pomen, skoraj status večne resnice. Kot profesor kompozicije je Škerjanc lahko takšna estetska prepričanja posredoval mlajšim skladateljskim generacijam, toda kot direktor Slovenske filharmonije (1950–1955), redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti (od leta 1949 naprej) in prejemnik najvišjih državnih nagrad je bil tudi pomembna, vplivna in močna figura v širšem kulturnem življenju, kar mu je omogočalo, da je svoje ideje predstavljal kot osnovni estetski kanon, v čemer je najbrž potrebno iskati vzrok za prevladujočo estetsko konservativnost v slovenski glasbi po drugi svetovni vojni.

Toda ne glede na to ali pa prav zaradi tega je potrebno Škerjanca razumeti kot eno izmed osrednjih figur slovenske glasbe 20. stoletja. Bil je eden izmed prvih slovenskih skladateljev, ki je bil kompozicijsko-tehnično izredno verziran, hkrati pa je celo svoje življenje posvetil kompoziciji: njegov obsežen opus dokazuje njegovo izjemno obrtno znanje, kljub temu da je v nekaterih njegovih skladbah zaznati slabšo melodično invencijo in jih gre zato razumeti kot nekakšno naslajanje v »odprtih«, impresionističnih harmonijah. Njegov osrednji dosežek je povezan z obvladovanjem različnih žanrov in form: napisal je pet simfonij, pet godalnih kvartetov, dve obsežni kantati z ambicioznimi nacionalnimi vsebinami (*Ujedinjenje*, 1936, *Sonetni venec*, 1949), nekaj simfoničnih uvertur in niz koncertov: dva za violino (1927, 1944) in po enega za klavir (1940), violončelo (1947), harfo (1954), fagot (1956), klarinet (1958), violo (1959) in flavto (1962). V mnogočem je bilo njegovo delo pionirsko, toda hkrati ni spoznal usodnih sprememb v estetiki umetnosti 20. stoletja. Zato lahko Škerjanca razumemo kot izjemno pomembnega skladatelja, ki pa ni vedno napisal najtehtnejših del.⁴⁹

⁴⁷ Škerjanc, »Apologia musicae artis«, 170.

⁴⁸ Ibid., 178.

⁴⁹ Skladatelj Matija Bravničar je to dvojnost formuliral še nekoliko drugače: »L. M. Škerjanc je pravzaprav malo prispeval k razvoju slovenske glasbe, pač pa jo je obogatil s številnimi kakovostnimi deli.« Bravničar, *Spomini in srečanja*, 16.

Nove vzpodbude in vplivi

Risto Savin

Toda vsi skladatelji slovenske moderne niso ostali ravnodušni do zgodovinskih sprememb: v opusih Rista Savina in Emila Adamiča lahko najdemo jasne sledi postopnega sprejemanja novih trendov, še posebno nove stvarnosti, katere najglasnejši slovenski promotor je bil gotovo Slavko Osterc (1895–1941).

Ne navadno je, da je zanimanje za nove trende pokazal najstarejši izmed skladateljev moderne, Risto Savin, in da je temu primerno postopoma prilagodil svojo estetiko in poetiko. Kot profesionalni oficir je potoval po Evropi in v različnih centrih dopolnjeval svoje glasbeno znanje (v letih 1888–1890, 1897–1899, 1901–1903 je študiral v Pragi in med letoma 1891 in 1897 podobno kot Lajovic pri Robertu Fuchsu na Dunaju, kjer je redno obiskoval tudi operne predstave), zato je zgodaj sprejel slogovne značilnosti moderne, kar se kaže predvsem v njegovih predvojnih samospelih, kasneje pa je veliko več časa posvetil glasbenemu gledališču in po vojni sta tako nastali glasbeni drami *Gospovetski sen* (1921) in *Matija Gubec* (1923). Obe sta ambivalentno razpeti med vplive Wagnerjeve glasbene drame (tehnika dela z vodilnimi motivi in razpustitev glasbene periodike v prid glasbeni prozi) in skladateljevo željo po stvaritvi nacionalne opere s folklornim materialom. Sam Savin se je takšne dihotomije zavedal:

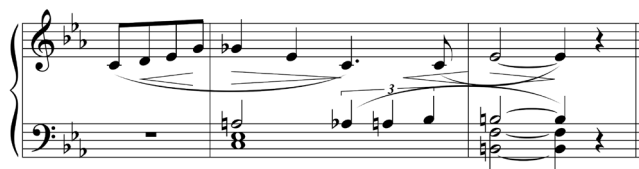
Moja dela izvirajo iz novoromantike in so otroci te dobe. Seveda – marsikdaj prisedem k Mozartu, pohitim k njemu – rekel bi, da se duševno osvežim. Glasbene domisleke črпам najrajše iz svojega naroda. Njegove glasbene misli mnogokrat porabljam in najljubše so mi stvari, v katerih najdem znake slovenskega značaja.⁵⁰

Z *Gospovetskim snom* je Savin očitno skušal ustvariti nacionalno opero: njegovo ustvarjalno voljo je sprožil koroški plebiscit in siže je zasnoval na epizodi iz slovenske zgodovine. Toda kot ponavadi je bilo Savinovo razumevanje nacionalnega bolj široko južnoslovansko, zato glavni motiv z značilno zvečano sekundo prinaša poteze balkanske glasbe (gl. prim. 4). Na ravni forme pa je Savin sledil dramatičnim impulzom teksta in logiki dela z vodilnimi motivi. Ideje, ki so napajale opero *Gospovetski sen*, je nato bolj konsistentno razvil v *Matiji Gubcu*, ki se ponovno ukvarja z nacionalno zgodovino, uporablja Wagnerjevo obliko glasbene drame in skuša združiti nacionalna vprašanja s socialnimi temami. Savinova opera je najmočnejša na ravni dramske intenzivnosti, ki jo dosega predvsem s pomočjo harmonskih sredstev: dolgih harmonskih sekvenc, postopnih kromatičnih melodičnih gradacij, dolgih harmonskih pedalov in zvečanih akordov, ki omogočajo raznolike modulacije.

S svojimi operami je Savin ostal več ali manj zavezan moderni in Wagnerjevim vplivom, toda kasneje je bil dovolj odprt, da je sprejel tudi nekatere nove trende, predvsem prek S. Osterca. Kljub temu, da je bil Osterc bistveno mlajši od Savina, sta bila oba skladatelja prijatelja in Savin je svojemu mlajšemu kolegu redno pošiljal svoje kompozicije in

⁵⁰ *Gledališki list*, 1924.

Primer 4: Glavni motiv iz opere *Gospodsvetski sen*



ga prosil za nasvete, še posebej v zvezi z »novimi« in »posebnimi« akordi.⁵¹ Zato lahko v Savinovem poznem opusu, ki ga sestavlja pretežno zborovska glasba, še posebej mladinski zbori, najdemo sledi nove stvarnosti, še posebej na ravni harmonije (nefunkcijsko povezovanje akordov, posebna konstrukcija akordov), toda takšne spremembe je mogoče razumeti bolj kot začimbo in manj kot izrazito slogovno spremembo. Vseeno pa takšni detajli pričajo o Savinovi odprtosti, še posebej če jo postavimo v kontekst skladateljeve starosti in osnovne estetske orientacije, ki je bila vendarle bližje Lajovicu, Ravniku in Škerjancu. Toda s pomembno razliko: po vojni je Savin kot upokojenec živel precej izolirano v ruralnem Žalcu oz. na Ptujju, zato je bil njegov vpliv na slovensko glasbeno kulturo precej obrobnegega pomena v primerjavi s prej omenjenimi tremi skladatelji.

Emil Adamič

Veliko bolj je bil v glasbeno kulturo integriran Emil Adamič (1877–1936), čigar opus je nenavadno obsežen, saj šteje več kot 1000 del, pretežno zborovskih. Takšen mamutski opus pa je precej neuravnotežen: tako slogovno kot tudi kvalitativno. Adamič je napisal vrsto enostavnih zborov, ki so brez jasnejšega avtorskega pečata, zasnovani po znanem modelu *Liedertafel* zborov 19. stoletja – skladatelj uporablja najbolj osnovne kadenčne obrate in pogosto aludira na ljudsko glasbo. Toda hkrati je Adamič napisal tudi vrednejše zборе, uglasbitve besedil z večjo literarno vrednostjo, v katerih se zrcali tudi skladateljev slogovni in kompozicijsko-tehnični razvoj. Takšna kontrastna dela so lahko nastajala tudi povsem vzporedno. Tako je na primer leta 1925 napisal enega izmed svojih najbolj zanimiv zborov, *Vragovo nevesto*, ki jo zaznamujejo nizi akordov, sicer značilnih za Debussyja, isto leto pa je dokončal tudi *Osem lahkkih zborov na narodna besedila*, ki jih lahko razumemo kot nekakšen podaljšek tistega tipa glasbe, ki je bil značilen za čitalniške glasbene točke sredi 19. stoletja. Seveda je takšno dihotomijo ponovno mogoče razumeti kot tipično ambivalenco moderne.

Prve močnejše slogovne zareze je mogoče v Adamičevem opusu opaziti v letu 1923, pooseblja pa jih predvsem mešani zbor *Vijola* na besedilo Cvetka Golarja (gl. primer 5). V tipičnem duhu moderne skuša Adamič nabrekli predvsem harmonijo, ki je ujeta v ambivalentni odnos med osnovno funkcijsko logiko, ki pa se zelo redko uresniči: tako imamo opravka s klasično terčno grajenimi akordi, ki bi jim bilo mogoče pripisati tudi funkcijske napetosti, vendar do klasičnih razvezov pride le redko. Najbolj značilen je sam začetek, v katerem imamo opravka z verigo nerazvezanih dominantnih četverozvokov: na Cis-dur, na D-dur, na Es-dur, nazaj na D-dur v obliki nonakorda in na A-dur, ki se končno »razveže« v Cis-dur, zaradi česar se zdijo vse vmesne dominante zgolj podaljšek

⁵¹ Cvetko, *Slovenska glasba*, 358.

začetnega akorda. Dominante si sledijo v poltonskih korakih, kar je značilno tudi za gibanje zgornjega, melodičnega glasu, ki tako funkcionira kot nekakšen virtualni vodilni ton. Poleg kromatične logike pa skladbo obvladujejo tudi mediantna razmerja, kot se to kaže v zaporedju tonalitet: Cis-dur, e-mol, C-dur, B-dur, d-mol in a-mol. Zdi se, kot da Adamič s svojimi harmonijami »slika« v različnih barvah (besedilo govori o »rumenih« in »modrih« vijolicah) in tako ustvarja občutek lebdeče impresionistične atmosfere z nekaj napetimi disonancami, pri čemer pa vsaj v obrisih skladba še zmeraj privzema poteze tridelnosti.

Primer 5: Začetek Adamičevega zbora *Vijola*

Grave. Iskreno, pobožno ♩ = 40

jo la mo - dra lu - rume - na Ma - ri - ja, zro - ža - mi če - sč - na. Vsk - v - gli - jo - ji sto - ji - ble - ši - ji - mi - st - ji - bo - či.

Kasneje so Adamiča še posebej privlačevala besedila z izrazito narativnim tonom, kamor sodijo tudi različne balade (npr. *Vragova nevesta*, *Kata*, *Mara v jezeru*), pri čemer je razvil specifični slog, ki ga zaznamujejo recitativna melodična linija, dramatični viški in hitre spremembe občutja. Toda skladbe, nastale po letu 1928, kažejo še nove vplive, tokrat vplive nove stvarnosti, kar samo potrjuje dejstvo, da je bil Adamič »že od vselej [...] vnet za vse novo, zavedajoč se, da morejo le nova pota privedi k novemu cilju in odganjajoč od sebe starost.«⁵² Kot zgled za *Štiri otroške plesne* (1928) mu je tako gotovo služila glasba Bartóka, Caselle in Hindemitha,⁵³ zato je niz sodobnih plesov (fokstrot, blues, boston, kolo) mogoče razumeti kot reakcijo na novo stvarnost in njeno spogledovanje z glasbo, ki je prihajala iz Združenih držav, in posledično tudi z žanri popularne glasbe.

Vrhunce Adamičeve ustvarjalnosti in posledično tudi slogovno najbolj napredne skladbe pa gre iskati v tridesetih letih, ko je dokončal *Tri duhovne pesmi* (1929), *Tri mešane zbor* (1932) in *Tri skladbe za veliki godalni orkester* (1936). Za *Tri duhovne pesmi* je Adamič izbral stare tekste slovenskih protestantov, kar nakazuje nagib k pretekli izraznosti in formi (renesanci motet), torej k nekakšnemu »neo« slogu. Izraz teh zborov je bolj zadržan in nadzorovan, kar velja tudi za *Tri mešane zборе*, napisane za petglasni mešani zbor. Tekstura teh zborov je gosta, melodične linije so kromatične, v harmoniji

⁵² Škerjanc, *Emil Adamič*, 53–54.

⁵³ *Ibid.*, 114. Škerjanc sicer govori o *Otroški suiti*, vendar gre za pomoto, saj skladba s tem naslovom ne izkazuje podobnih tendenc.

pa najdemo številne nerazvezane četverozvoke in nonakorde. Osnovne estetske poteze se torej precej odmikajo od Lajovičeve sanjivosti in občutenja bolečine. Toda s svojimi *Tremi skladbami za veliki godalni orkester* je Adamič stopil še dlje. Skladba izkazuje določeno heterogenost: prvi stavek je monotematski, harmonija je odrešena funkcijske logike, ritmični pulz pa je konstanten, kar v spomin priključuje tudi v tistem času modno glasbo strojev (A. V. Mosolov, S. Prokofjev, A. Honegger), medtem ko je zadnji stavek zasnovan kot niz variacij na ljudsko temo. To pomeni, da je Adamič celo v svoji zadnji, najbolj napredni skladbi, ostal ambivalenten: razpet med tradicijo in novimi tokovi.

Parcialni opusi, vprašanje periodizacije in zaključki

Antona Lajovica, Janka Ravnika, Lucijana Marijo Škerjanca, Rista Savina in Emila Adamiča imamo lahko za osrednje skladatelje slovenske moderne, toda prav gotovo ne tudi edine. Poleg je njih je ustvarjala še vrsta skladateljev z manjšim (samospievi J. Pavčiča) ali manj tehtnim opusom, še posebej pa nas morajo zanimati tisti skladatelji, ki so slogovno nekaj časa sicer pripadali moderni, potem pa so se zavezali drugačnim slogovnim rešitvam. Skoraj v vseh primerih gre za zgodnje skladateljske opuse, kar samo potrjuje, da je bila moderna takoj po prvi svetovni vojni v slovenskem kontekstu prevladujoča. Tako lahko poteze moderne odkrivamo v zgodnjih delih Matije Bravničarja (1897–1977), predvsem samospievih, ki so nastajali od leta 1920 do 1926 oz. vse do opere *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* (1928), v kateri se zdi, da je dokončno sprejel Kogojeve nauke (sam skladatelj navaja Kogoja kot svojega glavnega mentorja,⁵⁴ spoznal pa ga je leta 1913⁵⁵), kasneje pa so se ekspresionističnim impulzom pridružile še ideje nove stvarnosti, ki jih je moral spoznati na začetku tridesetih let med študijskim potovanjem na Dunaj in v Prago ter kasneje pri Ostercu na ljubljanskem konservatoriju.⁵⁶ Skoraj identično velja za zgodnji opus Marijana Lipovška (1910–1995) med letoma 1920 in 1927 – gre predvsem za klavirske skladbe in samospelve, v katerih najbrž odmeva tudi nekaj napotkov Josipa Pavčiča, Lipovškovega učitelja klavirja.⁵⁷ Podobno kot pri Bravničarju pa je tudi Lipovškova slogovna sprememba v veliki meri povezana z vpisom na konservatorij in s srečanjem s Slavkom Ostercem (1895–1941) leta 1928.

Prav zato je zanimiv tudi pregled Osterčeve ustvarjalnosti pred letom 1925, ko odide na konservatorij v Prago. Tudi v njegovem opusu po prvi svetovni vojni najdemo številna dela, ki izkazujejo poteze moderne. Nenazadnje dokazujejo to tudi žanri, ki se jih je lotil mladi ambiciozni skladatelj: poleg »obveznih« samospievov, zborov in klavirskih miniatur se skuša uveljaviti tudi z opero (*Krst pri Savici*, 1921, *Osveta*, 1923 – v tej enodejanki najdemo tudi jasne sledi dela z vodilnim motivom), simfonično pesnitvijo (*Krst pri Savici*, napisano na podlagi materiala istoimenske opere, 1921) in celo s simfonijo, torej z značilnimi monumentalnimi žanri moderne. Toda že v tej zgodnji fazi se nakazujejo

⁵⁴ Bravničar, *Spomini in srečanja*, 68.

⁵⁵ Koter, »Matija (Frane) Bravničar – Prispevek k biografiji«, 9.

⁵⁶ *Ibid.*, 16.

⁵⁷ Koter, »Portretna skica Marijana Lipovška – čas mladosti in zorenja«, 11.

nekatero skladateljeve posebnosti, ki ga deloma odmikajo od moderne – v prvi vrsti gre za odsotnost poudarjene osebnoizpovednosti, nekakšno izrazno distanco, ki jo izrazilo dobro ponazarja skladateljeva simfonija *Ideali* (1922). Zasnovana je tonalno (začne se v C-duru in konča v D-duru), zato je toliko bolj nenavadno, da skladatelj izpušča izpisovanje predznakov na začetku sistemov. Njen osnovni modus je izrazilo simfoničen, kar dokazuje že prvi sonatni stavek, katerega gradivo je v melodičnem pogledu neizrazilo, omogoča pa toliko več simfonične obdelave, kar je pomemben mejnik v slovenski simfonični glasbi tistega časa. Takšno opuščanje pevno-liričnega je nato značilno tudi za naslednje stavke, v katerih prevladujejo izpeljevalni postopki (še posebej stopi v oči avgmentacija teme v zadnjem delu tridelne pesemske oblike počasnega stavka in fugatna zasnova teme sklepnega rondoja). Uporaba takšnih izrazil nakazuje zavezanost posodobljeni klasicistični jasnosti, vendar pa motivične reminiscence na predhodne stavke v finalu kažejo tudi na skladateljevo željo po semantiziranju, kar vseeno priča o skladateljevi razpetosti. Vse to postaja bolj očitno v skladbah, ki so nastale okoli leta 1924, torej še pred odhodom v Prago in seznanitvijo z Aloisom Hábo (1893–1973), ki bo odigral odločilno vlogo pri dokončni slogovni preusmeritvi Osterca. Tako bi lahko imeli *Impresije* za značilne klavirske miniature, ki že s svojimi naslovi (npr. »Spominski list«, »Hrepenenje«, »Nokturno«, »Valse«, »Erotikon«, »Impromptu«, »Pustni ples«) večkrat spominjajo na forme 19. stoletja, kar velja tudi za pregledno tridelno oblikovanje, toda harmonija se vse bolj odtuji funkcijski logiki, opazimo lahko vzporedne kvinte, pogosto dodajanje sekund in v izrazu izrazilo odmaknitev od romantične razčustvovanosti ter posledično objektivizacijo izraza, ki se na primer kaže v dosledno izvedenem kompozicijskem »procesnem« mišljenju miniature »Valse«, v katerem ima glavno besedo dosledno poltonsko motivično spuščanje. Temu se kmalu priključi tudi bolj trezno obdelovanje ljudskega gradiva, kar je razpoznavno v *Belokranjskih uspavankah*, v katerih prevladujeta humornost in izrazna lapidarnost, ki pretrgata z značilno nacionalno zasanjanostjo. Še bolj povedno pa je razpiranje novim temam v samospěvu *Sonce v zavesah*. Ta sicer s svojimi četverzvoki še prinaša nekaj sladkobnosti moderne, toda prevladujoča pevska recitacija, v kateri ni več motivičnih ponovitev, v ospredje postavlja vsebino pesmi Mirka Pretnarja (1898–1962), ki ni več značilno svetobolna, temveč odpira socialna vprašanja.

Natančnejši pregled opusov slovenskih skladateljev, ki so ustvarjali po prvi svetovni vojni, nam omogoča sorazmerno precej jasno periodizacijsko načrtanje obdobja moderne. Ob upoštevanju, da se je Kogoj takoj po vrnitvi v Ljubljano že začel zelo jasno preusmerjati v ekspresionizem, kamor sta mu sledila tudi Srečko Koporc (1900–1965) in kmalu tudi Bravničar, je mogoče ugotoviti, da lahko kot končna točka slovenske moderne služi leto 1927, ko se Osterc vrne v Ljubljano, kjer prične s poučevanjem na konservatoriju, kjer s svojimi nazori močno vpliva na razvoj mlajše skladateljske generacije, ki sprejema novo stvarnost. To je tudi čas, ko Lajovic kompozicijsko že molči, ko se vse bolj redko oglašava Ravnik, medtem ko v delih Savina in Adamiča poleg značilnosti moderne odkrivamo tudi nekatere vplive nove stvarnosti. Izjemo predstavlja Škerjanc, ki začne v tridesetih letih ustvarjati velike žanre moderne in jim ostane zavezan vse do svoje smrti globoko v drugi polovici 20. stoletja. Toda tudi v opusu Škerjanca zavzema leto 1927 posebno mesto – takrat nastanejo njegove najbolj drzne kompozicije (*Koncert za orkester*, *Koncert za violino*, *Pro memoria*), ki jih lahko razumemo kot posledico študija v Parizu ali pa tudi

kot reakcijo na Osterčevo vrnitev in hipni preizkus novih možnosti. Takšno radikalnost je Škerjanc kasneje opustil, a nekaj sledi soočenja z »novim« je ostalo: tako je v Škerjančevem opusu po letu 1927 opaziti nekatere primesi neoklasicizma in neobaroka, predvsem na ravni oblikovanja, medtem ko je temeljna izraznost zavezana svetobolnosti moderne. Podobno pozno zvestobo moderni, v katero so sprejeti okružki oblikovne preglednosti neoklasicizma, bi lahko opazili tudi v opusu Blaža Arniča (1901–1970), ki od tridesetih let naprej ustvarja simfonije in simfonične pesnitve, v katerih ni mogoče preslišati vplivov Richarda Wagnerja in Antona Brucknerja, dveh velikih vzornikov moderne, vendar pa je po drugi svetovni vojni takšno zavezanost vsebinskosti pozne moderne mogoče razumeti tudi v kontekstu socialističnega realizma.

Glasba je bila v Sloveniji v prvih letih po prvi svetovni vojni jasno oblikovana po vzorih moderne, s katero so skladatelji stopili v stik na svojih študijih ali obiskih osrednjih evropskih prestolnic: Dunaja, Prage in Pariza. V tem pogledu so še posebej zanimivi tesni osebni stiki med Škerjancem in njegovim dunajskim profesorjem Josephom Marxom, ki so segali od začetka študija leta 1922 in skoraj vse do Marxove smrti leta 1964.⁵⁸ Marxa lahko razumemo kot skladatelja, ki je ostal zavezan moderni globoko v 20. stoletje in je ustvarjal predvsem samospeve. Ustvarjalnost Marxa je torej do neke mere možno primerjati z dosežki slovenskih skladateljev tega časa: medtem ko so slovenski skladatelji ustvarjali v evropski »geografski« provinci, je Marx ustvarjal v »osebni«, estetski provinci, ki jo je zgodovina postavila izven sprejetih kanonov. Ko govorimo o evropski moderni, ponavadi pomislimo na monumentalne svetovnonazorske simfonije, simfonične pesnitve in glasbene drame, modelirane po Wagnerjevih vzorih, prav to pa so žanri, ki manjkajo v slovenski glasbi tega časa, ni pa jih tudi v Marxovem opusu: Škerjanc je dokončal svojo prvo simfonijo šele leta 1931, Lajovic svojo simfonično pesnitev – v tonu še vedno bolj lirično kot simfonično-dramatično – leta 1938, medtem ko sta obe Savinovi operi sicer domišljeni kot glasbeni drami, vendar hkrati še vedno hrepenita po statusu nacionalnih oper in v ta namen aludirata na ljudsko glasbo. Zatorej bi v slovenski glasbi rojstvo žanrov, tipičnih za moderno, morali postaviti v čas, ki presega pozno moderno.

Druga značilnost slovenske moderne je povezana z njenim nagibanjem k liričnosti in posledično s skoraj popolno odsotnostjo velikih svetovnonazorskih tem, kar lahko povežemo s posebno zgodovinsko situacijo slovenskega naroda tistega časa: »največja« tema je bila še vedno povezana z ustvarjanjem nacionalne identitete, kar je še posebej razvidno iz spisov A. Lajovica. Prehod k novim kompozicijsko-tehničnim izrazilom je bil torej opravljen v drugih žanrih, kot je bilo to značilno za velike skladatelje Srednje Evrope, in sicer v žanrih, ki so bili sicer tipični za 19. stoletje. Tako najdemo napete harmonije (harmonija je pravzaprav skoraj edini parameter, ki doživlja v slovenski moderni pomembne spremembe, saj je oblikovanje trdno zavezano podedovanim oblikam in najpogosteje tudi periodični logiki), kromatično zabarvane melodične linije in prestopanje meja funkcijske harmonije v zborih, modeliranih po vzorih zborovske tradicije *Liedertafel*, samospevih (zelo redki med njimi so orkestrirani), in takšni postopki niso bili izbrani zato, da bi skladatelji z njimi izražali svetovnonazorske teme (Mahlerjeve simfonije) ali da bi kopali globlje po

⁵⁸ Korespondenca je ohranjena na Dunaju. Gl. Kuret, »Lucijan Marija Škerjanc in Joseph Marx – skladatelja, ki sta zaznamovala svoj čas«, 30.

človeški psihi (pomisliti gre na Straussovi operni junakinji Salomo in Elektro), temveč so jih uporabljali za predočanje lirične občutljivosti, osebnih izpovedi ali impresionističnih podob. Seveda so vse te značilnosti tesno odvisne od posebnosti slovenske glasbene »infrastrukture«: ni bilo pravega profesionalnega simfoničnega orkestra, obstajalo je le malo profesionalnih glasbenikov in komornih skupin. Glavno izvajalsko telo so bili še vedno pevci in najpomembnejši med njimi zbor Glasbene matice, katerega konservativno vodstvo je ostajalo zavezano ideologiji 19. stoletja tudi v spremenjenem povojnem času.

Za slovensko glasbo moderne je tako kot za moderno samo po sebi značilen zanimiv notranji paradoks: lahko jo vzporejamo s trendi v Srednji Evropi, po drugi strani pa bi se bilo smiselno takih paralel izogibati. Kompozicijska sredstva so bila identična, kar omogoča primerjave, toda le-ta so bila uporabljena v popolnoma drugih žanrih, zaradi česar se zdi slovenska moderna zapisana bolj intimnim notranjim vsebinam. Slovenska glasba izbranega časa tako potrjuje le polovico Danuserjeve trditve, da je moderna dialektično razpeta med monumentalnost in notranjo diferenciacijo,⁵⁹ kar velja na primer za Mahlerjevo orkestracijo, v kateri so mogoča *tutti* mesta pomnoženega orkestra sopostavljena s tipičnimi komornimi »situacijami« – najdemo notranjo diferenciacijo, ne pa monumentalnosti.

Literatura

- Barbo, Matjaž. »Prvi koncert za violino in orkester (1927) L. M. Škerjanca«. V: *Glasba, poezija – ton, beseda*, uredil Primož Kuret, 37–47. Slovenski glasbeni dnevi, 15. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2001.
- Bergamo, Marija. »'Življenja zmožni' zgodnji samospievi Lucijana Marije Škerjanca«. V: *Glasba in poezija*, uredila Primož Kuret in Julijan Strajnar, 193–201. Slovenski glasbeni dnevi, 1990. Ljubljana: Festival, 1990.
- Bogunović Hočevar, Katarina. »Odmevi evropskih tendenc v ustvarjalnosti Janka Ravnika«. Doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2009.
- Botstein, Leon. »Modernism«. V: *Grove Music Online*. Obiskano 28. 12. 2015.
- Bravničar, Matija. *Spomini in srečanja*, ur. Dejan Bravničar. Ljubljana: Forma 7, 2011.
- Cvetko, Dragotin. *Glasbeni svet Antona Lajovica*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1985.
- . *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- . *Stoletja slovenske glasbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.
- Čepič, Zdenko, et al. *Zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.
- Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6. Laaber: Laaber-Verlag, 1980.
- Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 7. Laaber: Laaber-Verlag, 1984.
- Gledališki list*, 1924.
- Klemenčič, Ivan. *Musica noster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes*. Maribor: Založba Obzorja; Ljubljana: Helidon, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2000.

⁵⁹ Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, 13.

- Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1987.
- Koter, Darja. »Matija (Frane) Bravničar – Prispevek k biografiji«. V: *Matija Bravničar (1897–1977)*, uredila Darja Koter, 7–24. Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani, 9. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2008.
- . »Portretna skica Marijana Lipovška – čas mladosti in zorenja«. V: *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, uredila Darja Koter, 7–28. Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani, 15. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2011.
- . »Samospevi Lucijana Marije Škerjanca skozi njegov čustveni in miselni svet«. V: *Glasba, poezija – ton, beseda*, uredil Primož Kuret, 48–55. Slovenski glasbeni dnevi, 15. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2001.
- . *Slovenska glasba 1918–1991*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Krek, Gojimir. »Naše skladbe«. *Novi akordi. Glasbeno-književna priloga* 13, št. 1–4 (1914): 16–17.
- Kuret, Primož. »Lucijan Marija Škerjanc in Joseph Marx – skladatelja, ki sta zaznamovala svoj čas«. V: *Glasba, poezija – ton, beseda*, uredil Primož Kuret, 30–35. Slovenski glasbeni dnevi, 15. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2001.
- . *Umetnik in družba*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1988.
- O’Loughlin, Niall. *Novejša glasba v Sloveniji*. Prevedla Mojca Menart. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.
- Ravnik, Janko. »Ustvarjalne dileme«. *Naši razgledi*, 10. februar 1968, 74.
- Stephan, Rudolf. »Moderne«. V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., uredil Ludwig Finscher, *Sachteil*, 6:392–397. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: J. B. Metzler, 1997.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Anton Lajovic. Ob skladateljevi osemdesetletnici*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1958.
- . »Apologia musicae artis«. *Naša sodobnost* 1 (1953): 169–187, 316–322, 426–435, 541–554, 645–659, 804–816.
- . *Emil Adamič. Življenje in delo slovenskega skladatelja*. Ljubljana: Založba Ivan Grohar, 1937.

THE MUSIC OF INTERWAR MODERNISM IN SLOVENIA (1918–1927)

Summary

According to Carl Dahlhaus, the term ‘modernism’ (Germ. ‘die Moderne’) covers a variety of stylistic and cultural trends around the turn of the twentieth century. The main characteristics of musical modernism are the rapid development of musical language (harmony, form, melody, orchestration) in the absence of corresponding changes in the conception of music as an aesthetic object. This same ambivalence can be discerned in the works of Slovenian composers who were active between the two world wars, but the coexistence of old and new did not manifest itself in their music in the same way. By composing forward-looking symphonic music, Anton Lajovic could not hide that he was a lyrical artist whose melodic invention derived from the vocal idiom. Janko Ravnik developed

a modern harmonic language but adhered to traditional musical forms. Lucijan Marija Škerjanc created large symphonic works using a post-Wagnerian and impressionistic musical language, but remained essentially a romantic artist indulging in sentimental emotions. Emil Adamič seems to have followed two paths, simultaneously composing both simple part songs and harmonically inventive compositions for mixed choir. Risto Savin adopted several progressive traits but they do not appear to have had a compelling foundation in his musical language. All these composers reached their artistic maturity by the early 1920s and maintained more or less in the same artistic stances thereafter, whereas younger artists just beginning their careers at that time later underwent various stylistic developments.