SLOVENSKA KLAVIRSKA GLASBA

Marijan Lipovšek

Prvi primer kompozicije za klavir slovenskega avtorja je dokazan šele za konec 18. stoletja oziroma za njegov prehod v 19. stoletje. Skladbe s tega področja so verjetno pri Slovencih nastajale že prej, vendar tega z doslej razpoložljivim gradivom ni mogoče potrditi. V prej omenjenem času pa ni pisal za klavir morda Janez K. Novak, čigar izvrstno glasbo k Linhartovi komediji »Veseli dan ali Matiček se ženi« prištevamo med pomembne slovenske ustvarjalne dosežke. Pač pa je bil Linhart avtor prve skladbe, ki jo lahko uvrstimo med slovenska klavirska dela. Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani hrani rokopis, ki obsega dva lista. Z okorno roko in z nekaterimi pravopisnimi notnimi napakami, ki pa jih je lahko popraviti, je napisana mazurka, o kateri pripoveduje naslov: Mazurka von Linhart. Linhart je bil razgledan prosvetljenec in je napisal tudi pesmi »An Liebchen« in »Lied«. Tako ni razloga, da ne bi verjeli opazki »von Linhart« na cit. rokopisu, katerega kopist sicer ni znan.

V razmerah slovenskega življenja ob koncu 18. stoletja in v začetku 19. stoletja ni mogel zrasti in se razviti kak posebno pomemben skladatelj. Tisti čas je dal klavirski glasbi drugod že neminljive umetnine. Že dosti več kakor sto let se je ta literatura bogatila, nastajale so skladbe, ki so prešle v trajno last človeštva kot najpomembnejše izpovedi človeškega duha. Bachovi predhodniki, Bach sam, njegovi sinovi, vrste odličnih francoskih klavicinistov, Scarlatti, Haydn, Mozart, vse to je bilo tedaj že večidel zgodovina, deloma je vanjo prehajalo, a ostajalo je živo zaradi svojih vsebinskih in formalnih vrednot. Ko je živel Linhart, je ustvarjal že Beethoven. Schubert in drugi znanilci novih časov so vstajali drugod po Evropi. Od vsega tega se kažejo na Slovenskem samo odmevi. Slovenska klavirska literatura tega razvojnega razdobja beleži samo skladbe, ki so odraz preprostih zahtev in potreb, kakor jih je imel tedanji meščan, ne da bi si upal pomisliti, da lahko iz njegovega kroga vzide kaj več ali kaj tehtnejšega. Zato se v tistem času vrste med skladbami predvsem nemški plesi, imenovani »Deutsche«, kar pomeni neposrednega predhodnika valčka. Tudi Beethoven in Schubert sta komponirala veliko število takih plesov. Iz leta 1826 so znani »6 neue brillante original Laibacher Schiessstatt Deutsche (Tänze)« skladatelja Jurija Mihevca. Zložil jih je za karneval in jih posvetil ljubljanskemu županu, »blagorodnemu gospodu Joh. Nep. Hradeckemu«. Mihevec je imenoval plese »Schiessstat«, zato,

ker je bilo na ljubljanskem strelišču plesišče, kraj, kjer so Ljubljancani plesali. Mihevec je bil precej nadarjen glasbenik, živel je na Dunaju in v Parizu, a se je kdaj pa kdaj spomnil tudi svoje domovine. Bil je pianist in skladatelj in slovenska literatura je dobila z njim kar naenkrat celo vrsto skladb za klavir, etud, koračnic, nokturnov, romane, valčkov, nemških plesov. Najbrž je tudi njegov klavirski koncert prvi primerek te vrste v slovenski literaturi.

Od skladateljev te prve dobe slovenske klavirske glasbe je Valentin Klemenčič zložil ples »Redout-Deutsche«. Po Cvetkovih izsledkih je bil v letih 1817—1823 član Filharmonične družbe. Kvalitetno je bilo vse kaj drugega delo nadarjenega skladatelja Alojzija Ipavca. Napisal je za tisti čas precej značilna dela, tako »Fantasie en forme d'une Polonaise«, koncertne valčke in pomembni »Trauermarsch«. Po slogu se je naslonil na velike vzornike iz prvih obdobij romantike.

Nekateri skladatelji so tedaj ubirali patriotske strune. Tako npr. Josip Levičnik s polko »Glasi radosti o vernitvi Nju. ces. apost. Veličanstev Franc Jožefa in Elizabete med Kranjce«. Še malo bolj je bil zanimiv Janez Hinek, župnik iz Stične s svojo skladbo opus 1, imenovano »Gefühle«. Inspiriral jo je atentat na cesarja Franca Jožefa 18. februarja 1853. Kompozicijsko gledano so to variacije oziroma fantazija na avstrijsko himno. Posrečene so opazke in navodila, ki jih je dal komponist. Klavirski stavek je precej težak in kaže na znatno obvladanje klavirsko-tehničnih zahtev. Tudi harmonske zveze so boljše in zanimivejše kakor preproste harmonije prej omenjenih redutnih in strelških plesov.

Ko pa so se začela buditi narodna čustva tedanjih Slovencev, so tudi glasbeniki segli v narodno blago ali vsaj v domoljubno vsebino. Franc Blažke, kapelnik in »glasovodja« 52. rednega pešpolka v Ljubljani, je zložil »Ljubice«, četvorko po slovenskih napevih. Ti nikakor niso zgolj ljudske slovenske pesmi, temveč so v mnogih primerih tedaj znane in popularne pesmi, tako napr. »Zvonikarjeva«, »Sarafan«, »Mila lunica« in druge. Rudolf Degen, ki se uvršča v prvo skupino slovenskih glasbenih romantikov, je komponiral na to temo variacije, ki so zahtevne, briljantne, vendar vsebinsko prazne in polne virtuoznih figur. Miroslav Vilhar je napisal »Polko-Slovenko«, eno od tipičnih skladb, ki so si nadevale domoljubne naslove, potem ko so v vokalnem skladanju nastale že dobre in trajno veljavne pesmi kot Potočnikova »Zvonikarjeva«, Vilharjeva »Po jezeru« in druge. Kako težko si je instrumentalni klavirski stavek pridobival skladatelj, ki bi ga obvladali, dokazuje preproščina skladb iz tega časa. Vilhar na primer ni dobro obvladal klavirskega kompozicijskega stavka. O tem pričajo mnoge napake v njegovih skladbah te vrste.

Kaže, da so se avtorji takih skladb zgledovali v raznih preprostih in večkrat tudi cenjenih salonskih skladbah tedanjega časa. Njihova dela upravičuje v posameznih primerih le morebitna slovenska melodija, če je bila res narodno slovenska. Posebno po letu 1849 ni mogoče zanikati njihovega namena: bil je plemenit, navdušujoč, skladatelj je želel poudariti svoje slovenstvo, zbuditi v poslušalcu vnemo za narodno stvar.

Ščasoma pa so skladbe postajale različne po namenu in skladateljevih nagibih. Leopold Belar, ki je bil sprva povezan še z Riharjevim krogom,

a je živel do konca 19. stoletja, je za klavir napisal »Pavlinino-polko«. Včasih so skladatelji naslavljali svoje kompozicije z nemškimi, včasih s slovenskimi teksti. Fr. L. Koss je napisal napr. »Jezerski valček« kot Seebacher-Walzer, vodja čitalniškega zbora, Anton Stöckl, »Mazurko«, posvečeno spominu neke Anice. Na Dunaju je dal natisniti svojo polko Anton Arzenšek. Druga Arzenškova polka ima naslov »Prijatlom«. Prikupni naslovi v duhu tedanjega okusa krasijo sicer enake ali zelo si podobne plesne, valčke, polke, mazurke.

To so bili pač prvi skromni, še ne bogljeni, a pogumni poskusi, da bi skladatelji obvladali kompozicijski klavirski stavek, da bi izlili vanj svoja preprosta čustva. Potreb po večjih izraznih oblikah, po pomembnejši vsebini ni bilo, ali vsaj zanje ne vemo, ker o tem zaenkrat ni virov in poročil. Če primerjamo glasbo tega časa s slovensko literaturo, predvsem s pesništvom, ki je pognalo vrh s Prešernom, moramo reči, da res nismo imeli niti približno takih talentov na glasbenem področju, da za to niso bili ustvarjeni pogoji zadostnega izročila in priprave. Zato je bilo za ustvarjalce to, kar so napisali, kar dovolj, pa tudi za poslušalce; kolikor so ti bili zahtevnejši, so se obračali h koncertom in kompozicijam, ki so jih nudile izvedbe Filharmonične družbe.

To se je aktualiziralo narodnostno vprašanje, pa je postajalo vse bolj jasno, da si bodo morali tudi Slovenci ustvariti svojo lastno reproduktivno in ustvarjalno glasbeno kulturo, ki bo stremela k podobnim dosežkom, kakor jih je ostala Evropa že dolgo imela. Da je bila pot k temu težka, je razumljivo. Težnja po boljši glasbi je rastla tudi na drugih področjih, ki so bila tedanjemu slovenskemu človeku bližja kakor klavirsko. Predvsem se je utrdila kvaliteta na zborovskem področju in deloma v samospевu, medtem ko je klavirska glasba še dolgo tipala. O tem priča ohranjeno gradivo: razen Alojzija Ipavca in Janeza Hineka ni bilo nikogar, ki bi v prikazanem razdobju zares dobro obvladal klavirski kompozicijski stavek.

Komponisti iz druge polovice 19. stoletja, ki povečini segajo še v prva desetletja 20. stoletja, npr. Ipavci, Gerbič, Parma in drugi, vsi ti so pisali tako polke, mazurke, valčke, kakor so jih pisali Mihevec in njegovi vrstniki. Toda po strukturi se v primerjavi s polpreteklostjo vendarle kaže velik napredek. Poleg tega se pojavljajo večje forme. Čas sicer še ni tedaj dozorel za sonate in podobne oblike. A proti koncu 19. stoletja so bile zelo priljubljene daljše parafraze in fantazije, nekakšne variacije na znane melodije. Ena od teh je bila že omenjena Hinekova skladba Občutki. Od te preproste skladbe je šla pot naprej. Nekaj časa je bila vsebina še vedno na ravni praznega briljiranja, napr. v Tribnikovih »Variacijah«, op. 1. Bolj priljubljene, vsebinsko pa tudi bolj uspele so bile variacije ali fantazije na znane pesmi. Takšna je Danila Fajglja transkripcija pesmi »Luna sij«. Drugačni so bili spet poizkusi, zajeti v skladbo tedaj priljubljena sentimentalna občutja. V tej smeri je Hrabroslav Volarič, pomembni slovenski zgodnji romantik, zložil »Pozdrav iz daljave«. Najboljše tovrstno delo pa je Foersterjeva znana fantazija-parafraza »Po jezeru« na Vilharjev napev.

Foersterjevo in Fajglovo delo je tiskala novo ustanovljena Glasbena matica, prvo leta 1874, drugo leta 1881. Fran S. Vilhar, skladatelj »Djulabij«, pesmi za glas in klavir, med njimi mnogih Prešernovih in Gregorčičevih, je za klavir komponiral »V tihem mraku«. Ta edicija (Glasbena matica) je iz leta 1882. Deset let pozneje, leta 1892, je dala Glasbena matica kar tri pomembne, kvalitetne skladbe te vrste: Foersterjevo »Zagorsko«, Sattnerjevo »Kje so moje rožice« in Hoffmeisterjevo »Rapsodijo na slovenske narodne pesmi«. Izreden napredek, ki ga kažejo te skladbe v primeri s prejšnjimi, npr. s Hinekovo ali Tribnikovo, je rezultat uspešnega razvoja v drugih glasbenih zvrsteh. Delovanje Nedvěda, Foesterja, pozneje Juneka, Procházke in kočno Talicha, izvrstno šolanih glasbenikov, se je čutilo sprva na področju zbora in samospeva. Izredno razširjena cerkvena glasba je tudi blagodejno vplivala s svojo boljšo kvaliteto. Spoznanje, da je povsod potrebna kvaliteta, je vplivalo tudi na rast klavirske glasbe. Njenemu boljšemu, hitrejšemu razvoju so v veliki meri prispevali češki glasbeniki.

Konec 19. stoletja je bil torej vse drugačen kakor začetek. Tedaj je nastala tudi potreba za stalno tiskanje glasbenih del. Najprej si je v tem prizadevala Glasbena zora, ki jo je urejal Gerbič. Od klavirskih skladb ima njen 1. letnik iz leta 1899 dve Gerbičevi skladbi: »Koračnico«, posvečeno Jovanu Sundečiču, in mazurko z naslovom »Salonska mazurka«. Drugi letnik ima dela Benjamina Ipavca, Josefa Procházke in Julija Juneka. Ipavec je napisal »Mazurko« in »Polko«, Junek »Nokturno«, Procházka pa refleksije z naslovom »Iz mojih pesmi«.

Že leto za tem, ko je prenehala izhajati Glasbena zora, je izšla prva številka Novih akordov, ki jih je urejal Gojmir Krek s preudarkom, z znanjem in na visoki kvalitetni ravni. Okrog njega so se zbrali vsi skladatelji, ki so bili pomembni v slovenski glasbi prvih desetletij tega stoletja. Zato so tudi prve pomembne klavirske skladbe našle mesto v Novih akordih. Krek je namreč težil za tem, da bi se slovenska glasba začela približevati evropskemu okviru. Želel je glasbo predvsem strokovno postaviti na trdna tla, hotel je — in to se mu je popolnoma posrečilo — da bi bil kompozicijski stavek neoporečen in urejen. Bil je strog kritik, hkrati svetovalec, mentor, pa spoštljiv do mojstrov, ki so že dokazali svoje znanje in imeli veliko ime. Nagiba k vsebinsko preprostejši glasbi pa tudi on ni mogel zavreti. V Novih akordih po izbiri naslovov, po orientaciji glasbene zvrsti sprva ni bilo dosti boljše kakor neposredno prej v slovenskem skladanju. Kar je bilo drugače in izboljšano, je bil po strokovni in oblikovni strani urejen slog, struktura, ki ji ni kaj oporekati. Ker je bilo glavno delo dotedaj osredotočeno na zборе in samospeve, je Krek mogel zlasti s takimi skladbami prodreti in v tej zvrsti pokazati slovenske dosežke. Tako je Lajovic priobčeval tamkaj svoje odlične pesmi. Toda njegova »Sanjarija« za klavir, edino tovrstno delo, je daleč od izvirnosti in moči njegovih samospevov ali zborov. V »Sanjariji« je kljub formalni dovršenosti ostal konvencionalen. Za tedanjo slovensko klavirsko literaturo pa je bilo to vendarle pomembno delo. Ostali skladatelji, ki so z Novimi akordi prej ali pozneje, vsekakor pa s koncem prve svetovne vojne svoje delo v glavnem zaključili, so bili važnejši na drugih področjih kakor na

klavirskem. Nekateri od njih so dali umetnine, ki jih prištevamo med najboljše v slovenski glasbi, npr. samospeve Benjamina Ipavca in Frana Gerbiča.

Na področju klavirske glasbe pa sta bila tako Ipavec kot Gerbič manj pomembna. Razvoj je zorel počasi in tudi v Novih akordih se sprva še vedno vrsté mnoge plesne skladbe, po imenu že zaradi navade in izročila iz prejšnjega stoletja, po strukturi pa res večinoma boljše in pomembnejše. Pojavljajo pa se tudi že novi naslovi, ki jih prej v naši literaturi ni bilo, barkarole, romance, etude, impromptuji. Če npr. Gojmir Krek sam priobči v Novih akordih svojo »Polko française«, je bila ta že podrobno izdelana, z dobrimi idejami in občutljivimi harmonskimi zvezami in prehodi, dasi je bila po obliki še vedno stara shema.

Šele popolni sezname klavirskih skladb iz Novih akordov in njihova slogovna razporeditev povesta, kakšnega pomena je bila revija in kako je rasla. Plesne skladbe, med njimi koračnice, postajajo vse bolj redke, čim bolj gremo proti letu 1914. Na koračnice so se omejevali večinoma le manjši skladatelji, npr. Ocvirk, Vedral, Zupanec, Bunc, dasi so jih pisali tudi Parma, Junek, Josip Ipavec in Krek. Precej je domoljubnih klavirskih skladb, večkrat s poudarkom na slovanstvu: »Slovanski capriccio«, »Slovanski capriccietto«, »Ne vdajmo se!«, »Triglavska koračnica«, »Slovenska rapsodija«, »Nazdar!«, »Straža ob Savi«, »Na delo, bratje!«. Tudi nagib k vtisom iz narave je že tu, tisti, ki smo ga prvič srečali še v Volaričevem »Pozdravu iz daljave« in v Vilharjevem »Tihem mraku«. Sedaj se obračajo skladatelji do narave z naslovi »V planinskem raj«, »Pomlad trka na duri«, »Prvi sneg«, »Po ljubih poteh«, »Zjutraj«, »Morje«, »V mraku«, »Večerna«, »Pomladni dan«. Pogostni so »Spominski listi« ali »Listi v album«, spomini umetnikom (Gregorčiču, Fibichu) in tudi ena »Žalna koračnica« (Emil Adamič). Nekaj je poizkusov, da bi kakor slavni evropski skladatelji komponirali npr. »Karneval« (Procháska) ali pa vtise k slikam (Krek: »K Böcklinovim slikam«, »Pomladni dan«). Ker so vse priložnostne pa tudi druge programske kompozicije vendarle povsem odvisne od moči navdiha, zakaj plesne skladbe se lahko uspešno opirajo še na svojo obliko in konstantni ritem ter s tem učinkujejo, je največji dosežek Novih akordov tja do leta 1910 ravno v številnih plesnih skladbah, ki jih je v vseh letnikih okrog 30. Med njimi so lepi valčki, več polk, npr. zelo uspeli Adamičeva in Krekova, pa nekaj še starejših plesov, gavot, sarabanda in poloneza. V vseh letnikih je le en karakterni odziv na južni folklor: »Kolo« Benjamina Ipavca. Novi akordi so tiskali tudi klavirska dela hrvatskih skladateljev Ružića, Dugana, Albinija in Dobronića. Po značaju in kvaliteti je bila vrednost njihovih prispevkov neznatna in brez pomena.

Do leta 1910 so bile klavirske skladbe po številu nekako v ravnotežju s samospevi, ki so bili najbolj priljubljena zvrst komponiranja. Toda nobena klavirska skladba ne dosega kvalitete in pomembnosti samospevov, med katerimi so bili posamezni odlični in mojstrski po ideji in izvedbi, zlasti Lajovčevi, Benjamina Ipavca in Adamiča. Po letu 1910 pa se obenem z novo zunanjo obliko revije klavirska dela po številu občutno skrčijo, a pridobe po pomenu. Šele tedaj nastanejo na tem področju

slovenske glasbe prva res pomembna, še danes živa in aktualna, za tedanji čas pa izredno nova in drzna dela. Bile so to kompozicije Janka Ravnika. Mlademu komponistu je tedaj Praga razodela nova pota. Tam je prišel v stik z velikim svetom in novi, napol impresionistični, a z razborito skladateljevo npravjo obogateni zvoki so zagledali beli dan v Novih akordih. To so bile skladbe »Čuteči duši«, »Moment«, »Večerna« in »Dolcissimo«. Ravnik se je v Novih akordih uvedel sicer z zborom — »Poljska pesem«, nato s samospevom »Vasovalec«, ki mu je Krek napisal odlično pohvalo in razlago v upanju na nesluten Ravnikov razvoj. A kljub visoki kvaliteti teh skladb so bile njegove klavirske skladbe nekaj izrednega. V samospelih so Slovenci namreč že prej, pri Lajovcu, doživljali umetniško veličino in novost obenem. Pri klavirskih skladbah pa nikoli prej. Mislim, da ta izredna novost za slovenski glasbeni svet do sedaj ni bila zadostno poudarjena.

V Novih akordih so svoje klavirske kompozicije še objavljali Premrl, Mirk in Savin. Stanko Premrl je poleg svojih skladb v Novih akordih, ki so manj važne, izdal v založbi Glasbene matice v letu 1917 tri skladbe (»Ob kolovratu«, »Vzdih« in »Pri otrocih«). Tudi pozneje svojega tu doseženega sloga, odlične strukture in smiselnega motivičnega razpleta ni predrugačil. Znale so še njegove »Variacije« in »Rondo v G.« Vasilij Mirk je skladbe, ki jih je priobčil v Novih akordih, izdal pozneje v samozaložbi in še nekaj skladb dodal. Kakor Premrlova je tudi Mirkova kompozicijska struktura brezhibna, idejno je svež in razgiban, slogovno na istih potih kakor Premrl, le nekoliko manj uporablja alteracijo in kromatiko. Klavirsko je med vsemi tremi najpomembnejši in najbolj prilagodljiv zahtevam klavirske tehnike. Glasbena matica je izdala tudi njegov »Mladinski album klavirskih skladb«. Risto Savin je že od prvega letnika Novih akordov priobčeval svoja klavirska dela, v celoti sedem, ki so bila pozneje ponatisnjena v istem vrstnem redu, kakor so izhajala v omenjeni reviji. Razen tega sta bila objavljena še »Valse des fleurs« in »Rondo v G«. Manj pomemben za klavirsko literaturo je bil Josip Pavčič, ki je bil sicer znan klavirski pedagog in je dal didaktični literaturi precej del. Sicer pa je klavirski literaturi dal le tri skladbe, dve v Novih akordih in eno v Novi muziki.

Komponist, ki je v klavirski glasbi ob prenehanju Novih akordov kazal pot naprej, je bil samo Janko Ravnik. Pozneje pa za klavir ni kdove kaj skladal, toda kar je napisal, je zgrajeno z izrednim smislom za oblikovanje, barvitost in plastično gradacijo. Od njegovih poznejših del so znani »Valse mélancolique«, »Grande Valse caractéristique« in »Groteskna koračnica«. Zlasti ta je segla daleč v kromatiko, da bi jo bilo treba obravnavati med najnovejšimi deli.

Po prvi svetovni vojni slovenski komponisti sprva niso mnogo skladali za klavir. Posebno prva leta so bila pičla. Lucijan M. Škerjanc je začel svojo skladateljsko pot s samospevi, ki so na Slovenskem pomenili izredno novost. Šele potem se je lotil klavirskih del. Ta so izšla najprej v Gutmannovi založbi pod naslovom »4 Klavierstücke«. Za tem se je v slovenski klavirski literaturi za več let ustavilo. Za to so bili različni razlogi, predvsem prelom stilnih orientacij pri večini tedaj nastopajočih

mlajših skladateljev. Romantika je počasi odmirala, novi stilistični prijemi pa še niso dozoreli, da bi bili skladatelji zmožni z idejno in tehnično zanesljivostjo skladati klavirske kompozicije. Med tem so starejši v drugih zvrsteh dosegali lepe uspehe, napr. Adamič z zbori, Lajovic z zbori in samospevi. Le Kogoj, ki je začel z zbori že v Novih akordih, se je držal ob strani in njegova klavirska dela skoraj niso bila znana, niti toliko ne med glasbenimi strokovnjaki samimi, da bi mogla kaj več vplivati in da bi vzbudila zanimanje in polemiko.

Med prvimi, ki se je spet oglasil na klavirskem področju, je bil Škerjanc. Težišče njegovega dela je sicer na simfoničnem in komornem področju, a avtor ni nič manj pomemben na klavirskem. Po omenjenih klavirskih skladbah v Gutmannovi založbi je Škerjančevo naslednje delo izšlo v Novi muziki. Skladba je imela naslov »Variacije, Pro memoria«. Umetna struktura, dasi smiselna in neoporečna, ter izredna tehnična težavnost delajo to skladbo bolj uporno, kakor bi smela biti za pogostnejšo izvedbo na koncertih. Škerjanc je pozneje dal več dragocenih klavirskih del naši literaturi, »Nokturne« in »Improvizacije«, ki nudijo pianistu velik razpon tehničnih možnosti v vznesenih poetičnih idejah. Tudi »Preludiji« so tipični za tega skladatelja, čeprav manj pomembni od prejšnjih zvrsti. Od večjih skladb je Škerjanc razen »Concertina za klavir in godalac«, »Klavirskega koncerta« in »Fantazije za klavir in orkester« napisal še »Sonato« v slogu enovitega, zrelega in lirično bogatega dela. Pomembne so tudi Škerjančeve manjše klavirske skladbe. Med prvimi je treba omeniti izvrstnih 10 mladinskih skladb, ki so najprej izšle v Zvončku, potem pa dvakrat v ponatisu. Tu se je Škerjanc močno približal najboljšim stvaritvam iz mladinske literature nasploh. Nato je napisal 24 diatoničnih preludijev, polnih različnih ubranosti, s tem pa različnih ritmično-melodičnih domislekov, ki so zelo individualizirani in karakteristični, vsi pa na podlagi bistre ideje, da pozicija roke ostaja v istem razponu od prvega do petega prsta skozi vso skladbo na istih tipkah. Ideja je izvirna in do kraja dosledno izpeljana. Pomembno je, da muzikalna ideja posameznih skladbic s tem ni okrnjena ali izmaličena. Od manjših del L. M. Škerjanca je treba še omeniti »Variacije brez teme«, 6 klavirskih skladb za eno roko, 3 za levo, 3 za desno in posebej 5 skladb za levo roko.

Izredno pomemben, dasi v klavirskem ustvarjanju manj plodovit, je bil Marij Kogoj. Njegova klavirska dela oblikovno niso vselej uravnotežena, ker jim manjka kontrast, ki bi bil dovolj logično in muzikalno ustrezno v skladbi razporejen. Toda avtorjeve osnovne ideje so take, kakor bi vstala pred nami prvobitna resnica sama. Brez pretiravanja lahko rečemo, da v njegovem času ni bilo skladatelja, ki bi dal slovenski glasbi kaj podobnega. Najmočnejši je v kratkih skladbah, ki prenesejo tudi idejo brez kontrastov, le da je dovolj intenzivno postavljena. Daljše Kogojeve skladbe dopuščajo več teoretiziranja, več formalizma. Včasih se težko ubranimo vtisa, da obilica spremljajočih kontrapunktičnih glasov in prepletanj slabí osnovno idejo in jo zatira. Toda vselej naletimo tudi na odstavke, ki so vredni najboljšega, kar nam je slovenski skladatelj sploh kdaj napisal. Njegova dela so predvsem »Piano«, tri velikanske fuge

za klavir iz zgodnejše dobe ustvarjanja, in pa »Malenkosti«, 22 krajših skladb. Obenem s Kogojem je nastopil v slovenski moderni po prvi svetovni vojni tudi Matija Bravničar, ki pa se je s svojimi klavirskimi deli uveljavil šele po zadnji vojni. Med njimi so značilne »Étude« in »Caprice«, v veliki klavirski tehniki napisane skladbe, ter 10 komornih skladb za klavir. Manj so znane njegove mladinske skladbe.

Za pravilno vrednotenje skladateljev, ki so se pred zadnjo vojno, zlasti pa po njej posvečali klavirski kompoziciji, si je treba predočiti, da je razvoj vselej nekaj organsko živega. Zato ne drži, da je predvsem šolanje odločilno za skladateljevo usmerjenost. Tudi rojstne letnice povedo kaj malo, saj so bili mnogi starejši skladatelji vsaj do nedavna napredno usmerjeni, celo revolucionarji, nasprotno pa so mnogi mlajši postali umerjenejši.

Med slovenskimi skladatelji lahko govorimo o Škerjančevem in Osterčevem krogu, končno tudi o Kogojevem. Vendar bomo v zadregi, ko ne bo mogoče več iz teh izhodišč sklepati na slog in nadaljnji razvoj. Vsako opredeljevanje sodobnih ustvarjalcev je tvegano, ker so vzori in kompozicije same podvržene precej hitrim spremembam. Po drugi strani pa tudi poteze, ki so sicer jasne in ki se pojavljajo in morebiti celo izrazito ponavljajo v skladateljevem delu, le površno in enostransko kažejo prave vrednosti in vsebine.

Kogoj pravzaprav ni imel svoje »šole«, saj ni poučeval in ni mnogo občeval s širšim krogom skladateljev; kmalu je zbolel in je bil težko dostopen za izmenjavo misli. Vendar sta dva slovenska komponista, ki je o njiju mogoče reči, da pripadata Kogojevim vzorom, čeprav sta po svojem slogu zelo različna od njega in sta različna tudi med seboj: Srečko Koporc in Vilko Ukmar.

Koporčev način komponiranja je blizu Kogojevemu le po zunanji strani, po uporabi precej gostih kontrapunktičnih stranskih misli, ki z njimi prepleta svoj klavirski stavek. Posebno se to kaže pri Koporčevih zgodnjih delih, ki jih je priobčil v Novi muziki: v suiti »Iz dnevnika žalostnega tovariša«, »Menuetu iz male klavirske suite« in »Sonatini«. To pa še niso dognana dela. Pozneje se je skladatelj v izrazu bolj osredotočil, postal v ideji pomembnejši in oblikovno bolj prečiščen. To kažejo zlasti njegove »Časovne konture«. Ukmar je stopil v vrste skladateljev razmeroma pozno, a si je priporil vidno mesto, ker sta ga od vsega početka odlikovali iskrenost, lastna tudi Kogoju, in enaka poglobljena zavzetost za idejo, ki jo oblikuje. Kakor je torej pri Koporcu zunanja stran, ki ga veže s Kogojem, je pri Ukmarju čisto idejna, notranja poteza, ki sili, da ga vezemo z velikim ustvarjalcem slovenskega ekspresionizma. Tudi Ukmar se priznava k ekspresionistom. Tipičen za to je naslov njegovih klavirskih del, »Ekspresij«. Te vsebujejo tu pa tam impresionistične idejne elemente, namreč slikanje vtisov, čeprav konec koncev nismo čisto gotovi, ali se skladatelj s temi zunanje barvitimi sredstvi vendarle nekje ne izpoveduje. Po tem svojem obdobju je Ukmar krenil tudi po poti novejšje glasbe in napisal »Partenije«, v katerih skuša z novimi, motivično razbitimi in bolj barvno-ritmičnimi sredstvi ohraniti svojo pristno izpovednost.

V zvezi s Kogojem ne bi mogli imenovati nobenega drugega skladatelja več. Težko je reči, ali je bila temu vzrok Kogojeva osebnost ali njegov osebni slog ali so bili drugi razlogi za to, da ni moglo biti posnemalcev, kakor pri obeh drugih pomembnih skladateljih, Škerjancu in Ostercu.

Škerjancu precej časa nihče ni sledil, vsaj v klavirski kompoziciji ni bilo znamenj za to. Pač pa si je svojo šolo ustvaril proti koncu minule vojne in po njej. Med njegovimi učenci je Uroš Krek, ki pa v klavirski kompoziciji ni dal ničesar, kar bi bilo vredno omeniti. Zvonimir Ciglič je napisal nekaj dobrih klavirskih skladb, ki so izšle z naslovom »Male skladbe«. Pisane so v tradicionalnem, premišljenem slogu, v katerem vendarle tu pa tam pogleda na dan zvočna novost ali nenaden okret k presenetljivi barvno-ritmični spremembi. Poleg teh skladb, ki obsegajo »Malo suito«, »Nokturno«, »Ostinato«, »Študijo« in »Romanco«, je njihov avtor pozneje objavil še »Suito« v starem slogu. Janez Matičič je šel sprva po poti poznega Skrjabina, kar izpričujejo njegovi odlični »Preludiji«. Po študiju pri Nadji Boulanger pa se je Matičič postopoma preusmeril v zagovornika radikalnejših smeri. V tem razvojnem procesu je za »Preludiji« napisal še »Miniature variacije«, »Etude«, »Suito«, »Sonato«, »Etude za levo roko« in »Groteskne plese«. Njegov razvoj nikakor še ni zaključen. Med Škerjančevimi učenci je treba omeniti še Vlada Lovca z nekaterimi skladbami za klavir (»Tri groteske«, »Pet bagatel«) in Ivana Ščeka, ki obeta s svojimi »Osmimi baletnimi skicami« ugoden razvoj in se utegne razviti v pomembno izpovedujočo osebnost. Ostali Škerjančevi učenci pripadajo danes mlajši vodilni generaciji in so se od svojega učitelja zelo oddaljili.

V skupino radikalnih skladateljev starejše generacije se uvrščata Švara in Pahor. Danilo Švara je v skladu s svojo nemirno, venomer iščočo naravo že zgodaj komponiral klavirsko »Sonato«, pred drugo vojno eno od najbolj brezobzirnih slovenskih atonalnih del, ki ji šele danes moremo dati pravo ceno. Klavirska kompozicija je bila nato Švari nekakšna stranska dejavnost, saj se je uspešno posvečal komponiranju oper in simfonične glasbe. V svojem razvoju se je vzpel na zrelo stopnjo oblikovanja, o čemer pričajo tudi njegovi »Morceaux pour piano«.

Švara je bil deloma tudi Osterčev učenec. Pod vplivom te osebnosti so bili še številni slovenski skladatelji, ki so zvezani z Ostercem spremenili, predrugačili, preusmerili in izboljšali svoj način komponiranja. Eden od teh je Karel Pahor, ki je dal tudi klavirju nekaj pomembnih del, na primer »Arabeske«, »Slovensko suito«, razne skladbe za mladino in odlične »Koncertne etude«.

Obenem z rastočo kvaliteto skladb je raslo tudi število raznolikih načinov klavirskega stavka. Ne samo harmonskih sredstev, temveč tudi najrazličnejših prijemov klavirsko-tehničnih načinov v ožjem instrumentalnem pomenu. Za Ravnikom sta prva obogatila to področje Kogoj in Škerjanc. Tudi že prej omenjeni starejši skladatelji, predvsem Mirk in Premrl, so klavirski stavek postavljali dognano in neoporečno, pianistično zanimivo in dobro, a nova slogovna sredstva in večji razpon tehničnih možnosti, to in ono je najprej pri Škerjancu dalo Slovencem novo podobo klavirskih kompozicij. Skladatelj more bodisi iz prakse

bodisi iz intuicije sam pogoditi čim boljši klavirski slog. Tako je na primer pri Pahorju: njegove »Koncertne etude« povzemajo klavirski slog iz najvišjih stopenj tehničnih zahtev in so zato pomemben dosežek.

Iz Osterčeve šole je treba omeniti še dva komponista starejše generacije. Šivica in Lipovška. Pavel Šivic je po začetnih klavirskih kompozicijah, umetniško precej zrelo oblikovanih, od katerih je bila svojčas znana mična zbirka za otroke z naslovom »Mikijev god«, komponiral celo vrsto skladb. Mednje spadajo »Homages«, posvečene šesterim različnim skladateljem, »Improvizacije«, ki so zaradi svoje izredne uporabnosti doživele že dva ponatisa, »Bodice« in »Bagatele«, bistri inventozni mali skladbi »Gospod Solfasi« in »Madame Dolare«. Šivic je šel v zadnjih letih po poti najradikalnejših eksperimentatorjev, a še vedno preudarno urejuje fantazijo in skuša dati v izpovedi pravo mero med idejo in obliko. Zato je mogoče od njega še mnogo pričakovati. Marijan Lipovšek je komponiral 20 mladinskih pesmi za klavir, »Sonatoc«, »Impromptuje«, »Variacije na narodno temo« in več miniaturn.

Zametek novih smeri se je v slovenski glasbi pojavil deloma že s Kogojem, predvsem pa z Ostercom. Zato spada Slavko Osterc, ki je klasik slovenske moderne, v tisto generacijo, ki jo danes označujemo za napredno. Novost, ki jo je prinesel k Slovencem, je bila v vsem načinu, kakor je komponiral. V melodiki je ostal v posameznih glasovih večkrat tonalen, a je spletal to tonalnost v prosto zvezano tonalnost, ki je vselej zvenela zelo novo. Začel je uporabljati linearne melodične intervale v disonancah in nenavadnih okretih. V akordiki je hodil po atonalnih potih ali pa je dodajal tonalnim zvokom še druge tone, kar je bilo zvočno bolj novo kot še tako močno alterirani akordi iz starega diatonično-kromatičnega funkcionalnega sistema. Nov je bil Osterc tudi v oblikah, kjer je sicer šel skozi neoklasicizem, a ga je pot končno le privedla v tako imenovano atematiko. Klavirskih del nima mnogo. Kar jih je napisal, pa so značilna zanj, tako »Miniature«, »6 malih skladb«, »Pravljice«, »Arabske«, »Aforizmi«, »Koral in fuga« in še najbolj »Klavirski koncert s pi-hali«, ki odlično združujejo nekatere Osterčeve poteze v kombiniranju diatonike in atonalnosti.

Te vrste glasba, ki je nastajala okrog leta 1930 in pozneje, je še danes polna vpliva na mlajše generacije, dasi so se ji seveda pridružile še nove poteze in nova iskanja. Tako je na primer že drugačen in po svoje zanimiv Osterčev učenec Franc Šturm, ki je z »Miniaturami« in »Malimi klavirskimi skladbami« krenil v presenetljivi linearni tehniki na nova pota. Najpomembnejši med Osterčevimi učenci pa je gotovo Primož Ramovš. Ko se je izšolal pri Ostercu, je odšel h Caselli, kjer je privzel diatonično tehniko (»Suita za klavir«, »Scherzo«, »Preludij-pastoral in tokata«). Diatonične linije so postopoma postajale bitonalne in atonalne (»Sarkazmi«, »6 malih preludijev«, »Sonatina«, »Miniature«, »Mala suita«), dokler ni avtor prišel v čisto atonalnost in serialno ter eksperimentalno kompozicijo (»Variacije«, »Mali nokturno«).

Najmlajša vodilna generacija se je sicer poizkusila tudi na klavirskem področju, kaj bistveno novega pa tu ni dala, ker je težišče njenega dela v komorni glasbi. Morda je med izjemami Alojz Srebotnjak s svojo

»Invenzione variata«, zasnovano na serialni tehniki. Drugi skladatelji te generacije so komponirali za klavir manj, tako Ivo Petrić, Igor Stuhec, Milan Stibilj in Jakob Jež. V tej generaciji je tudi Pavle Merku, ki pa je napisal več klavirskih del (»Diversione e melodia«, »Preludij in fuga« št. 1 in 2, »Drobnice«, »3 skladbe za Evico«, »Dve glasbeni vezili«).

Sredstva, ki jih uporabljajo ti ustvarjalci, so precej nova. Skladbe so grajene po načrtnem, intelektualnem principu, ki je važnejši kakor navdih, ki črpa iz čustvenega razpoloženja. Oblikovanje, ki je vsakokrat novo, pri vsaki skladbi drugačno, je odločilno za nastanek, pa tudi za učinek skladb. Tonalna razmerja so opuščena tako v melodičnem poteku kakor tudi v vertikalnih srečanjih melodičnih linij. Melodika se krči na krajše in najkrajše motive, tone, zvoke, ki se v izrednih kontrastih dinamike in ritma menjavajo in šele kot celota dajo spoznati in razumeti svoj smisel.

V sodobni slovenski glasbi pa se nekateri skladatelji še vedno opirajo na tradicionalnejšo tehniko in na zvočni svet, ki ni tako nenavaden in nov. Med njimi so Samo Vremšak, Matija Tomc, Anton Lavrin, Aleksander Lajovic, Pavle Kalan, Josip Magdić in Dane Škerl.

Od preprostih začetkov pred 150 leti do danes slovenska glasba ni dala na klavirskem področju velikih del. Vendar je v tem času nastala literatura, ki je v splošnem ocenjevanju klavirske glasbe zahodne kulture ni več mogoče obiti. Gotovo je, da se bo odtod uspešno razvijala še naprej.

Viri in literatura

Rokopisno gradivo v Narodni in univerzitetni knjižnici, glasbeni oddelek.

Walter Georgii, Klaviermusik, Zürich 1950.

Georg Schünemann, Geschichte der Klaviermusik, Berlin 1940.

Dragotin Gvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I—III, Ljubljana 1958—1960.

Dragotin Gvetko, Stoletja slovenske glasbe, Ljubljana 1964.

Novi akordi I—XIII.

Nova muzika I—II.

Slovenska glasbena revija I—V.

Edicije Glasbene matice, Državne založbe Slovenije in Društva slovenskih skladateljev.

SUMMARY

Because of the scarcity of archival material there survives no direct evidence of such music having been written in Slovenia until the 18th century, though it is highly probable that organists and harpsichordists, of whose work we know indirectly, wrote keyboard music apart from that for organ. This is proved on one hand by the modest reports of performances on such instruments and by the scores, which all demand the inclusion of a basso continuo. Reports on musical life in Slovenia provide that the harpsichord was as popular as any other instrument, so we can conclude that music must have been written for it. It was only towards the end of the 18th century that musical classicism began to influence Slovene musical life and from this period

we have the first surviving piano composition, Anton Tomaž Linhart's Mazurka. The contribution of the first decades of the nineteenth century consisted mostly of dances. Soon, with the increase of national consciousness, especially after 1849, patriotic compositions began to appear. At first these were the former dances with new Slovene titles. Longer paraphrases and fantasies on national songs soon began to appear. Of great importance is the activity of Czech musicians living in Slovenia whose knowledge and professional skill had great influence in perfecting the technical abilities of local composers. With *Novi akordi*, the musical periodical (1901—1914), Slovene piano music began to take shape; although at first the compositions in the periodical harked back in form and title to the thinking of the past century, their content gradually deepened. Towards the end of *Novi akordi* the Slovenes had piano pieces modern enough for their time (Janko Ravnik). After the first world war Lucijan M. Škerjanc began to compose for piano. A new impetus was given by Slavko Osterc, who introduced modern tendencies into contemporary Slovene music. He has also written characteristic piano pieces and his musical orientation even now influences the younger generation. For the development of piano music, composers who have emerged from the school of Škerjanc and Osterc are important. In its achievements Slovene piano music today ranges itself with European piano music not only as regards form as it did with the generation of *Novi akordi* but also in content.