

UDK 78.036.7(497.12)

Ivan Klemenčič  
LjubljanaZAČETKI GLASBENEGA EKSPRESIONIZMA NA  
SLOVENSKEM

Razvitost slovenske glasbe v 20. stoletju je v vzročni zvezi z razvojem v 19. stoletju. Še zlasti stanja v obdobju do druge vojne ni mogoče razumeti brez upoštevanja bistvene razvojne novosti od srede prejšnjega stoletja, narodnostnega gibanja. To je s svojimi cilji povzročilo močno cezuro v prizadevanjih, ki so od srednjega veka in Gallusa dalje potekala znotraj evropske glasbe, pa čeprav ne v njenem osredju. Poglavitna naloga takratnega zgodovinskega trenutka je bila, iz lastnih moči in zavestno ustvariti slovensko glasbeno kulturo. To je pomenilo v naših razmerah začeti znova, tako pri organiziranju glasbenega življenja kakor tudi pri samem umetniškem ustvarjanju. Uresničitev je bila toliko težja zaradi hkratnega procesa nacionalnega formiranja, ob že relativni zakasnitvi glasbenega razvoja v prvi polovici tega stoletja in ob sprva skromnih skladateljskih osebnostih. V označenih okoliščinah je bila vloga glasbe sprva nujno omejena na povezanost z besedo za utilitarne namene prebujanja narodnostnih čustev. Šele postopno in delno se je do konca stoletja glasba kot umetnost iz čitalnic institucionalizirala, le deloma profesionalizirala, čeprav še malo z domačimi močmi, in proti koncu tega obdobja postopno pripomogla k oblikovanju slovenske publike. Razvoj se je osredotočil okrog Glasbene matice, ki je organizirala domala vse glasbeno življenje, izvzemši proti koncu stoletja opernega. Podobno se le polagoma dviga kompozicijskotehnična in ustvarjalna raven skladateljev, polagoma prihaja do kontinuitete nastajanja del, s katero se začne glasba od šestdesetih let naprej usmerjati v zgodnejše oblike romantičnega sloga, zgodnjo in deloma visoko romantiko, in pozneje sem in tja v pozno romantiko. Zakasnitev je razumljiva, a je tudi velika, saj so prvi skladateljski dosežki B. Ipavca, Gerbiča in Foersterja oddaljeni od evropskih začetkov dvajsetih in tridesetih let in še prej - od več kot pol do blizu tričetrt stoletja. Nastajajoča slovenska glasba je tedaj realni odsev narodovega razvoja in njegovih moči, podobno kot pri drugih slovanskih narodih: pri nekaterih, npr. Čehih in Poljaki se z narodnim preporodom ohranja kontinuiteta in visoka umetniška raven, začetki drugih, tudi nekaterih južnoslovanskih narodov, so od slovenskega skromnejši in potisnjeni v novejši čas.

Tako so bili šele nekako ob vstopu v novo stoletje ustvarjeni temeljni pogoji za vrnitev slovenske glasbe v evropske okvire. V

obdobju do prve vojne se je še nadaljevalo njeno institucionalno izpopolnjevanje, ob prizadevanjih Glasbene matice s prevladujočim vokalom in za operno je prišlo prvič do organizirane orkestrske reprodukcije; z delom je nadaljevalo glasbeno šolstvo in z njim se je resda polagoma širil profesionalizem ter večja razgledanost občinstva, kritičnejše spremljanje glasbenih prireditev, polagoma je napredovala glasbena publicistika, izdajateljska dejavnost, revijalno življenje. V ustvarjalnem smislu označujejo celotno obdobje do prve vojne Novi akordi, okrog katerih je urednik Krek zbral večino slovenskih skladateljev in načrtno spodbujal nastajanje nove, netradicionalne glasbe, kompozicijskotehnično neoporečnost in dvig umetniške kvalitete, ki je ponekod dosegla evropsko raven.<sup>1</sup> Dokaj številnim skladateljem starejše romantične generacije so se pridružili novi, pozni romantiki Lajovic, Ravnik, delno tako usmerjeni Adamič in še pred prelomom stoletja oblikujoča se novoromantika Savin in J. Ipavec Razvijali so se tudi pripadniki starejše generacije, na nekatere mlajše pa je že nekoliko vplival s svojo barvitostjo impresionizem. V tej načrtnosti razvoja se je začel postopno manjšati zaostanek za Evropo, kjer segajo začetki nove romantike z Berliozom v trideseta leta in se njen vrh z Wagnerjem razteza daleč iz srede 19. stoletja, medtem ko se razvijajoči se slog te glasbe nadaljuje še prek začetkov impresionizma v devetdesetih letih. Vsaj približna meja zaostanka se tako z novo romantiko že deloma spušča pod pol stoletja, kar omogoča spet hitrejši nastop impresionističnih poskusov takoj po vojni, do katerih prihaja zdaj manj kot tri desetletja za svetovnimi.

Okviri slogovnega razvoja v poldrugem desetletju do prve vojne so bili tako jasni: napredna pozna romantika - ta je v svetu že izzvenevala - in nova romantika, ki jo je ideolog Krek spodbujal kot takrat za slovensko glasbo najnaprednejšo možno smer.<sup>2</sup> Veljala je za moderno, a še dopustno v tedanji družbi, kjer pa se je morala ob vsem tveganju in nasprotovanju še uveljaviti. Pri takšnem razvojnem zaostanku torej, ko se začenja postopno širiti slog nove romantike, katere načela pa so resda prevzemali tudi slovenski pozni romantiki, in ko o kakšnem izrazitejšem prodoru impresionizma še ne moremo govoriti, ni najugodnejši čas za v svetu že porajajoči se ekspresionizem. Tembolj seveda, ker je bil ekspresionizem kot estetsko-moralni pojav usmerjen proti meščanski institucionaliziranosti družbe in proti njenim vrednotam, slovenski narod pa se je začel v tem smislu še nedolgo tega zavestno oblikovati. Zlasti njegova razvitost in razzlojenost v višje oblike premožnega meščanstva, ki bi umetnost podpiralo, ne vzdrži primerjave z razvito evropsko družbo. Da je šlo z uveljavljajočim se meščanstvom in

- 1 *Prim. tudi D. Cvetko, Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejše slovenske glasbe, Ljubljana 1977.*
- 2 *Prim. Krekovo izjavo Iz. Cankarju v Obiskih iz l. 1911, v: Iz. Cankar, Leposlovje - eseji - kritike, 1. knjiga, Ljubljana 1968, 171. Na Cankarjevo vprašanje, ali bo "novejša glasbena struja, ki jo vi zastopate v Novih akordih, zmagala?", je Krek odgovoril pritrdilno: "Če vzamete staro šolo, ... kogarkoli naših starih, boste videli, da je melodija na besedilo le prilepljena. Moderni hočemo drugače: glasba in besedilo naj se medsebojno prenikneta, da sta kakor ena misel, ki bije v dveh sreh. Sicer pa to ni nič novega, ker je že Wagner vstal in zmagal z istim načelom. Nekateri novih so sicer pustili Wagnerja glede harmonike in instrumentacije za seboj in porabljaajo mnogo kompliciranejši aparat, toa*

z romantiko za skrajno točko razvoja v slovenski glasbi, potrjuje sam Krek kot predstavnik te družbe, ki je ob vsej glasbeni razgledanosti in kritični bistrovidnosti ekspresionizem odločno odklonil: "Vendar pa ne gre zamenjavati pojma moderne glasbe z najnovejšo glasbeno šolo, zlasti dunajsko, katere glavni zastopnik je Arnold Schönberg. Ta struja ne pozna nobenih zakonov več in se drži načela, da mora biti vse lepo, kakorkoli umetnik čuti, in sicer ravno zato, ker tako čuti. Poštenosti teh ljudi ne sumničim, toda njihovih kompozicij odobravati ne morem, ker menim, da umetnosti brez zakonov ni. Dokler bom jaz urejeval Nove akorde, je gotovo, da v to strujo ne bodo zašli."<sup>3</sup>

Kajpada z ekspresionizmom ni šlo za glasbo brez zakonov, marveč za glasbo, ki je podirala večstoletni red, da bi uveljavila novega. To pa je bilo za Kreka in še celo takratne umetnostne razmere nesprejemljivo. Toda kakor ni bilo mogoče dvomiti v navedena stališča, je bil vendarle prav urednik Krek tisti, ki je v Novih akordih prvi objavil nekaj skladb, ki so deloma že presegle njegov koncept in segle proti ekspresionizmu.<sup>4</sup> Tako se je novi slog vendarle že pojavil na Slovenskem, čeprav še sporadično in omejeno. Ti in še nekateri drugi poskusi pred prvo vojno in med njo namreč ne dopuščajo, da bi lahko govorili o enotnem toku začetnih pojavov ekspresionizma ali o povsem strnjenem obdobju zgodnjega ekspresionizma pri nas. V opisanih razmerah ob že tako pospešenem razvoju slovenske glasbe smemo govoriti bolj o posameznih in delno necelovitih primerih, ki se pojavljajo največ v okvirih romantike, pozne ali nove. Poleg nenaključnih primerov Ravnika, Bravničarja in Kogoja je zadnji že tedaj izpričeval tudi enotno in konstantno hotenje ustvarjati novo, nekonvencionalno izrazno umetnost, čeravno sprva še romantično ali s postopnim preseganjem te romantike. Zato smemo vendarle utemeljeno govoriti o posebnem obdobju v razvoju ekspresionističnega sloga na Slovenskem.

Seveda je treba pri presoji tega pojava upoštevati, da tudi evropski zgodnji ekspresionizem ne nastopa povsem koherentno in enovito. V slogu, ki je zanimiv za primerjavo s slovensko glasbo še po prvi vojni, je vsekakor romantična lepota močno ublažena ali enakovredna podajanju notranje resničnosti in pomeni z začetnim poduhovljanjem in disharmonijo prvi odmik od stvarnosti. Glasbo označuje zdaj okvirna tonalnost v sicer svobodnem poteku s pogostnimi ali stalnimi odmiki, namesto modulacije kromatika in alteracije, prekrivanje posameznih harmonskih funkcij ter funkcionalna raba kvartnih akordov ter uvajanje celotonske lestvice. V tem novem kontekstu se uporabljajo še stara sredstva, občasne konsonance, kratko razvidna tonalnost, ponavljanja, motivično delo. Toda s tem slogom odstopa od romantike in njene začetne deformacije se lahko še družita romantični napon čustva in impresionistična čutnost. Zato obdobja zgodnjega ekspresionizma od ok. 1905. ali nekaj let prej ni mogoče tipološko reducirati na preprost model; skozi to razvojno stopnjo so šli individualno tako Schönberg kot Skrjabin, pa R. Strauss ali G. Mahler in drugi.<sup>5</sup>

*princip je vedno isti. Zato ne dvomim o bodočnosti moderne glasbe."*

<sup>3</sup> *Op. cit.*, 171-172.

<sup>4</sup> Prav tako v Novih akordih (NA) 11/1912, 10 je bilo brez komentarja objavljeno tudi prvo nestrinjanje s stališči G. Kreka glede razvoja glasbe in posebej ekspresionizma. Z zgodovinskega stališča utemeljeno je ugovarjal M. Lubeč, češ "pred leti skladbe Richarda Straussa marsikdo ni mogel kot 'lepe' upoštevati; morda se nam godi pri omenjenem Arnoldu Schönbergu ravno tako. Razvoj vsake umetnosti opazujemo v šolah, in zato

V slovenski glasbi je ta slogovni prehod manj frontalen. Prvi, ki ga je verjetno intuitivno zaneslo čez rob tedaj naprednega, je bil Janko Ravnik. To potrjujejo njegovi izraziti romantični začetki, med katerimi odstopa za študija v Pragi nastala klavirska skladba Čuteči duši (Nokturno),<sup>6</sup> s katero se Ravnik leta 1912 navezuje na prvi vrh visokega evropskega ekspresionizma, na Schönbergov Pierrot Lunaire in Stravinskega Posvetitev pomladi. Okvirna pozna romantika z okvirno periodizacijo in vmes svobodnejše variiranje dvotaktne glasbene misli s dvema močnima viškoma so skladatelju izhodišče za poglobitev izraza. Nekoliko ob strani pušča zanj sprva neobhodno romantično lepotnost in skladnost, kot jo vsebuje precej še leto starejša Večerna pesem, bodisi da je tu več ne poudarja ali jo ponekod z disonanco razbija, pri čemer močno izstopi njegov težkokrvni, introvertirani izraz. Sam začetek skladbe, ki naj bi izhajala iz romantične ubranosti nokturna, je bolj v znamenju disharmonije kakor harmoničnosti (Pr. 1, J. Ravnik, Čuteči duši - Nokturno, t. 1-3).

Primer 1

V sicer okvirnem f-molu se skladatelj z opustitvijo vodilnega tona v dorskem smislu z basovskim gibanjem odmika od romantične konkretnosti. Podobno pri akordiki, kjer z napolitanskim akordom na prvo, težko dobo ustvarja z basom ostro disonanco male none in isto še na peto dobo. K tako bolj duhovno naravnemu občutju pripomore tudi z melodiko, saj sklence polstavek na tonični paraleli z disonantnim postopom zmanjšane kvinte. Kakor se ta melodični postop pri variiranju še večkrat ponavlja (Pr. 2, J. Ravnik, Čuteči duši - Nokturno, t. 18-19) pa ostaja siceršnja melodika in z njo še posebej urejena ritmika - izvzemši sam petdelni metrum - ter oblikovna gradnja v mejah klasično romantičnega. Nasprotno je pri Ravniku že izpričana nekonvencionalna harmonika. Na splošno jo označujejo stalne kromatične spremembe in tonalni odmiki, tu v srednjem delu v oddaljeni e-mol, posebej pa močno zmanjševanje vloge kadenc in posebej toničnih akordov na koncu osemtaktnih period v uvodnem

5 *nikakor ne morem sedaj, ko še nimamo prav nobene distance od Schönbergove „šole“, smatrati jo kot zgrešitev pravega pota.“* Schönberg kot "konservativni revolucionar" sprva ni povsem tipičen primer zgodnjega ekspresionizma. Prvi odmik sicer še v trdnih novoromantičnih okvirih izpričuje simfonična pesnitev *Pelleas in Melisanda* (1903). Od 1905 je zmerom, še v okvirni tonalnosti, a tudi z izdatnimi odmiki, bolj poduhovljen kot disonančen; disonantnost stopnjuje v samospevih op. 14 (1907), manj v Dveh baladah op. 12, pa tudi v opusih 6, 9, 10. Pri Skrjabinu je še precej navzoč impresionizem, med katerim se od ok. 1905 uveljavlja zgodnji ekspresionizem (npr. op. 48,

Primer 2

espr.  
mf  
cresc. sempre

in sklepnem delu skladbe s hkratnim dodajanjem izrazito subdominantnih basovskih postopov, uvajanje celotonske akordike in prvih naključno uporabljenih kvartnih akordov. Toda novo dejstvo je že raba sozvočnih kvart namesto terc, kot se vidi iz zadnjega primera, tej postromantični estetiki pa se pridružuje ostra ekspresionistična disonanca (B - ces<sup>2</sup>).

Dokaz, da skladateljev prodor v duhovno in disharmonično, čeprav še ob tradicionalnem romantičnem, ni naključen, potrjuje s svojim očitnim nagibom k ekspresiji leto starejši Preludij. V Novih akordih objavljena skladba s prvotnim naslovom *Dolcissimo*<sup>6</sup> z disonantnimi zadržki in kromatičnimi odmiki od temeljne tonalitete prav tako zanika zgolj romantično pojmovanje svojega prvotnega naslova. V uvodni bolj radikalni harmonizaciji varirane dvotaktne misli se tonika izkaže šele na zadnje dobo kot precej poljubno izbrana tonaliteta. S tem "dolcissimo" skladatelj ni več romantično naturalistična vrednota, marveč duhovno doživetje v svoji začetni formulaciji, ekspresija brez idealizirane duševne harmoničnosti (Pr. 3, J. Ravnik, Preludij, t. 1-2).

Primer 3

Lento espressivo  
pp  
molto rit.

Ravnikovo slogovno ambivaletnost potrjuje pozneje nekoliko drugače klavirski *Grande valse caractéristique* iz leta 1916.<sup>9</sup>

št. 1, opusi 47, 52, 53 idr. do opusa 60). 5. klavirska sonata je razpeta med ekspresionistično naznačenim začetkom in značilno čutnostjo sledečega hitrega dela. Dramatično napet zgodnji ekspresionizem in še romantično čustvo se mešata v Straussovi *Salomi* (1904-05), še več novega izraza pa je v *Elektri* (1905-08). Pri Mahlerju so razvidne prve spremembe že zgodaj, v 5. simfoniji (1902), nov slog pa uveljavlja 6. simfonija (1906) že z neromantično razbitostjo prvega stavka.

<sup>6</sup> Objavljena v NA 11/1912, št. 6.

<sup>7</sup> Glasbeni primer je povzet po izvirmiku v *Novih akordih in ne po izdaji Ravnikovih klavirskih skladb, Društvo slovenskih skladateljev (DSS), 573, 1973, kjer je skladatelj od t. 18 dalje disonanco še stopnjeval z uvajanjem četrtrinskega gibanja v altu.*

V poznoromantični celoti je le šestnajst taktov srednjega dela ob romantični melodiki pisanih z iskano disonanco v smislu ontološkega ekspresionizma (Pr. 4, J. Ravnik, Grande valse caractéristique, t. 55-58 in 65).

Primer 4

Musical score for 'Primer 4'. It consists of two staves: a piano part on the bottom and a violin part on the top. The tempo is marked 'Piú mosso'. The piano part starts with a piano dynamic 'p'. The violin part has a 'Sua' marking above it. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows several measures of music with various articulations and dynamics.

Za skladateljev nevelik, a tehten opus so ti primeri zgovorni. Potrjujejo nas v sklepanju, da kakor je bil Ravnik v letih pred vojno, pa tudi še nekaj časa pozneje v izhodiščnem risu pozne romantike ter čustvene izpovednosti in kakor je že kmalu delno težil v impresionistično barvitost in čutnost, ki jo je precej zmanjševala romantika, tako je občasno, a nedvoumno prehajal tudi v disharmonijo ekspresionizma. Bila je to močna kal v bujni in barviti lepotnosti romantike, ki se je pozneje razrasla v skladateljevo novo umetnostno prepričanje.

Omeniti kaže tudi Bravničarjev zaenkrat še osamljeni poskus prehajanja v ekspresijo iz leta 1913. Ker ne poznamo izvirnika njegove Elegije, je treba jemati ohranjeno priredbo resda s pridržki<sup>10</sup> in le kot orientacijo. Vendar harmonske napetosti že tu napovedujejo zgodnjega Bravničarja kmalu po prvi vojni in zlasti s harmonskim elementom dokazujejo občasno preseganje okvirne romantike (Pr. 5, M. Bravničar, Elegija, t. 8-9). Temeljna romantično občutena elegika, že z naturalistično primesjo, z napetostjo narašča v izraz bolečine, kjer skladatelju ne zadošča več romantična izraznost; zadržke s

Primer 5

Musical score for 'Primer 5'. It consists of three staves: a Horn part on the top, a Piano part on the middle, and a Bass part on the bottom. The Horn part is labeled 'Corno inglese'. The Piano part is labeled 'Piano'. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The score shows several measures of music with various articulations and dynamics.

8 NA 12/1913, št. 2. Preludij je v izdaji klavirskih skladb J. Ravnika, DSS 537, 1973, datiran z letnico 1912, medtem ko nosi isti notni tekst v rokopisu *Dolcissimo* (arhiv NA v NUK M) datum 28.IX.1911 v Pragi. - Prve poudarjene disonance prim. še v sicer harmonično ubrani Večerni pesmi (1911), tako dvakrat v sklepu scherzando odstavka (sozvočne male sekunde in none), preseganje romantike pa še v harmonski postavitvi tega srednjega dela z intervalom zvečane kvarte in v srednjem delu klavirske skladbe *Moment* (1912) z vezavami oddaljenih tonalitet.

9 DSS 147, 1963.

sozvočnimi intervali velike septime in zmanjšane oktave iz čutne lepotnosti stopnjuje do disharmonije tu in prav tako še v svobodnejšem variacijskem drugem ter v sklepnem delu. Tudi sicer je poznoromantična oblikovna shema skladbe A B A<sub>1</sub> že precej zabrisana, tako z razmerjem tonaliteta krajnjih delov v intervalu male sekunde, kot zlasti s svobodnim harmonskim potekom, z disonantnimi prehajalnimi toni ter s prvimi metričnimi spremembami. Vse to vodi skladatelja že takrat občasno v zgodnjeekspresionistični izraz.

Začetki Marija Kogoja iz goriškega obdobja,<sup>11</sup> ko se je že razgledoval v glasbnoteoretični literaturi,<sup>12</sup> izpričujejo drugačno, a spet največ intuitivno pot v nov, izviren izraz. Ta je bila pogostoma manj radikalna, zato pa celostna. V skladateljevi prvobitni zvestobi samemu sebi sta še prevladovala romantično občutje in intimizem, prav tako v letih 1913 in 1914, ko se je izoblikoval kot skladateljska osebnost z nekonvencionalnim izrazom, a tudi že razvidno potrebo po preseganju romantike v ekspresionizem.

Ta začetni razvoj v subjektivistični in lepотно hrepeneči romantizem dobro označuje mešani zbor Trenutek.<sup>13</sup> Za slovensko glasbo nov je še posebno zato, ker je vsebinsko individualiziran, naravnani v določne izrazne odtenke. Takšno ustvarjalno hotenje je skladatelja vodilo v močan odklop od periodizacijskih modelov, čeprav zadrži tridelno oblikovno shemo a a<sub>1</sub> b, vodilo ga je v svet alteracije in kromatike, pri čemer učinkujeta dve očitni kadenci že nekoliko anahronistično, v oblikovanje motivike ne glede na taktne in ob začetkih spreminjanja metrike. V tako dobljenem svobodnem in kontroliranem poteku se intenziteta izraza smiselno razvija, raste, se stopnjuje in upada. V zgoščenem gibanju, ki kaže na skladateljevo izvirnost v horizontalnem smislu, se pojavljajo občutnosti nonakorda tudi prehodna trdota, napetost zvečanega kvintakorda ali že prva poudarjena disharmonija (Pr. 6, M. Kogoj, Trenutek, t. 20-23).

Primer 6    lep                    tre - nu - tek zbeži    in    ne    ve -    mo,

*mp* lep    tre -    nu -    tek    zbe -    ži    in    ne    ve - mo,

Kot se vidi iz primera, pri Kogoju zaenkrat ni sporna harmonska funkcionalnost. V taktih 22 in 23 gre za dominantno funkcijo na orgelpunktu d-mola, toda presenetljiva je radikalnost rabe disonance, še posebno za takratni zbornski stavek. Predhodna takta označujeta skladateljevo izhodišče, eksaktno pripovednost z doživetjem in melanholijo lepega.

10 *Elegijo v priredbi A. Neffata za angleški rog in klavir je objavil urednik Adamič v Novi muziki (NM) 2/1929, št. 2, s pripisano letnico 1913, po skladateljevih besedah "seveda temeljito predelano ..."* (Braumščarjev intervju s S. Škerlom v *Slovenca (S)* 58/1930, 91, 13.IV.).

čeprav najbrž več kot pol leta starejši, sodi samospjev iz leta 1913 Stopil sem na tihe njive<sup>14</sup> časovno najbrž na prvo mesto med zreliimi in značilno osebnoizpovednimi deli,<sup>15</sup> pa tudi na prvo, kjer Kogoj utemeljuje vrsto radikalnih kompozicijskih novosti. V nesporno romantičnem okviru obsežne skladbe, ki poteka prizadeto v čustveni razpetosti med življenjem in smrtjo, občuti skladatelj še posebej potrebo po vnašanju disharmonije, kakršne ne pozna v takšni meri večidel vse do črnih mask. Oblikovna zasnova samospjeva je pri tem dovolj svobodna, z neperiodizacijsko motivično gradnjo večidel prekomponirana, zato je ponovitev začetnega A, skoraj dosledno tudi s pevskim glasom, le na drugo besedilo, s to zasnovo že neskladna. Kmalu po romantičnem začetku v e-molu, s patosom in s trpkostjo, ki se občasno obnavljata, uvaja skladatelj svobodnejšo interpretacijo (Pr. 7, M. Kogoj, Stopil sem na tihe njive, t. 5-12). Tonaliteto že meglijo kromatični prehodi in

Primer 7

oddaljenejšje akordične zveze, ni razvidnega kadenciranja, marveč le stalno gibanje in zlasti z alteracijami in prehajalnimi toni ter z zadržki nastajajo ostre disonance (npr. h-c<sup>2</sup>, F-fis<sup>1</sup> na težko dobo). V tem klavirskem uvodu uporabi skladatelj pri nas

- 11 V zadnjem času ga je bilo treba razširiti za eno leto navzdol, v leto 1910, ko je skladatelj pod psevdonimom Veslav objavil zborna Ko poje zvon in Naše gesto (prim. kopije gradiva v NUK M in B. Loparnik, Kogojevi ustvarjalni začetki, MZ, XX/1984); ob tem zgornja meja, poletje 1914, ostaja.
- 12 Prim. navedbe S. Koporeca o študiju kompozicijskih učbenikov v spisu Kogojeve akordne permutacije v Koporčevi mapi (gl. kopijo/v NUK M).
- 13 Objavljen v NA 13/1914, št. 4. Rokopis v arhivu uredništva NA v NUK M z datumom sprejetja 8.VII.1914.
- 14 Rokopis v skladateljevi zapuščini pri sinu Mariju, z žigom uredništva Novih akordov 29. december in brez letnice. Pri sklepanju o času nastanka leto 1914 ne pride v poštev, ker so Novi akordi takrat že prenehali izhajati, zaradi zasnove skladbe glede na Kogojev razvoj še



prvič zavestno kvartne akorde, tonalno v subdominantni funkciji, torej funkcionalne, kot jih je prvič uporabil deset let prej Schönberg v simfonični pesnitvi Pelleas in Melisanda. Ta Kogojev hoteni umik od zemeljske težnosti romantike in v disharmonijo se med drugimi neredkimi primeri kvartne gradnje stopnjuje v zaostrenost do krika, se pravi že tudi do kriznega stanja jaza med prvo vojno (Pr. 8, M. Kogoj, Stopil sem na tihe njive, t. 42-43). Seveda se ti poudarki vključujejo še v

Primer 8

deloma ohranjeni romantični potek, kot drugje, pri uvajanju kvintnih akordov, uporabi akordov z dodanimi sekundami ter višjih terčnih akordov, kjer si stojita romantika in njeno preseganje neposredno drugo ob drugem ali v drugem (Pr. 9, M. Kogoj, Stopil sem na tihe njive, t. 65-66). Že tu prihaja do

Primer 9

pozneje za Kogoja tako značilnega prekrivanja funkcij akordov, še posebej tudi s pomočjo pedalnih tonov in sozvočij, kakršno zasledimo kratko na samem začetku samospava ob uvedbi žalnega motiva, ki se v romantični dikciji s tem in z utemeljevanjem melodičnega postopa zvečane kvarte začenja izmikati klasičnim načelom gradnje (Pr. 10, M. Kogoj, Stopil sem na tihe njive, t.1). V izpeljavi samospava stopa bolj v ospredje ekspresionistični

*manj sprejemljiva pa je letnica 1912. - Samospjev je v redakciji J. Ježa izšel v zbirki Kogojevih Samospavov, Ljubljana (Prosvetni servis) 1964 (Samospevi 17).*

- 15 *Za krstno izvedbo na koncertu Kogojevih skladb v Unionu 6.XI.1920 ga je skladatelj uvrstil za sklep prvega dela večera, najbrž zaradi pomena, ki ga je pripisoval tej skladbi, čeprav bi kronološko sodila najverjetneje na prvo mesto.*

Primer 10

Počasi (adagio)

Musical score for Example 10, showing a piano accompaniment in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music is marked *mp* and *itd.*

izraz njegove poudarjeno stopnjevane napetosti (Pr. 11, M. Kogo Stopil sem na tihe njive, t. 50-52) ali introvertiranosti (Pr. 12, M. Kogoj, Stopil sem na tihe njive, t. 60-61). Disharmonija se pojavlja sem in tja tudi v sicer razgibanem in dinamično moč

Primer 11

Musical score for Example 11, showing a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics "poj di in za spi" and is marked *f* and *mf*. The piano accompaniment is marked *fp* and *mf*.

Primer 12

Musical score for Example 12, showing a piano accompaniment in 4/4 time with a key signature of two flats (B $\flat$ , E $\flat$ ). The music is marked *pp*.

kontrastnem pevskem glasu, v uveljavljajočih se skokih zvečane kvarte in manjkrat velike septime, v sekundnih postopih, celotonskih aluzijah in podobnih odmikih v duhovno ekspresijo (Pr. 13, M. Kogoj, Stopil sem na tihe njive, t. 26-28).

Primer 13

Musical score for Example 13, showing a vocal line with lyrics "in bi vstal, in bi vstal" and a piano accompaniment. The vocal line is marked *3*.

Neklasično odmerjena pozornost velja v poteku sami poanti sporočila pred koncem samospeva: kot bi ga hotel skladatelj nenadoma povečati z lečo, ga pripravi s kar štirikratno ponovitvijo besedila "da bi rajši šel", zatem pa ekspresivno širi in podaljšuje ob ponovitvah besedila "ko pridem zadnjikrat" v intenzivno duhovno-deformativno stopnjevanje.

V celoti gre za značilne in ponekod skrajno radikalne postopke zgodnjega ekspresionizma v okvirih svobodne tonalnosti. Mladi Kogoj je tu nemara edinkrat v vlogi jeznega mladeniča, ki si drzno išče novih izraznih možnosti, ne kot eksperimentator, marveč kot izpovedovalec. Toda kakor s tem resnično zanikuje staro estetiko, tako ji po drugi strani ostaja zvest in ji bo ostal zvest še nadaljnjih petnajst let. Ob tem kajpada naravno se postavlja vprašanje, od kje skladatelju leta 1913 te novosti? Zlasti ker je težko verjeti, da bi že takrat poznal Schönbergovo Harmonielehre, ki je prvič izšla 1911 in v kateri avstrijski skladatelj utemeljuje ista kompozicijska načela, disonanco, neterčno akordiko ipd., kot jih v praksi uvaja Kogoj. Ali pa je to delo vendarle že dotlej spoznal? Ali so bile še kakšne druge možnosti, posebno ob težje sprejemljivi domnevi, da bi še večidel samouk in v svojih skladateljskih začetkih sam odkrival nova kompozicijska sredstva? Manj verjetno je tudi - čeprav spet ne povsem izključeno - da bi že takrat poznal slogovno podobne Schönbergove skladbe, zlasti samospeve okrog 1904, npr. Ghasel, ki ga Kogoj s svojim delom slogovno že presega, ali še nekatere iz 1903, pa tudi poznejše, kjer pri tako velikem slogovnem razponu samospeva Stopil sem na tihe njive ustrezajo njegovi radikalnejši deli Schönbergovemu ustvarjanju po 1904 do začetka 1908.<sup>16</sup>

Nasprotno še bolj v območju romantike, z umirjanjem in manj poudarjenimi novostmi je prva skladateljeva zbirka samospevov.<sup>17</sup> Sem in tja jo označuje disharmonija z delnim opuščanjem romantične skladnosti ter uveljavljanjem zmerne poduhovljenosti in ekspresije, kot ponekod v Istrskem motivu na besedilo Ivana Preglja in posebej v bolj svobodno obravnavanem pevskem glasu samospevov. Druge nakazane spremembe v pevskem glasu in v spremljavi se bolj osredotočijo v samospevu Letski motiv, ki je nastal 1916. na Dunaju.<sup>18</sup> Kljub temu, da ga je očitno neposredno spodbudila skladateljeva velika revščina, je v izrazu bolj objektiviziran in prehaja iz osebnega intimizma v distanco in na občečloveško raven. Se pravi, romantična idealizirana čustvenost se v njem nekoliko umika stvarnosti, upodabljanje te

16 *Za Schönbergov samospev Ghasel je še povsem razvidna okvirna romantika in tonalnost, vendar z nekaj novostmi in svoboščinami, ki jih vsebujejo tudi drugi samospevi tega opusa 6 (ok. 1903-05). Nov duh z več poduhovljenosti se kaže v št. 2 iz istega opusa (1905) in v Dveh baladah op. 12 (1907), ob še nekaj romantike in z okvirno tonalnostjo. Izrazito uvaja Schönberg kvartne akorde v svojih samospevih šele v op. 14 (drugi dat. febr. 1908). - Zbirka 8 samospevov op. 6 je izšla 1905, naslednji samospevi pa šele začenši z l. 1920, če izvzamemo eventualne revizijske objave. Prim. J. Rufer, Das Werk Arnold Schönbergs, Basel (itd.) 1959 in Arnold Schönberg, Sämtliche Werke: Lieder mit Klavierbegleitung, Mainz, Wien 1966.*

17 *Troje solospevov s spremljevanjem za glasovir (Jaz se te bom spomnila, Sprehod v zimi, Istrski motiv), samozaložba 1919. Nastali so verjetno še v goriškem obdobju ali najpozneje do 1916, ko jih je najbrž skladatelj predložil uredništvu Doma in sveta (DS). V Kritiki Kogojev koncert, DS 33/1920, 315 jih namreč omenja Fr. Kimovec kot tri Kogojeve*

pa zadobi simboličen pomen (Pr. 14, M. Kogoj, Letski motiv, t. 1-5). Stvarnost in hkrati simbol poseblja tu motiv padajočih kromatičnih tonov v levici klavirskega dela; motiv je torej

Primer 14

Zmerno (lahko, otožno)

Glas

Ne — po — to — žil

Klavir

*p*

obenem že tudi iracionalna posplošitev v smislu tožbe, z rahlim odmikom v duhovni svet. Ta tožba ni naravnost izražena z neslikovitim, neprogramskim ali abstraktnim čustvom, nasprotno izhaja iz razvidne pojavnosti, ki je pozneje pri Kogoju še bolj ugotovljiva in ima simboličen pomen. Gre za nov slogovni element, ki se razlikuje od samega ekspresionizma ne le zaradi večjega upoštevanja konkretnega sveta, saj šele odtod vnaša s simbolom duhovno posplošitev, marveč tudi zaradi še harmoničnega občutenja sveta. Poznamo ga tudi pri nekaterih drugih slovenskih ekspresionistih po prvi vojni, npr. pri bratih Kraljih ali pri pesniku Antonu Vodniku. Medtem ko ga slogovna sistematika likovne in literarne vede uporablja enakovredno z drugimi slogovnimi označbami, v glasbeni znanosti in posebej pri nas ni v rabi, dasiravno bi sem in tja bolje razložil slogovne poteze.

Vendar se tej še lepotni, elegantni secesijsko simbolistični potezi motiva pridružuje tudi zmerna ekspresionistična disharmonija, ki jo skladatelj vzpostavlja od vsega začetka z intervalom zmanjšane kvinte oz. enharmonično zvečane kvarte, nadaljuje pa občasno z drugimi še izdatnejšimi disonancami. Ob deloma secesijsko nakazani melizmatiki pevskega glasu se prav v njem namesto napona romantičnega čustva uveljavlja

*skladbe, ki mu jih je izročil urednik Cankar. Čeprav navaja poimensko le samospjev Istrski motiv, ki ga je Dom in svet objavil naslednje leto, 1917, na str. 77-80, sklepamo, da gre najverjetneje za to zbirko.*

18 Objavljen v NM 1/1928, št. 1.

nesentimentalno svež ali ekspresionistično napet izraz, še posebej v disonantnih skokih velike in male septime, zvečane kvarte in v sekundnih postopih. Prekomponirana oblika prvega dela in svobodna, a dosledna motivična obdelava omogoča skladatelju veliko izrazno prilagodljivost, medtem ko je drugi del še izhodiščno vezan v pesemsko zasnovo. Prvega podpira harmonsko funkcionalna, vendar precej svobodna in največ nekadenčna izpeljava. Tako je samo drugi del razvidno zastavljen v subdominantni funkciji, medtem ko se pojavi tonika okvirnega C-dura skladbe le v sklepu kot secesijsko barviti trdoveliki nonakord in še enkrat samkrat, kot razvez v šestem taktu. Pettaktni začetek s tem potrjuje harmonsko funkcionalnost, a tudi oddaljitev z zmanjšano zmanjšanim septakordom k dominantni, iz katerega je skladatelj hote vzel že obravnavano zmanjšano kvinto namesto preostale zmanjšane kvinte z vodilnim tonom. Očitno slogovno neenotnost obeh delov je izvala vsebina: negativnost čustva tožbe in obupa prvega dela simboliziranje in zgodnji ekspresionizem, poudarek na upornosti in optimističnem obratu drugega harmoničnost sicer stvarnejše prevladujoče romantike. Težkokrvnost in tehtnost samospeva Stopil sem na tihe njive sta zamenjala fluidnost in svežina.

Tako vidimo, da se prizadevanje Kogoja po izvirnem izrazu duševnosti ne podreja slogovnim normam. Smer teh prizadevanj, ki združuje posamezne kompozicijske poskuse do 1918, podpira Kogojevo teoretično spoznavanje v Gorici ter med leti 1914 in 1918 neposredno in intenzivno glasbeno šolanje na Dunaju. Potrjuje jo že odločitev za študij pri Franzu Schrekerju, še zlasti pa pri Arnoldu Schönbergu.<sup>19</sup> V tem skladatelju in glasbenem ideologu, ki ga je najbolj cenil med živečimi, je videl svojega vzornika, čeprav ga je hotel tudi realno presoјati.<sup>20</sup> Naposled je skupni imenovalc teh prizadevanj Kogojeva nazorska usmerjenost, njegovi pogledi na glasbo kot so se izoblikovali za študija v spisu O umetnosti, posebno glasbeni. Objavljeni so bili med leti 1918-1919 v Domu in svetu in programsko označujejo izhodišče skladateljevemu delovanju po vojni.

19 Kot navaja S. Kopore v spisu Kogojeve akordne permutacije (gl. opombe 12), je Kogoj zvedel za Schönberga že v Gorici in se je že tam odločil za študij pri njem. Ker Schönberg prva leta vojne ni živel stalno na Dunaju, se je Kogoj vpisal na Akademie für Musik und darstellende Kunst k Franzu Schrekerju, kjer je študiral kontrapunkt in konča letnika 1914-15 in 1915-16 ter verjetno samo začel še naslednjega (prim. I. Klemenčič, K vprašanju identitete in otroštva Marija Kogoja, MZ XIV/1978, 89-92 in Slovenski glasbeni večer na Dunaju, S 46/1918, 40, 18.II.). Ko se je Schönberg 1917. vrnil na Dunaj in znova organiziral v letih 1917-20 privatne kompozicijske seminarje na šoli Eugenie Schwarzwald, Wallenstrasse 9 (prim. H. H. Stuckenschmidt, Schönberg, Zürich 1974, 224 ss.), je Kogoj pri njem študiral inštrumentacijo. O tem je sam kratko pisal Francetu Bevku z Dunaja 15.II. /1918/: "Študiram inštrumentacijo pri Arnoldu Schönbergu. - Sem dosedaj zelo zadovoljen." (Ob stoletnici kanalske čitalnice in odkritju spomenika Mariju Kogoj, Kanal 1967, 51. Prim. tudi S. Kopore, Arnold Schönberg (1874-1924), Cerkevni glasbenik 48/1925, 11.) V sestavku Kogojeve akordne permutacije, str. 2 in 3, navaja Kopore, da je Kogoj mnogo bolj cenil predavanja pri Schönbergu kot "šolsko pedanterijo" pri Schrekerju. Tudi ta res "ni bil vsakdanji skladatelj, vendar se je vsaj meni dozdevalo, da je bilo v njem le nekoliko preveč romantike za tisti čas". "Pouk pri Schönbergu je bil popolnoma drugačen. Tu sem slišal stvari, ki bi jih nikoli. Vse

Tako se je torej navkljub vsemu - družbenim in razvojnim možnostim slovenske glasbe do konca vojne - nedvoumno in zaokroženo izoblikovalo začetno obdobje ekspresionizma na Slovenskem. Njegovi rezultati resda niso zelo številni, so še kompozicijsko nekoliko fragmentarni, toda mimo njih ne moremo iti. Če upoštevamo dotedanji razvoj slovenske glasbe, ko je pospešeno nadomeščala zamudo po nacionalni prebui, vidimo, da so se ti prvi znaki ekspresionizma pri nas pojavili relativno zgodaj. Bili so še deloma vzporedni s prebijanjem nove romantike in precej sočasni s prvimi znamenji impresionistične barvitosti. Za sicer hitrim evropskim razvojem v letih 1903-08 zaostajajo deset let in manj, ko se hkrati navezujejo na prvi višek evropskega ekspresionizma in posebej dunajske šole z atonalno glasbo. Z evropskim razvojem zlasti med leti 1905-08 jih družijo prvi odklon v predatonalno ekspresijo. Enotnost in utemeljenost v tem nekako sedemletnem obdobju daje tem dosežkom Kogoj s prizadevanjem ustvariti novo in nekonvencionalno glasbo. Njen skupni okvir sta še delno prevladujoči pozna ali nova romantika, lahko s primesjo impresionistične čutnosti ali naturalizma, odtod pa prizadevanje po bolj ali manj občutnem preseganju. Imperativ skladateljevega izraza - še bolj neposredno kot v Evropi - je največ intuitivno vsebina in pod njenimi pritiski lahko prihaja do odmikov v postromantiko, v uporabo novejših kompozicijskih sredstev, delno v simbolne prvine, posebej pa v bolj duhovni in disharmonični izraz odstavkov zmernejšega ali že tudi zaostrenega ekspresionizma. Najizrazitejši zgled manifestacije slovenskega zgodnjega ekspresionizma daje takrat radikalna zasnova Kogojevega samospeva Stopil sem na tihe njive z vlogo prvega, anticipiranega avantgardnega estetskega prevrednotenja.

Tako se razvitost slovenske družbe in glasbe v njej, ob razpoložljivih ustvarjalcih, reflektira v stilistični obliki, ki je možna kot združitev romantičnega z zgodnjeekspresionističnim. Narava in izvor te nove glasbe - kljub stikom, učenju in tudi poznavanju evropskih dosežkov - je sicer težje določljiva domača, slovenska izraznost, pri kateri že tako ne moremo določno govoriti o neposrednih tujih kompozicijskih zgledih; navkljub temu, da Ravnik študira klavir v Pragi in se Kogoj kompozicijsko izobrazuje na Dunaju, kjer moramo dopuščati vplive simbolizma-secesije in nemara ekspresionizma Schrekerja ter zmerne Schönberga. Prodore slovenskih skladateljev v novo označuje subjektivizem z zmerno neharmoničnostjo in poduhovljenostjo in tudi večjimi zaostritvami, ki še ne poznajo atonalnosti, pač pa v okvirih svobodnejše pojmovane še funkcionalne harmonije višjo terčno akordiko, kvartne akorde, celotonsko gradnjo in z njimi melodično ekspresijo ter večjo ritmično-metrično sproščenost in tematično ali motivično bolj svobodno usmerjeno obdelavo. Tako nastali izraz je večidel introvertiran, osebnoizpoveden, spodbujajo ga čustva eksistenčne narave. Manj in malo je v njem vedrine in pozitivnega doživljanja in več usodne razpetosti med življenjem in smrtjo, elegike intimne izpovedi, prve socialne motivike ter še romantično poudarjene ljubezenske lirike, kadar se njen zanos preoblikuje v duhovno doživetje.

*je bilo čudovito razpoloženo, poslušal sem Schönbergova (seminar za kompozicijo) predavanja in izvedbe modernih skladb iz rokopisov, debate o atonalnosti, sociologiji, dirigiranju, preosnovi partiture in še mogo drugih, glasbe tikažočih se zadev. Koncerti so bili v 'Verein für musikalische Privataufführungen' in so bili zanimivi in prav meni*

## SUMMARY

The stage of development of the more recent Slovene music is directly related to the nationalistic movement from the mid 1950's onwards. Conscious efforts for the creation of a Slovene musical culture, which had been since the Middle Ages developing as a part of the European music, represented for the current Slovene circumstances a new beginning, both in the institutional and in the compositional-creative sense. The re-established contact with Europe, approximately from the beginning of the 20th century onwards, was marked by increased endeavour to update the situation - in the journal "Novi akordi" (1901-14), promoting, not without some risk, modern neoromanticism and the incipient colourfulness of impressionism. Thus the most favourable time for expressionism, already emerging in Europe, had not yet come; all the more so because expressionism was directed against the bourgeois institutionalization of the society and its values, whereas the Slovene nation had only recently started consciously to develop in this respect. Lack of readiness for the new style was also confirmed by the editor of "Novi akordi", Gojmir Krek, the ideologist of the neoromanticism of Wolf and others, who rejected the Viennese school as an art of subjectivistically conceived beauty and without any laws.

Notwithstanding the existing situation, there come up during the 1911-1918 years the first period of Slovene expressionism. This is a parallel to the early expressionism of Schönberg, Strauss or Mahler during the 1905-08 years and already slightly earlier within free tonality. Slovene representatives - Ravnik, at that time not quite yet as much Bravničar and particularly Kogoj - can not as yet create a fully coherent and also not a stylistically unified period for they still write within the framework of the late and new romanticism with some symbolic traits of secession. This lagging behind is now diminished to approximately a decade or even less. The increased development is evident also from the fact that some of the compositions are published in otherwise differently oriented "Novi akordi". The first to espouse, probably intuitively, the new style was Janko Ravnik, at that time studying piano in Prague, in his disharmonic spiritual music with a free tonal concept, even if he definitely decides for expressionism not until the beginning of the second War. For the time being the expressively powerful Marij Kogoj finds the romantic or symbolistic harmony more congenial and does not betray as yet any atonal abstractions. Despite his fundamentally romantic tonality he achieves in the lied "Stopil sem na tihe njive" (I stepped on quiet fields) (1913) a most radical expression so far, reaching by the use of functional chords of the fourth in places up to the sharp sounds of cry. As the founder of the Slovene expressionism and of the musical avant-garde after the second War Kogoj imparts a unity to this initial period through his endeavours for creating a new, non-conventional expression. During the first War he studies composition with Franz Schreker in Vienna and

potrebni."

- 20 Podatek iz razgovora z Josipom Vidmarjem 26. septembra 1961. Prim. tudi I. Klemenčič, Marij Kogoj - Črne maske, diplomatska naloga 1962, 3. - Pozneje je Kogoj zapisal, da Mahler in Schönberg kot "potenci doslednega in neizprosnega značaja ... gojita vero v človeka." "Schönberg je doslej

after that orchestration with Arnold Schönberg, who is despite all the compositional idiosyncrasy for him a master to be followed. Also under the influence of Busoni and his aesthetic ideas he publishes towards the end of the War the study "On Art, especially on Musical Art", which represents for him a kind of aesthetic and programme point of departure in his activity after the first War in Ljubljana.

Current developments in the Slovene society and in its music are thus in the existing musical production reflected in the stylistic duality of the romantic and early expressionist trends. Despite the influences enriching the production the newly created music is characterized by original expressiveness. This is subjectivism with moderate disharmonies and spiritualization and also with more expressive tonal material multichords of the third and the fourth, whole-tone structure, melodic expression and increased rhythmic and metric leasure, and a freer thematic and motivic treatment. The lied "Stopil sem na tihe njive" anticipates already the first aesthetic revaluation of the tradition in the sense of avant-garde. The expression in the new compositions is for the most part an introverted personal statement, stimulated by feelings associated with man's existence. Less, or even little, does this expression convey of the brighter and positive sides of existence, but more of the fateful situation between life and death, of the elegy of personal statement, of initial social motifs and of still romantically underlined love poetry when in it the enthusiasm turns into a spiritual experience.

*izmed živečih največji duh v hramu glasbene umetnosti. Njegova glasba je goli izraz njegove osebnosti." (M. Kogoj, Smer glasbe v zadnjem desetletju, Ljubljanski zvon 42/1923, 322 in 323).*