

UDK 785.74:787.1 (497.12)

Ivan Klemenčič
Ljubljana

SLOVENSKI GODALNI KVARTET*

Kakor je sprva kazalo, da bi lahko godalni kvartet kot najbolj popolna in žlahtna oblika komornega muziciranja že razmeroma zgodaj po nastanku zaživel na Slovenskem, je prišlo do njegove intenzivne uveljavitve šele v našem stoletju. To se seveda ne bi moglo zgoditi po vzoru prvega obdobja evropskega razvoja godalnega kvarteta pred dvestotridesetimi leti, ki ga je začel Haydn v plemiškem okolju, saj takšnih socialnih razmer v tem času pri nas ni bilo, pač pa v ambiciozno razvijajoči se meščanski družbi. Toda ko je Karl Moos 1794 v Ljubljani ustanovil ljubiteljski godalni kvartet, se je izkazalo, da so bila hotenja in zmožnosti precej večje, saj so še isto leto prerasla v novo družbo, najpomembnejšo za gojenje simfonične reprodukcije v obdobju klasicizma pri nas in aktivno vse do prve svetovne vojne. Vprašanje je seveda, ali bi takšno komorno združenje spodbudilo ustvarjanje novih del in ali bi bilo za to dovolj sposobnih skladateljev. Mogoče bi že kmalu pritegnilo Janeza Krstnika Novaka, tudi Matijo Babnika, Leopolda Ferdinanda Schwerdta, pa Františka Benedikta Dusika, ali še pozneje Gašparja in Kamila Maška, ki sta prispevala vsak po en klavirski kvartet. Vzporeden dokaz, kako lahko ugodne razmere v krogih razvitega in bogatega plemstva spodbudijo razcvet takšne dejavnosti, je primer violinista Ignacija Schuppanzigha (1776–1830), sina slovenskega profesorja z Dunaja, ki je sicer v reproduktivni smeri razvil svoje sposobnosti kot primarij enega takratnih najboljših evropskih kvartetov. Bil je odličen poznavalec in takrat najboljši izvajalec Beethovnovih kvartetov in z mojstrom tudi v tesnih stikih. Pri nas pa je lahko Filharmonična družba šele po domala stoletju od 1883 uvedla ob simfoničnih redne komorne koncerte, vendar kot že razvidno usmerjena nemška ustanova brez zaledja, da bi spodbudila kakršnekoli ustvarjalne sile, temmanj v smeri godalnega kvarteta.

Drugi pomemben razlog za takšno stanje v drugi polovici 19. stoletja je bil seveda proces narodnostne prebuje, ki je sprožil zavestno oblikovanje slovenske kulture. V glasbi je sprva terjal odločilno sodelovanje vokala, zlasti zbora, in le postopno utemeljil umetniške kriterije. Odtod nastala Glasbena matica je svoje najvišje poustvarjalne in ustvarjalne dosežke indentificirala v zboru, pod konec stoletja že z izvedbami velikih vokalno-inštrumentalnih in kantatnih del in s prvimi vidnimi mednarodnimi uspehi. Razume se, da to ni bil čas za komorno glasbo in še manj za godalni kvartet. Se pravi za čisto in najbolj abstraktno obliko inštrumentalnega muziciranja, ki ni nastala niti iz solističnih pobud za spremljanega inštrumentalista, ampak iz štirih enakovrednih glasov, kakor so se že prej naravno utemeljili v vokalu in ki dajejo v inštrumentalu novo popol-

najsttovski melodiki upošteva tudi sicer izpisano aleatoriko; čeprav je dinamično eksakten, najpogosteje v punktualističnem smislu, dosega fluiden in svetel kompozicijski stavek, ki je lirično sproščen v prelivih in mehkih prehodih, tonskih oscilacijah, bizarnostih in fantastiki.

Ivo Petrić nasprotno v zadnjih letih zorenja in umirjanja najbolj dvomi v možnost podaljševanja modernizma, katerega izčrpanost ga vodi v ponavljanje in rutino. Tako svoj Quatuor 1985 značilno posveča Albanu Bergu, ki se mu estetsko približuje v svobodnem atonalnem stavku ob že močno reducirani aleatoriki tudi pod vplivi nove poljske glasbe Lutosławskega ali Bairda. Zunanja znamenja postmodernizma z nekaj citati iz Bergovih del, nekoliko prej široko uvedenimi v simfonični sliki *Hommage à Johannes*, ob umikajočem se artizmu družijo s poduhovljenostjo introvertiranega in poglobljenega izraza. Podobno slogovno regresijo, ki se nanaša na osebnostno umirjanje, izpričuje Pavle Merkù, tudi zdaj ob že spoznanih izraznih konstantah neposrednega, preprostega in introvertiranega izraza, ki ne rabi artizma. *Quartetto No 3 „Romantico“* (1987) kot nekakšen hommage Robertu Schumannu atonalna izhodišča „humanizira“ z razvidnejšimi romantičnimi prvinami in ponekod s tonalnostjo, poslušalca usmerja celo s citatom tristanovskega akorda, čeravno temelja ekspresija ostaja. V bližino teh prizadevanj iz atonalnih izhodišč sodi tudi kvartet „Fortuna“ (1987) Pavla Šivica, lahkotnejša in tudi humoristična različica z uglasbitvijo dveh aforizmov za pevca, ki ju obkrožata zgolj inštrumentalna Etuda in Finale. In končno v istem letu 1987 nastala kvarteta Janija Goloba — prvi kot variacije na temo BACH — torej predstavnika odraščajoče mlajše generacije, ki še ni pretrgal z romantičnim izročilom in z romantičnim subjektom, toda ki to škerjančevsko tradicijo zlasti harmonsko modernizira v efektno zlit in občuten kvartetni stavek.

Tako vsaj zaenkrat ne kaže, da je kvartet v slovenski glasbi obsojen na propad, čeravno povojno obdobje ne dosega intenzivnosti produkcije tridesetih let in čeprav nastaja v svetu vtis, da je njegova prihodnost negotova, ker je v tej glasbeni obliki že vse povedano in tehnično raziskano in ker bi rabil nove razvojne sunke in utemeljitev radikalnejših izraznih možnosti.²⁵ Ali je nemara to vprašanje obstoja godalnega kvarteta zadnji čas vendarle umetno postavljeno, kot je bilo ne še tako dolgo za opero, ali pa ga v resnici čaka usoda baročne trio sonate? Ali gre morda le za manjšo zamudo, po kateri bo to vprašanje tudi na Slovenskem aktualno? Tega vsekakor ni mogoče trditi za komorno glasbo na sploh in s tem za socialni vidik vprašanja občinstva, prav tako ne za številne odlične ansamble za godalni kvartet. Vprašanje je, ali naj to velja prav za estetiko godalnega kvarteta, ki je nastal kot otrok rastočega evropskega individualizma in nato ter še zdaj zlasti subjektivizma in te svoje vsebine s tem ni izčrpal, kakor tudi ni človekovega intimizma. In če se le trenutno ne vidi poti naprej, ali bo njegova prihodnost morda prav v utemeljitvi postmodernističnih estetik in zvočnosti? Odgovor na to vprašanje ostaja res odprt, toda odgovoriti nanj bodo morali tudi slovenski skladatelji.

²⁵ Prim. M. Tilmouth, *String quartet*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, zv. 18, 287.

no glasbilo, nov organizem. Šele porajajoče se in oblikujoče se slovensko meščansko poslušalstvo na to zaenkrat ni bilo pripravljeno, kakor ni bilo še posebej na sam godalni zvok sestava z njegovo dinamično okretnostjo in subtilnostjo, ki mu dajeta zmožnost izraziti zlasti človekov intimni svet, najtanjše in obenem najsilnejše duševne vzgibe. Seveda takrat ni bilo niti ustvarjalcev, ki bi obvladovali tako kompleksen in prefinjen skladateljski metier in bi hkrati mogli izraziti le bistveno v sicer širokem razponu od briljantnega do intimnega muziciranja ter do izpovedi najbolj osebnih glasbenih misli.

Razvoja slovenske glasbe, ki je v času pred prvo svetovno vojno objektivno dosegel abstrakcijo orkestrske reprodukcije, ni bilo mogoče prehitovati. Tako se je moral še Talich s Slovensko filharmonijo pri vzgoji občinstva spopadati z miselnostjo koncertov „ob pogrnenih mizah“, kakor je že bil po dobrem stoletju, v sezoni 1909/10, zaslužen za ustanovitev novega ansambla godalnega kvarteta na Slovenskem, čeprav ne dolgo delujočega, v katerem je igral violo. Glasbena matica pa, ki je od zadnjega desetletja 19. stoletja začela organizirati še komorne koncerte, je zdaj občinstvu omogočala spoznavati prve ansamble, kot sta bila Češki kvartet (prvič 1893 in potem še večkrat do konca prve vojne) in Ševčikov kvartet (1906 in še nekajkrat tudi v dvajsetih letih), medtem ko je tak ansambel deloval tudi na njeni glasbeni šoli.¹ Ko je Gojmir Krek primerjal takšno stanje s stanjem v svetu, ni mogel, da ne bi bil kritičen. Zborovski praksi Glasbene matice je po štiridesetih letih dela postavil nasproti komorno glasbo in v njej prav godalni kvartet, ugotavljajoč, da kljub leporečju o vzgoji naroda za najvišjo umetnost „še do danes ni spravila vkup niti enega svojega godalnega kvarteta, zmožnega igrati vsaj Haydnove kvartete“.² Vendar veljajo podobne ugotovitve tudi pri ustvarjanju v obdobju Krekovih Novih akordov. Tudi tu so v ospredju še vedno vsakršne zborovske zasedbe, resda pred zdaj že ne dosti zaostajajočo klavirsko glasbo in zatem samospevom kot posebno trdno izoblikovano postavko slovenske ustvarjalnosti. Če ta v letih pred prvo vojno še pridobiva na pomenu, pa je drugih komornih del le malo, kakor je bilo še manj orkestrskih.

Tako je razumljivo zaenkrat povsem v senci tega specifičnega slovenskega razvoja nastalo do prve vojne nekaj kvartetnih del. Verjetno pomembnejši skladbi, Savinov kvartet iz 1895 in kvartet Frana Serafina Vilharja, pogrešamo, za kvartet Vasilija Mirka „Pot po domu“ iz 1914 pa vemo iz skladateljevega seznama. Na začetku stojita tako skladbi sicer ne vidnega in pomembnega ustvarjalca Frana Koruna, iz 1892 krajša Reverie pro Streichquartet in šest let poznejša fantazija oziroma parafraza Aus der Heimath, obe preprosti priložnostni deli v pesemski zasnovi, druga tudi z obdelavo dveh ljudskih pesmi. Prav tako v romantiko, vendar z več znanja in razvidne oblikovnosti je segel Saša Šantel v svojem kvartetu op. 3 (1905), ki ga je sicer po dveh desetletjih predelal. To klasicistično naravnano romantiko potrjuje na svoj način Stanko Premrl s kvartetom z dunajskega študija med 1904 in 1908. Odtod verjetno velika slogovna zmernost v primerjavi z evropsko glasbo, ki je takrat dosegla atonalnost, pa tudi s tedaj še naprednejšo slovensko, ki se je usmerjala v pozno in že delno novo roman-

* Besedilo je avtor prebral na muzikološkem kolokviju v okviru XXVI. festivala „Komorna glasba 20. stoletja“ v Radencih septembra 1988.

1 Prim. tudi A. Rijavec, K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe: dileme nastanka nekega žanra, Muzikološki zbornik (= MZ) 17²/1981, posebej 138, Izvestja Glasbene matice za ustrezna leta ter kritike in poročila o nastopih v Bibliografiji rasprava i članaka, Muzika, 2. zv., Zagreb 1984 in 1986, zlasti 2. zv., Predmetni indeks pod Češki kvartet (Prag), 292, in Ševčikovo kvarteto, 551.

2 Novi akordi 13/1914, 3.

tiko. Glede na slog in skladateljevo osebnostno naravnost seveda ni šlo niti tu za izpovedne namene ali kak artizem, marveč za lahkotnejši, objektivnejši način podajanja s poudarkom na prepričljivosti muzikalne izpeljave.

Po teh začetkih se je ta komorna oblika prvič enakovredneje uveljavila in dosegla v obdobju med obema vojnama tudi komaj sluten ustvarjalni vzpon. Seveda je bila v ljubljanskem glasbenem življenju kot vsa takratna komorna glasba še precej v ozadju glede na popularnost in pomen opere, kamor se je zdaj premaknil poudarek z zbora. Ob prepričljivosti Poličevega obdobja ljubljanske opere od srede dvajsetih let je veljala opera tudi za novo kompozicijsko vrednoto in skladateljski preskusni kamen. V njeni senci je bila prav tako abstraktna zahtevnost čistega simfoničnega inštrumentala in sama orkestrska reprodukcija, ki še ni dobila dokončne organizacijske oblike. Toda odločilna za to najmanj ekstravertirano in najbolj abstraktno, a tehnično najlažje uresničljivo področje je postajala takrat jasna zavest posameznikov, kot jo je Slavko Osterc prepričljivo dokazoval s svojim opusom in že v dvajsetih letih s trditvijo, da „živimo v dobi komorne glasbe“,³ Stanko Vurnik pa je bil kot kritik in ideolog prepričan, da druge glasbene vrste „nimajo kdovekakšne bodočnosti, kakor jo ima intimna komorna muzika“. ⁴ K postopni večji stalnosti v kvartetni reprodukciji je najprej prispeval od 1920 v Ljubljani osnovani kvartet Zika, po desetletju uveljavljeni Praški kvartet, ki je še pogosteje gostoval po 1922, ko se je osamosvojil in ustalil v Pragi.⁵ Že vidno mesto v tridesetih letih je vsekakor zavzel Ljubljanski godalni kvartet, ki je začel nastopati nekaj let pred uradno ustanovitvijo 1932 in je s krajšimi prekinitvami deloval trideset let, tj. do 1962. Bil je pomembno izvajalsko telo, na katerega pobudo in zaradi siceršnjih možnosti kvalitetnih izvedb je nastala vrsta novih del slovenskih skladateljev.⁶ Oblikujoče se ljubljansko občinstvo pa je moglo zdaj spoznavati tudi takšne ansamble, kot so bili Amar-Hindemith (1924) ali Dresdenski godalni kvartet (prvič 1929), medtem ko se že od 1924 začenja bogata tradicija gostovanj Zagrebškega godalnega kvarteta.⁷

Čprav še močno iz osebnih pobud skladateljev se vzpostavlja prva kontinuiteta kvartetnih del v razvoju dvajsetih let. Posebno zgodnje afinitete izpričuje ne presenetljivo subjektivizmu zavezani lirik Lucijan Marija Škerjanc, čeprav svojih mladostnih dveh kvartetov (1917 in 1921) iz obdobja sicer prodornih samospevnih začetkov najbrž samokritično pozneje ni objavil. Ker se Koporčev kvartet iz 1920, najbrž že v novoromantičnih okvirih, ni ohranil in ker je Parmov dve leti poznejši kvartet tako očiten davek lahkotnejši muzi in salonskemu slogu v svoji sicer romantični usmerjenosti, stoji na začetku tega razvoja 1925 Škerjančev 3. godalni kvartet, s podnaslovom Sonatina da camera. Vsekakor smiselno ga uvaja zgodnji Osterc s prav tako veliko afiniteto do te zasedbe že iz obdobja pred študijem v Pragi v letih 1922 do 1925 s šestimi deli,⁸ od tega kar s tremi celotnimi kvarteti, v katerih je že viden razvoj iz romantične tradicije proti nemara zgodnejšemu Stravinskemu, k svobodnejšemu pojmovanju tonalnosti in k prvim disonantnejšim sozvočjem. Škerjančevo delo razodeva v primerjavi z Osterčevim „funkcionalizmom“ ali celo izrazno askezo pravi artistski razmah. Vendar v smeri, ki je daleč od najbolj znane škerjančevske romantike, ki ni več Škerjančev impresioni-

³ Gledališki list Opere SNG v Ljubljani 1927/28, št. 17, 205.

⁴ Nova muzika 1/1928, št. 1, 2.

⁵ Seznam kritik in s tem nastopov tega ansambla gl. v Bibliografiji rasprava i članaka, 2. zv., 489.

⁶ Seznam kritik njegovih nastopov do 1945 gl. v op. cit., 2. zv., 415.

⁷ Op. cit., 2. zv., 304 in 609.

⁸ Prim. tudi A. Rijavec, Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago, MZ 5/1969.

zem in še ne skladateljev ekspresionizem iz druge polovice dvajsetih let.⁹ S svojim nečutnim izrazom stoji presenetljivo in samostojno nekje vmes ter govori nedvomno za takratno Škerjančevo napredno usmerjenost, nesentimentalno, s spremenljivostjo, razbitostjo linije, drznejšo harmoniko, vključno z izmikom v bitonalnost, in v tehtnem in polnokrvnem briu obeh vivace stavkov. Če že pomeni prehod v Škerjančev ekspresionizem, se skladatelj najbrž hote razodeva na začetku sicer izrazito ritmiziranega Scherza¹⁰ in v ponovitvi z značilnim in spet presenetljivim muzikalnim in muzikantskim citatom oz. svobodnejšo navedbo iz Zgodbe o vojaku Stravinskega, s čimer postavlja to delo še najbolj v njegovo „kubistično“ bližino.

Odtod je še logičen razvojni korak do Osterčevega 1. kvarteta iz 1927, skladateljevega diplomskega dela. Kljub takšni zasnovi, tj. s stavkoma Passacaille in Fugue, je to že zreli in izrazno tehtni Osterc, dasiravno slogovno še ne izčiščen. Vsekakor kaže na skladateljev prvi ekspresionistični izraz neracionalnega tipa, ponekod na poudarjeno ekspresivnost, na občutenost še z romantičnimi recidivi, pa obenem tudi na navstave in prijeme neobaročnega neekspresivnega figuriranja oziroma še posebej Osterčevega mikrokadenciranja. Siutne Silhuete naslednje leto, „delo žanrskega navdiha in razpoloženj“,¹¹ nadaljujejo to iracionalno ekspresivno razvojno črto, še posebno značilno povsem schönbergovsko abstraktni, lapidarno introvertirani in eterični Preludio.¹² Morda ne kot recidiv starega se začenja v nadaljnjih stavkih odpiranje stvarnosti, ki sicer ne enosmerno privede Osterca 1929 v utemeljitev obdobja neoklasicizma in nove stvarnosti v naslednjih petih, šestih letih. Še pred tem prehodom pa tako nakazujočo se subjektivistično fazo visokega ekspresionizma sklepa predstavnik Kogojevega kroga Srečko Koporc. Je pravzaprav edini in še med tremi kvartetnimi deli zastopan le z enim ohranjenim opusom; Bravničar kot violinist se je usmeril izključno v solistično skladbo, Kogoj pa je sicer razmišljal o kvartetu v obdobju po Črnih maskah, a čez nekaj osnutkov ni prišel. Vendar Koporc značilno predstavlja to smer, zlasti s tako poudarjeno osredotočenostjo na izraz, ki bi ji bil artizem že moteč. Njegova Suita iz 1929 vsebuje zlasti sprva izrazito ekspresionistično introvertirano, disharmonično in poduhovljeno glasbo, ki je s svojo invencioznostjo in povezanostjo notranje razgibanega poteka najmanj enakovredna takratnemu in poznejšemu kvalitetnemu Ostercu in Pahorju. Res pa je, da se polagoma jasni in v diatoničnem in sekvenčnem poteku s ponavljajući navzema konkretnije poteze, kar je za slogovno sicer bolj raznosmernega Koporca — ne glede na vsebinsko zasnovo skladbe — znotraj enega dela presenetljivo.

Nasprotno nakazujoča se smer nove objektivne glasbe ni dosegla celovitejšega pomembnejšega utelešenja v kvartetu. Iz začetka tridesetih let je ohranjena vrsta študijskih del, deloma še v Osterčevi šoli, v katerih so se Šturm, Lipovšek, Šivic, Ukmar in Žebre skladateljsko in posebej slogovno oblikovali. Največ slogovne doslednosti v neobaročni smeri, pa tudi harmonske radikalnosti v močno razširjeni tonalnosti je v zgodnjem kvartetu iz 1931 Franca Šturma, ki ima iz študijskega časa že morda prvo leto v Pragi še en kvartet¹³ in še naslednje leto 1935 nastali, vendar pogrešani četrttonski kvartet. Muzikalno neposrednejši, a zmernejši je Lipovškov iz razvidne tonalnosti izha-

⁹ Prim. I. Klemenčič, Slovenski glasbeni ekspresionizem, Ljubljana 1988, 81 ss.

¹⁰ Takta 14 in 15.

¹¹ A. Rijavec, Slovenska glasbena dela, Ljubljana 1979, 203.

¹² Prim. tudi I. Klemenčič, op. cit., 84 ss.

¹³ To delo kompozicijsko več ne izhaja iz hindemithovkse diatonike kot kvartet iz 1931, čeprav s konstruktivističnimi potezami, zato skupaj z bolj tonalno zasnovo morda dopušča sklepanje o nastanku že v razredu pri Suku.

jajoči kvartet v f-molu, kljub polifoniki bližji oživiljanju klasicističnega kot baročnega duha. Že v Pragi isto leto 1932 končani Šivičev prvi godalni kvartet teži bolj v tehtnost izraza, in čeprav še ni slogovno povsem izoblikovan, se mu pozna objektivnost osterčevske nove stvarnosti in hindemithovskih osnov. Tudi Žebre nadaljuje po treh letih to smer Osterca s trdim zvokom in nesentimentalnostjo, vendar je v nekoliko zmernejši zasnovi morda čutiti bližino Suka, ki mu je delo posvečeno. Z znanjem pisana in raje minuciozno diferencirana partitura v zvočnosti in formi ne stremi k prodornosti, razvidni povezanosti, kar je ravno ideal mladega Vilka Ukmarja v njegovem dve leti starejšem kvartetnem prvencu. Organskost, polnost čvrstega izraza, ravnovesje med formo in vsebino ter iskrenost kar dolgosapne lirične invencije označujejo to zmerno sodobno, iz romantičnih osnov rastoče in rahlo poduhovljeno delo.

Čeprav se v nakazanem intermezzu vsebovana pretežna smer neoklasicizma z vsemi podvrstami ni izčrpala, vendarle tudi pozneje v tridesetih letih ni dala slogovno koherentnega in zrelega dela. Nasprotno stoji na začetku razvojno in umetniško pomembne nove linije poznega ekspresionizma na Slovenskem že nov opus, Osterčev zreli drugi in obenem zadnji kvartet iz 1934. Zdaj že kot znanilec rastočega radikalizma v okvirih resda ne povsem dosledne atonalnosti, a že s komplementacijo izraznih elementov brez notranje razklanosti in disociacij in s temeljnimi objektivnejšim duhovno-disharmoničnim odnosom do sveta. Z zunanjo krhkostjo in z notranjo trdnostjo ekspresivnega izraza ustvarja že znani osterčevski izrazni tip, iz katerega je poslej izhajal najbolj verno njegov učenec Karol Pahor. Nadaljeval je kot še nekoliko doslednejši radikalist, konstruktivist s shematičnim vodenjem glasov in takšno gradnjo akordov, a bolj čustveno podkrepjen, z več neposredne čustvene energije v prav tako prevladujoči introvertiranosti. Izhodišča prvega kvarteta iz 1935¹⁴ je tri leta pozneje v drugem kvartetu potrdil, obenem ko se je začel nekoliko odpirati stvarnosti in jasnejšemu izrazu. Podobno bi lahko ob njem rekli za Danila Švaro, ki je v prvem kvartetu (1933) najbližje ekspresionizmu, čeprav je včasih precej zmeren, a melodično domala s tendenco oblikovanja dvanajsttonskih vrst, medtem ko se v svojem drugem kvartetu (1938) že močneje usmerja k novi stvarnosti. Zadnji v tej razvojni vrsti je Franc Šturm s svojim tretjim oziroma že četrtim kvartetom, ki ga je napisal 1935 pri Suku, naslednje leto v Ljubljani popravil in 1940 v Parizu izdatno predelal. Ena pobud te predelave je bila dedekafonizacija prvotno še tonalne zasnove in ob tem najbrž tudi želja po izbrušenosti, podkrepjeni tehtnosti izraza. Posebnost postopka je v tem, da skladatelj v njem ni izhajal iz individualizma Schönbergove teozofske monotematike, ampak iz kolektivizma Hábovega antropozofskega atematizma, kar je pomenilo tehniko navajanja vedno novih in novih dvanajsttonskih vrst, čeravno ne dosledno v vsem štiristavčnem delu. Ta svojevrstni konstruktivistični postopek je družil z znanim shematičnim vodenjem glasov in podobno tvorbo akordov ter spet izvorno tudi z racionalnim konstruiranjem oblike z vnaprej določenim okvirnim številom taktov in s tem razmerij stavčnih poddelov.¹⁵ Kot je bil tako kompozicijskotehnično najbolj v konici takratnega slovenskega razvoja, je od tod utemeljil živ in močan izraz, še posebno razviden v izredno ek-

¹⁴ Letnico nastanka navaja A. Rijavec, op. cit., 216, ki jo je dobil od skladatelja; tako je treba popraviti s tem v zvezi tudi navajano letnico 1937. Kot se skladatelj spominja, je bilo to njegovo predzadnje študijsko delo pri Ostercu „nagrajeno 1937 ob nekem glasbenem natečaju (v Mariboru, gl. rokopis kvarteta v knjižnici Akademije za glasbo v Ljubljani) s prvo nagrado...“ K. Pahor, Nekaj spominov na Slavka Osterca in njegovo ženo Marto, v: Slavko Osterc, Spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 90.

¹⁵ Prim. tudi I. Klemenčič, op. cit., 138–144.

spresivnih in poglobljenih počasnih stavkih. Zato imamo lahko ta zadnji Šturmov kvartet v obeh smislih za vrh poznoekspresionistične faze tridesetih let na Slovenskem in za enega naših najvidnejših kvartetnih dosežkov dotlej.

Zaradi popolnosti in plastičnosti podobe tako široko razvejanega razvoja v tridesetih letih in še do konca vojne je treba omeniti še vrsto umetniško bolj ali manj zanimivih avtorjev. Sem sodi tudi Lucijan Marija Škerjanc, ki je v svojem tretjem kvartetu (1935) močno ublažil prejšnja stališča in se usmeril v romantično izraznost ter s tem v romantični intimizem in artizem. Kvartetu so se nadalje oddolžili sicer vokalu zavezani Matija Tomc, pa Blaž Arnič, Slavko Mihelčič, Makso Pirnik, Maks Unger, Josip Kenda, Radoslav Hrovatin, Uroš Prevoršek, domnevno že takrat Peter Lipar, kvartetu in večkrat obenem vokalu privrženi Ferdo Juvánc ter končno na tem področju doslej najbolj plodoviti Ivan Ocvirk s kar dvanajstimi kvartetnimi deli. Že v tem obdobju nastaneta tudi dve mladostni skladbi Primoža Ramovša, prva (1939) še med študijem pri Ostercu v njegovem neoklasicističnem slogu.

Ta ustvarjalni razmah, v katerem se je iz goste podrasti izoblikovala umetniška in razvojna kontinuiteta s prepričljivimi dosežki, je nasilno pretrgala vojna in nato družbena ureditev boljševiskega tipa. Prisilna opustitev dotodaj avtonomnih estetik je takoj povzročila globoko cezuro in razvojno diskontinuiteto, v kateri se je morala umetnost podrediti partijski direktivi, da služi ljudskim množicam in s tem torej podpira režim, kar je seveda pomenilo tudi prekinitvev stika z najnovejšim evropskim razvojem za celo desetletje in pol. Vprašanje pa je, ali so se skladatelji v tej fizični in duhovni izoliranosti ter notranji blokiranosti odzvali v smislu zapovedanega socialističnega realizma, tembolj ker ta model v glasbi ni bil jasno ideološko predstavljen ali se je še deloma skliceval na sovjetske vzore. Če mu ustreza patetika vokalnih in vokalno-instrumentalnih del, deklarativnost glasbe, besedil in naslovov do orkestralnih skladb, se je morda najširše uveljavil v preprostosti ali zmernosti romantičnega izraza. Toda z njim je vendarle navzemal tudi bolj realistične in tudi impresionistične poteze, zlasti določno pa je prehajal še v objektivnost neoklasicizma, ideološko po sovjetskih zgledih celo najbolj priporočljivega znanega sloga. Toda kakor že sta bila nezaželena in preganjana subjektivizem in z njim duhovnost še posebno ekspresionizma kot dekadentne umetnosti, tudi ta slog zlasti starejši generaciji slovenskih skladateljev v petdesetih letih ni presahnil v zmerni obliki in celo s poskusi uporabe dvanajstttonske tehnike.

Kot torej v tej nedvomni slogovni zmernosti in pritenosti težko govorimo o kakšnem razvidnem obdobju socialističnega realizma, ta čas očitno ni bil naklonjen intimizmu in vsakršni duhovni ekspresiji in s tem zagotovo tudi ne godalnemu kvartetu. Zdaj so se tej obliki odzvali tisti skladatelji predvojne generacije, ki se kvartetu kot izpovednemu mediju nikakor niso mogli odpovedati, pa tudi mlajši posebno iz študijskih pobud. Kako so reagirali vsak po svoje, dobro kaže Škerjančev zadnji, peti godalni kvartet (1945) in prvi povojni, ki nadaljuje skladateljevo romantično linijo z impresionistično mehko in poetiziranjem. Vzor mu je velika oblika, izrazni zamah in razvejani artizem, v katerih se naj avtor široko izpoje in izrazi svoj nekoliko svetlobni izraz do sveta. Tako je delo nehote na svoj način negacija časa, v katerem je nastalo. Če ob vsej izviranosti izraza Škerjancu podobno sledi njegov takratni študent Janez Matičič, označujejo mladega Štuhca spet njegova predavantgardna iskanja. Merku in Petrič sta takrat vsak v svoji objektivistični fazi. Quartetto breve (1952) prvega je zlasti v drugem stavku primer neoklasicistične usmeritve s klasicistično motoriko, a z že enkrat značilno skladateljevo jedrnatostjo brez širokih utemeljitev in izpeljav ter s kar preprosto, neagresivno neposrednostjo, ki ji je odveč artizem. Študijsko delo drugega (1956) je bližje neobaročni polifonski zasnovi ter s tem Hindemithu, Bartóku in tudi Šostakovi-

ču, v svoji čistoglasbeni muzikalni utemeljitvi s svobodno tonalnostjo in z odprtim sprejemanjem disonance takrat pri nas morda najbolj napredno za to zasedbo. Bližji Škerjancu, tako njegovemu nepreseženemu romantičnemu subjektu kot veliki formi in široki zasnovi z artizmom je takrat tudi Vilko Ukmar. Vendar ga zlasti v drugem kvartetu (1954) označujeta še izrazitejši intimizem in toplina izraza v sicer zmerno posodobljenem kompozicijskem stavku. Pa tudi doslej nastali tretji skladateljev godalni kvartet (1959) razvojno ne seže veliko dlje. Kot prehodno delo tistega časa še z elementi impresionizma in ekspresionizma stoji na pragu skladateljevega v načelu sprejetega ekspresionizma šestdesetih let, v jasni obliki in tematiki ohranjajoč širino čustvenega poleta, prodornost in čvrstost izraza.

Zgovoren nasproten primer, kako bi se namreč razvijala slovenska povojna glasba, če ne bi morala tako ali drugače držati ogledala totalitarno urejeni družbi, daje Božidar Kantušer s svojim prvim godalnim kvartetom (1953, 1983 predelan). Pri tem niti ne gre za kakšno ekstremno različico, saj je v Parizu nastalo delo plod iskanja izraznih in ne slogovnih možnosti po ljubljanskem študiju pri Srečku Koporcu in študiju pri Olivieru Messiaenu ter obisku darmstadtских tečajev, ki pa niso odločilno vplivali na skladatelja. Toda kljub temu, da je Kantušer v njem ohranil svojo individualnost in je prvenec po njegovem mnenju nastal celo v „prepričanju, gotovosti in ignoranci“,¹⁶ je s svojo temeljno atonalnostjo najradikalnejši prispevek k takratni slovenski glasbi. Izrazno nadaljuje tam, kjer je nehal Šturm. Torej le še bolj poudarjena čustvenost, močna, poglobljena, že kar usodna izraznost še posebej počasnih stavkov, ki ne išče artizma in je tu kar mladostno zanesena, da jo je pozneje skladatelj ublažil. S tem intimizmom, ki vsebuje še nekaj bergovske romantične podstati, kakor se po drugi strani naslanja na dognanost ljudske motivike, ritmike in je blizu bartókovskemu izraznemu načinu, je skladatelj začrtal temeljne koordinate svoje vsekakor izvorne govornice, ki jo razodeva v vseh svojih šestih delih za to zasedbo. Tako tudi v drugem kvartetu (1959), kjer sam priznava vpliv Berga in Bartóka,¹⁷ vendar v svoji notranje razgibani in intenzivni izraznosti, močnem disharmoničnem občutju sveta z agresivno disonanco, ritmično disociacijo, ritmičnimi napetostmi in zanj tako značilnimi ostinati, kar uvršča to zrelo in takrat vsekakor najnaprednejše delo v vrh dotedanjega povojnega ustvarjanja te vrste pri nas.

Vnovičen stik z medtem razvijajočo se moderno evropsko glasbo po delni politični liberalizaciji v Jugoslaviji nekako na prehodu v šestdeseta leta pomeni odpiranje raznim pomembnim evropskim središčem, novim estetikam in tudi tehnikam od serializma in aleatorike do posebno upoštevanih pridobitev nove poljske glasbe. Ob tako porajajoči se slovenski avantgardi od začetka šestdesetih let, ki vzpostavlja kontinuiteto avantgardnih generacij z dvajsetih in tridesetih let,¹⁸ je bila reakcija skladateljev v godalnem kvartetu kot tako občutljivi in intimno naravnani obliki — molk, molk domala desetih let, kakršnega ne pomnimo vse od začetka dvajsetih let. To razumljivo reakcijo, da kvartet ni primeren medij za preskušanje avantgardnih novosti, četudi je bilo težišče sprememb prav v komorni glasbi, pa v tem prelomnem času tudi zadržanost tradicionalnejše usmerjenih skladateljev, spremlja še eno razvojno dejstvo. Zlasti ni

¹⁶ Prim. L. Engelman, Godalni kvarteti Božidarja Kantušerja, 3 (referat je avtor prebral na Slovenskih glasbenih dnevih 15. 4. 1988).

¹⁷ Op. cit., 6.

¹⁸ Prim. I. Klemenčič, Zgodovinska avantgarda v slovenski glasbi, MZ 22/1986 in še 24/1988 (s tu objavljenim začetnim delom besedila, ki je bilo pri natisu 1986 pomotoma izpuščeno).

dvoma, da je razvojni lok od srede 19. stoletja v tem času privedel do še večje vloge čistega instrumentala, čeprav je ne glede na močne ideološke posege oblasti po vojni in še deloma v šestdesetih letih v ospredju prav (meščanska) tradicija opere in njeni novi uspehi kot takrat še vedno najpopularnejše oblike resne glasbe. Toda vsaj v sedemdesetih letih se v razvojni nuji poudarek premakne k abstraktnosti inštrumentalne glasbe v produkciji in reprodukciji; z vzponom dveh kvalitetnih simfoničnih orkestrrov v Ljubljani in tudi postopno novim občinstvom prihaja do razmaha in osrednje vloge simfonične glasbe, ob kateri podrejeno pridobiva na pomenu tudi subtilnejša in najmanj oprijemljiva komorna glasba. Da pomeni povojni čas prav tako ustvarjalno zlasti doslej največji prodor slovenskega simfonizma, se lahko vsaj deloma prepričamo iz zadnjega kataloga edicij Društva slovenskih skladateljev,¹⁹ v katerem je komorna glasba sicer po številu enot nekoliko bolj zastopana od orkestralne,²⁰ vendar ji je ta po pomenu in obsegu vsaj enakovredna, vsekakor pa je najizdatnejše napredovala.

In mesto godalnega kvarteta v tej dobi inštrumentala? Nedvomno ni ravno zelo vidno, saj je po katalogu pred njim razumljivo znatno bolj upoštevana klavirska glasba, podobno nekako petkrat bolj razne komorne zasedbe, za njimi na Slovenskem uveljavljeni samospevi v zbirkah, nato vsakršne violinske skladbe, približno enakovredno pa je zasedbam za klarinet, za flavto, violončelo, pihalni kvintet. V teh bolj orientacijskih razmerjih znotraj komorne glasbe zavzema godalni kvartet le dobre tri odstotke, čeravno je po pomenu bolj v ospredju, tudi če vemo, da obsega njegova sicer nepopolna bibliografija doslej evidentiranih več kot stodeset enot, od tega vsaj petdeset v povojnem obdobju.²¹ Omenjene razne komorne zasedbe iz kataloga se v precejšnji meri in kar določno nanašajo na fleksibilnejšo zasedbo Ansambla Slavko Osterc, ki je v svojem zavzetem delu v šestdesetih in sedemdesetih letih kot osrednji zaslužen za prodor slovenske avantgarde pritegnil največ ustvarjalcev, tudi na račun godalnega kvarteta. In to navkljub dejstvu, da deluje zdaj na Slovenskem več kvartetnih ansamblov kot kdajkoli prej: poleg Ljubljanskega godalnega kvarteta do začetka šestdesetih let sprva Godalni kvartet RTV Ljubljana, še pred začetkom sedemdesetih let več kot desetletje Slovenski godalni kvartet, od 1984 Godalni kvartet Slovenske filharmonije, pa še ne dolgo Novi ljubljanski godalni kvartet, čeravno niso mogli zmanjšati pomena sodelovanja s cenjenim Zagrebškim godalnim kvartetom. Prav tako prihaja zdaj po internacionalizaciji kvartetnih izvedb praške generacije tridesetih let z Ostercem do izvedb slovenskih kvartetov z evropskimi ansambli kot so Wilanov, Talich, Eder, Edinburgh, Kodály, Streichquartett des Ensembles für Neue Musik Berlin (Ost) idr. Pridobitev je prav tako načrtnejše delo festivala komorne glasbe v Radencih (1962) ter širše Koncertnega ateljeja Društva slovenskih skladateljev (1965), ob siceršnjem pogostejših koncertnih gostovanjih kvartetnih ansamblov pri nas, čeravno na tem področju ne s prav razvidno politiko s toliko kvalitetnega in vrhunskega kot na nekaterih drugih.

Nova utemeljitev godalnega kvarteta izhaja poslej še zlasti iz avantgardnega prevrednotenja, ki ga je dala nova poljska glasba kot taka in posebej s temeljnimi deli Pendereckega (kvarteta 1960 in 1968) in tudi Lutosławskega (1964), čeravno vplivov ne gre ozko omejevati, kakor jih ne gre absolutizirati. Tudi slovenskim skladateljem pomeni zdaj kvartet izraz novega doživljanja, stopnjujoče se napetosti človeka 20. sto-

¹⁹ Katalog/Catalogue 1984, Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ljubljana 1984. Upoštevati je treba, da ne zajema vse slovenske produkcije, da pa navaja še deloma ustvarjalnost med obema vojnama.

²⁰ Blizu 500 skladbam za orkester stoji nasproti blizu 600 skladb za razne komorne sestave.

²¹ Gl. popis skladb v dodatku.

letja, ki zadobi z aleatoričnim vstopom v materijo in vrvenjem snovnih delcev razsežnost začenjajočega se atomskega veka. Če se začetkom prvega povojnega avantgardnega desetletja pridružuje Božidar Kantušer (tretji kvartet 1961), je treba seveda vedeti, da je šlo skladatelju v še bolj zaostrenem kompozicijskem stavku s prvinami dodekafonije vendarle za izpovedne kvalitete, kjer ga v wagnerjansko širokem adagiu več ne priganja sodoben čas. In kot že vemo, šele izdatno predhodno izkustvo omogoča ob koncu šestdesetih in začetku sedemdesetih let na Slovenskem nastanek prvih modernističnih del, ki jih zdaj napišejo Ramovš, Petrič in Božič.²² Pri Ramovšu je to po nekaj komornih skladbah in Simfoniji 68 že povsem izdelan nov način, nastal po poljskem vzoru v svobodni atonalnosti z dokaj izpisano aleatoriko, z značilnimi drobnimi intervali melodično in harmonsko močno zaostren. Kot pove že naslov *Triptychon* (1969), je izhodišče tristavčnega dela čistoglasbeno, v notranjem ravnovesju brez izpovednosti, s čimer posredno izraža skladateljev duševni in duhovni svet. Torej znani Ramovš, ne človek intimne, vendar z neposrednostjo elokventnosti in reakcij vse do izbruhov dramatike in kataklizmike časa okoli 1968 in v pogostih kontrastih tudi z neposrednostjo liričnosti v miselno nadzorovanem poteku. Kakor skladatelj po eni strani stopnjuje ekspresionistično disharmonijo, tako se zdaj v izčiščenem in statičnem izrazu, kjer ni več poudarka na oblikovnu zvočnega gradiva, uveljavlja „klasična lepota“, uravnoteženost skladne, odtehtane notranje napetosti. Tako sta Ramovš in Petrič v svojih kvartetih kompozicijskotehnično v bistvu na istih izhodiščih. Tudi Petrič izhaja v svoji novi glasbi in posebej v *Quatuor* (1969) iz pobud poljske šole, zavrača dodekafonijo in sprejema svobodno oblikovanje z značilnimi drobnimi intervali, ostrino zvoka ter aleatoriko. Toda kot ustvarjalec je intenzivno notranje razgiban, temperamenten, razpet med agresivno dramatično gestiko, liričnostjo in meditativnostjo in tudi zmernejši v toliko, v kolikor ohranja še nekaj tradicionalne povednosti sicer fragmentarno ohranjenih melodičnih jeder. Iz teh izhodišč je ustvaril enega izpovedno najbolj prizadetih slovenskih kvartetnih opusov, ki se pne v simboličnem loku življenske afirmacije in sile ter prevesi v pojemanje in minevanje do končnega „diminuendo al niente“. To je nov zvočni in duhovni svet, v katerem je Petrič evoluiral iz nekdanjega objektivnega hindemithovskega pihalnega zvoka do občutljive, nervozno in ostro odzivajoče se ter tudi tople govornice, s katero je utemeljil nova kompozicijska sredstva v novih občutjih. In še korak dalje, zlasi od Ramovša, stoji Darijan Božič, tako kompozicijskotehnično kot izrazno. V svojem *Pop artu III* (1971) se v grafičnem zapisu odpoveduje označevanju tonških višin, ki jim ohranja zgolj visoko in nizko lego, pa tudi njihove dolžine nakazuje le v dveh osnovnih tipih, dolgem in kratkem, kar morajo izvajalci medsebojno usklajati. Skupaj z bolj ali manj fiksnim aleatoričnim zapisom teži v čisti zvok brez psihologiziranja, v statično ali dinamično zaporedje zvočnih barv. Odtod naslov stavkov *Forma V.* in *Forma VI.* in zveza z likovnim svetom. Problem forme je skladatelja kmalu vodil v radikaliziranje z izhodiščno totalno serialno organizacijo,²³ pri čemer je bila „predmetnost“ pop artov le vmesna postaja; tako tudi v najuspešnejšem tretjem, kjer je prej sodelujoči zunanji zvočni svet (dva metronoma, ura; magnetofonski trak) zamenjal s človeškimi glasovi.

²² Prim. k temu še A. Rijavec, *Novejši slovenski godalni kvartet*, MZ 9/1973 in širše k temu obdobju N. O'Loughlin — P. Kušar, *Posleratno slovenačko kamerno muzičko stvaralaštvo*, Zvuk 1982, št. 1.

²³ Gl. skladateljstvo v A. Rijavec, *Razsežnosti snovanja Darijana Božiča*, MZ 14/1976, 118.

Ta avantgardna drža se po desetletju obnavlja. Pri Ramovšu pomeni tako v Pogovoru (1979) kot v skladbi Sto taktov (1981) poglobljanje izraza brez tehničnih novosti, čisto, abstraktno glasbo, ki v drugem delu izrecneje izhaja iz narave zvočnosti posameznih glasbil. Da pomeni usmerjanje v izraz tudi rahlo umirjanje, ne pa zapuščanje avantgarde, velja zaenkrat tudi za Petrića, pri katerem se že kažejo začetni znaki regresije. Njegov Quatuor 1979, ki je bolj artističen in odtod muzikalno prepričljiv in oblikovno zlit, na tem vrhuncu s kar virtuozno izrabo tehničnih dosežkov že nakazuje pot v redukcijo aleatorike proti klasičnemu ekspresionizmu, k ekspresivnosti pri Petriću že znanih rudimentov melodike. Skladatelj stoji torej na skrajni točki, odkoder več ne vidi poti naprej. Nasprotno kot lahko trdimo za pripadnika mlajše generacije Bora Turela, katerega String quartet (1977) omenjamo tu kot študijsko možnost radikalne avantgardne in ne eksperimentalne naravnosti, v katerem skladatelj opusti uporabo tradicionalnega tonskega gradiva.

S tem se seveda kvartetno ustvarjanje ne izčrpa, saj stoji modernističnim prizadevanjem ob strani vrsta del, smeri in možnosti, ki jih je treba povsem demokratično upoštevati kot izraz širine različnih estetskih občutij sveta, ki ustrezajo tudi širini sprejemajočih ali zgolj posameznikom med njimi. Če jim ne gre razvojni pomen, imajo domovinsko pravico zaradi umetniške vrednosti in posebej izvirnosti izraza, kakor že teh vrednot ne gre odrekati niti prvim. Med obojimi pravzaprav nekam v sredo sodi tržaški rojak Pavle Merku, ki je medtem svoje ustvarjanje poistovetil z ekspresionizmom. Zato ga vsekakor značilno predstavlja njegov drugi godalni kvartet (1968), z ohranjenim nekdanjim jedrnatim, zbranim izražanjem v zdaj svobodnem atonalnem stavku, ki je blizu dunajski šoli, raztrganem z disociacijami in dinamičnimi kontrasti ter s poostreno disonanco, v katerem brez zunanjih kretenj prevladuje izpovedni intimizem. Štiri sporočila (1973) Marijana Lipovška spet so prispevek skladatelja starejše generacije k ekspresivni smeri, zato je še tradicionalnejše zasnove, vendar prepričljiva in enovita izpoved v svoji poduhovljeni poglobitvi, prizadeti liričnosti in meditativnosti. Sicer je v splošnem mogoče trditi, da prevladuje med sopotniki avantgarde objektivnejša izrazna smer, znotraj katere so bili njeni predstavniki dozvetni tudi za modernistične dosežke ali so še posebej težili v izrazno smer. Tako je Vladimir Lovec med drugim tudi v Dveh skladbah za godalni kvartet (1967) iz neoklasicizma in jasne forme dosegal ob zaostrenem zvoku in disonantni, ekspresivno napeti melodiki poln introvertiran izraz. Podobno Ferdo Juvánc (I. kvartet, 1974), le da je subtilnejši in ob poglobitvi vase in tudi izrazni težkokrvnosti prav tako nepozoren do artizma. Pri Vremšaku je nasprotno v ospredju muzikalna forma in ne izpoved, kar pa v pesemski zasnovi z razvidno tonalnostjo v letu 1976 deluje že anahronistično. Še med študijem nastali kvartet Maksa Strmčnika (1973) je bližji atonalnosti, a že takrat opozarja na neposrednost in temperament svojega ustvarjalca. Najbolj dognan in zrel je Uroš Krek, ki ostaja tudi v kvartetu (1979) zvest svoji temeljni usmerjenosti. Čeprav dozveten za novo, izhaja iz izročila neoklasicističnih bartóvskih pobud z jasnostjo izraza in z naslonom na ljudsko motiviko ter iz vsebinske tehtnosti in muzikalnosti. V kvartetu še ohranja „zgodbo“, pripoved, a njen jezik v spremenljivosti tudi kontrastnih občutij „nelepotno“ melodično in harmonsko posodablja. Odtod dobi neposrednejše občuten in prilagodljivejši izraz v značilno krhkem in fluidnem kvartetnem zvoku.

Ko končno vstopamo v naš čas osemdesetih let, se ta estetski razpon širi še z ne docela izoblikovanega antagonističnega vidika med avantgardnimi in postavantgardnimi razvojnimi možnostmi. Kakor namreč prihaja zlasti v avantgardni generaciji zorenjem skladateljev pri nekaterih do opuščanja prej radikalnih stališč, tako je še posebej čutiti ob postopnem ponehavanju modernističnega napona v vseh umetnostnih

vrstah znanilce novega duha, nove klime in že od začetka tega desetletja tudi rastočo zavest o nakazujočem se novem obdobju postmoderne in postindustrijske družbe, s poskusi razčiščevanja tega še ne dovolj jasnega pojava. Danes je vsaj jasno, da začenja novo nakazujoče se pojmovanje nesubjektivistične resnice postmodernistične umetnosti in posebej glasbe močneje upoštevati odjemalca, poslušalca, s tem pa se estetsko vračati s prikrojevanjem modernistične izkušnje h konkretnjšemu jeziku, razumljivosti, ki figuraliki, fabuliranju, v eklecticismu nekako po vzoru že znanih polpreteklih neo slogov, ki citatnosti, fragmentarnosti ipd.²⁴

Tega seveda na začetku osemdesetih let ni mogoče trditi za pripadnika starejše generacije Božidarja Kantušerja, ki prepričljivo nadaljuje svojo ekspresivno linijo s kar tremi novimi deli (1980 in dvakrat 1983) in ostaja doslej tudi najplodovitejši živeči slovenski skladatelj te zasedbe. Njegov izrazno močni ekspresionizem se v teh delih res nekoliko klasicistično poenostavlja, čisti v transparentnejše forme s shematiko in konstrukcijo, z igro, v zadnjem kvartetu spet z delno uporabo dvanajstttonskih postopkov, vendar skladatelj ne glede na razvoj glasbe v zadnjih dveh desetletjih ostaja zvest sebi in svojim že uveljavljenim izhodiščem. Nasprotno pomeni v tej zasedbi Lebičev Streichquartett (1983), nastal po naročilu Deutscher Verlag für Musik, sintezo modernističnih prizadevanj. Artistično je pri nas nepresežen kompendij sodobnega kvartetnega zvoka, ki pa je vseskozi podrejen skladateljevi humanistični viziji umetnosti. Čeprav je Lebič blizu poljski avantgardi, upošteva serialno izhodišče — spretno vključujoč vanj „melodiko“ — ob dokaj izpisani in nenehno nadzorovani aleatoriki ter ob ravnovesju oblikovnih proporcev s tehnično natančno izdelavo, kar terja dolgotrajen kompozicijski postopek. V povezanosti zvočnega gradiva v vseh štirih nepretrgano tekočih stavkih je kot v izrazu vendarle čutiti tudi tradicionalnejše osnove: tako v prvem stavku štiriglasno kanonično izpeljavo, v drugem plesne nastavke z dvakratnim triom in prek kontrastnega intermezza vrhunec v rondojskih zametkih finala. Torej obenem izhodišče za tokratno skladateljevo čistoglasbeno vsebino, se pravi za prodorno muzikalnost z organskostjo poteka neserializirane dinamike in za ritmični polet, kar za nabitost z močjo izraza od lirizmov do občasne dramatike ter dovezetnost tudi za igro, humornost, sproščenost do lahkotne elegance. Toda ta Lebičev do takrat zvočno najbolj stopnjevani radikalizem se začenja tudi drugače ozirati na poslušalca in se mu približevati z vsakršnimi ponavljanji od posameznih tonov, poddelov in večjih odstavkov — celo že s prvimi tradicionalnim znamenjem za ponavljanje s prima in seconda volta — pa z imitacijami, kar kaže na postmodernistično umirjanje. Če se tako z evropskih razgledov uresničuje ena najpomembnejših slovenskih kvartetnih skladb, s tem kontinuiteta modernizma ne preneha. Doslej zadnje stopnjevanje mu daje skladatelj mlajše generacije Uroš Rojko. Njegova prizadevanja v prvem godalnem kvartetu (1984) sežejo do punktualizma tonov in četrttonov vključujoč dinamiko in do svojevrstne aleatorike tudi le s približno nakazano tonsko višino ter z vsakršnimi načini vzbujanja godalnega zvoka. Komplicirana partitura je polna informacij in razpade na zapise za posamezne strune vsakega glasbila posebej, obseg do osmih notnih črtovij pa se širi za vsako godalo še s pomožnima črtama za igro sul tasto ali sul ponticello. Ne tako radikalno se modernim pridružuje v Avstraliji delujoči in tam tudi izšolani in vidno uveljavljeni slovenski rojak Božidar Kos. V svojem delu (1982) uvaja v klasični tonski sistem še mikrotone, nekaj manjše od četrttona. Ob ostri disonanci in še trdoživi, ne dosledno dva-

²⁴ Prim. J. Kos, Konec modernizma, *Sodobnost* 36/1988, št. 3, 4, 5 in 6/7, D. Bajt, Postmodernizem po slovensko, *Nova revija* 7/1988, št. 73–74, pa tudi anketo o postmodernizmu v *Sodobnosti* 1982, dve leti pozneje v *Književnih listih Dela* itn.

DODATEK

Kronološki popis godalnih kvartetov slovenskih skladateljev

Ker gre za prvi takšen bibliografski poskus, je razumljivo, da ni popoln in da ga bo treba še dopolnjevati. Osnovni podatki zanj se omejujejo na navedbo avtorjev, naslovov del, letnic nastanka in še izdaje oziroma, če je znano, nahajališča rokopisa. Povzeti so iz razpoložljive literature in posebej leksike (Muzička enciklopedija, I—III, Zagreb 1977, Leksikon jugoslavenske muzike, I—II, Zagreb 1984, Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije, Beograd 1968, Slovenski biografski leksikon, do 14. zv., Ljubljana 1986, A. Rijavec, Slovenska glasbena dela, Ljubljana 1979, programske knjižnice festivala komorne glasbe v Radencih in bibliografije zlasti monografskih del: D. Cvetko, Risto Savin, Ljubljana 1949, D. Pokorn, Bibliografski popis kompozicij Slavka Osterca, MZ 6/1970, K. Bedina, List nove glasbe. Osebnost in delo Franca Šturma, Ljubljana 1981, B. Loparnik, Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem, Ljubljana 1984) ter iz knjižničnih katalogov (glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani = NUK M, knjižnica Akademije za glasbo v Ljubljani = AG, notni arhiv in fonoteka Radia Ljubljana, Knjižnica Centra za glasbeno vzgojo v Mariboru, notno gradivo v Društvu slovenskih skladateljev v Ljubljani = DSS in v Muzikološkem inštitutu Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani = SAZU) ter tudi iz osebnih stikov s skladatelji. Kjer ni posebej navedeno nahajališče notnega gradiva, ga je treba iskati najverjetneje pri skladatelju (v njegovem osebnem arhivu ali v bibliotečni zapuščini).

- KORUN, Fran — Reverie pro Streichquartett, 1892 (rkp v NUK M)
SAVIN, Risto — Godalni kvartet, 1895 (ni ohranjen)
KORUN, Fran — Aus der Heimath. Paraphrase über slavische Lieder für Streichinstrumente (Quartet), ok. 1898 (rkp v NUK M)
VILHAR, Fran Serafin — Godalni kvartet, pred 1900? (ni ohranjen)
ŠANTEL, Saša — Godalni kvartet v d-molu, op. 3, 1905 (predelan 1925 — gl. tam)
PREMRL, Stanko — Kvartet za godala v D-duru, 1904—08 (rkp v knjižnici AG)
HLADNIK, Ignacij — Abstinentska himna, po 1900? (rkp v NUK M — ni na mestu)
ŠANTEL, Saša — Fantazija za šolski godalni kvartet na temo „Misli moje...“, op. 20, 1910 (Mala Nova muzika 2/1929, št. 4)
— Adagio. II. odstavek iz kvarteta za dvoje gosli, vijolo in čelo, do 1914? (rkp v NUK M)
MIRK, Vasilij — „Pot po domu“ za godalni kvartet, op. 57, 1914 (navedba v skladateljevem Seznamu del v NUK M)
- ŠKERJANC, Lucijan Marija — I. godalni kvartet, 1917
KOPORC, Srečko — Godalni kvartet, 1920 (po skladateljevem seznamu, najbrž uničen)
ŠKERJANC, Lucijan Marija — II. godalni kvartet, 1921 (rkp 1918—21 v knjižnici AG)
PARMA, Viktor — Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, 1922 (rkp v NUK M)
OSTERC, Slavko — Menuet za kvartet na lok, pred 5. 4. 1922 (rkp[?] v knjižnici AG)
— Lirični kvartet, verjetno 1922 (ohranjen 3. stavek Nokturno — rkp[?] v knjižnici AG)

- Kvartet v a-molu, 1923 (rkp [?]) v knjižnici Centra za glasbeno vzgojo v Mariboru)
- Godalni kvartet v C-duru, verjetno 1924 (rkp v knjižnici Centra za glasbeno vzgojo v Mariboru)
- Serenada za godalni kvartet, pred 2. 3. 1925 (rkp v knjižnici Centra za glasbeno vzgojo v Mariboru)
- Divertimento za kvartet na lok, 1925 (rkp v NUK M)
- ŠANTEL, Saša — Godalni kvartet v d-molu, 1925 (predelan po kvartetu iz 1905)
- Godalni kvartet v A-duru, op. 39, 1925 (notni arhiv Radia Ljubljana — ni na mestu)
- ŠKERJANC, Lucijan Marija — III. godalni kvartet (Sonatina da camera), 1925 (ed. SAZU 25)
- OSTERC, Slavko — Kvartet I na lok, 1927 (rkp v NUK M)
- Silhuete za godalni kvartet, 1928, (rkp v NUK M)
- KOPORC, Srečko — Suita za godalni kvartet, 1929 (glasovi v NUK M)
- ŠTURM, Franc — [Godalni kvartet], 1931 (rkp v NUK M)
- [Godalni kvartet], do 1934? (rkp v NUK M)
- ŠIVIC, Pavel — I. godalni kvartet, 1932 (kserogr. rkp v NUK M)
- ŠVARA, Danilo — Kvartet za godala, op. 7, 1932 (v zapušč. pri skl. sinu Igorju)
- TOMC, Matija — Godalni kvartet v D-duru (rkp v SAZU, Muzikološki inštitut)
- LIPOVŠEK, Marijan — Godalni kvartet, 1932 (prep. glasov v knjižnici AG)
- Rondo, 1933
- UKMAR, Vilko — Godalni kvartet I., 1933
- OSTERC, Slavko — Godalni kvartet št. 2, 1934 (ed. DSS 473)
- UNGER, Maks — Godalni kvartet v F-duru, 1934
- Godalni kvartet v f-molu, op. 8 (posnetek Radia Ljubljana 1962)
- OCVIRK, Ivan — Godalni kvartet v B-duru (posnetek Radia Ljubljana 1962)
- Godalni kvartet v D-duru (posnetek Radia Ljubljana 1962)
- Skladatelj je napisal vsega 12 godalnih kvartetov
- MIHELČIČ, Slavko — Godalni kvartet, 1934
- ŠKERJANC, Lucijan Marija — IV. godalni kvartet, 1935 (ed. SAZU 25)
- ŽEBRE, Demetrij — Godalni kvartet, 1935 (ed. DSS 864)
- PAHOR, Karol — Prvi kvartet za godala, 1935 (ed. DSS 107)
- ŠTURM, Franc — [Godalni kvartet v četrttonskem sistemu], 1935 (pogrešan)
- [Godalni kvartet], 1935 (1936 popravljen in 1490 predelan — gl. tam)
- KOPORC, Srečko — Godalni kvartet št. 3, 1936 (po skladateljevem seznamu, najbrž uničen; god. kvartet št. 2 z zborom)
- PIRNIK, Makso — Godalni kvartet, 1937 (notni arhiv Radia Ljubljana)
- ARNIČ, Blaž — Godalni kvartet, 1937
- PAHOR, Karol — Drugi kvartet za godala, 1938 (ed. DSS 248)
- ŠVARA, Danilo — II. godalni kvartet, op. 27, 1938 (v zapušč. pri skl. sinu Igorju)
- RAMOVŠ, Primož — Godalni kvartet (št. 1), 1939
- ŠTURM, Franc — Godalni kvartet, 1935–40 (rkp v NUK M)
- KENDA, Josip — Godalni kvartet, do 1940?
- HROVATIN, Radoslav — Godalni kvartet, 1940
- RAMOVŠ, Primož — Stavek za godalni kvartet, 1942 (naslov dela osebno od skladatelja)
- PREVORŠEK, Uroš — Godalni kvartet, 1940–45?
- LIPAR, Peter — I. godalni kvartet, pred 1945?

JUVANEC, Ferdo — Komorni stavek, 1944 (rkp v NUK M)

- ŠKERJANC, Lucijan Marija — V. godalni kvartet, 1945 (ed. SAZU 25)
GREGORC, Jurij — Godalni kvartet v E-duru, 1946
PREK, Stanko — Godalni kvartet, 1946 (ed. DSS 210)
ŠONC, Viktor — Suita za godalni kvartet, po 1945?
— Godalni kvartet, po 1945? (prep. [?] glasov v notnem arhivu Radia Ljubljana)
MATIČIČ, Janez — Godalni kvartet, 1949
MERKŮ, Pavle — Quartetto breve, op. 12, 1952
ŠTUHEC, Igor — Godalni kvartet, 1953
KANTUŠER, Božidar — 1^{er} Quatuor à cordes, 1953 (1983 predelan, samozaložba)
UKMAR, Vilko — Godalni kvartet št. 2, 1954
SREBOTNJAK, Alojz — Allegro, koral in passacaglia, 1954
PETRIČ, Ivo — Godalni kvartet, 1956 (samozaložba)
LOVEC, Vladimir — Endimion in Selena, godalni kvartet, 1956
— Godalni kvartet v c-molu, 1956 (prep. glasov v notnem arhivu Radia Ljubljana)
ŠEDLBAUER, Čenda — Počitnice — suita za godalni kvartet, 1956
PREK, Stanko — Menuet, 1956 (ed. DZS)
— Godalni kvartet št. 2. Mladinska suita, do 1959 (ed. DZS)
UKMAR, Vilko — Godalni kvartet št. 3, 1959 (ed. DSS 60)
KANTUŠER, Božidar — Quatuor à cordes No 2, 1959 (samozaložba)
— Quatuor à cordes No 3 (samozaložba)
ŠKERJANC, Lucijan Marija — Mala suita za godalni kvartet, 1961
LOVEC, Vladimir — Dve skladbi za godalni kvartet, 1967
— II. godalni kvartet, 1967
STOPAR, Marko — Godalni kvartet v Es-duru (posnetek Radia Ljubljana 1968)
MERKŮ, Pavle — Quartetto N. 2, 1968 (ed. Survini-Zerboni)
RAMOVŠ, Primož — Triptychon (Godalni kvartet št. 2), 1969 (ed. DSS 479)
PETRIČ, Ivo — Quatuor 1969, 1969 (ed. DSS 477)
BOŽIČ, Darijan — Pop art III, 1971 (ed. DSS 554)
LIPOVŠEK, Marijan — Štiri sporočila, 1973 (ed. DSS 673)
STRMČNIK, Maks — Godalni kvartet, op. 1, 1973
JUVANEC, Ferdo — I. Kvartet, 1974 (rkp v NUK M)
VREMŠAK, Samo — Godalni kvartet, 1976
TUREL, Bor — String quartet, 1977
PETRIČ, Ivo — Quatuor 1979 (ed. DSS 1041)
KREK, Uroš — Godalni kvartet, 1979
RAMOVŠ, Primož — Pogovor (Godalni kvartet št. 3), 1979
KANTUŠER, Božidar — String quartet No 4, 1980 (samozaložba)
RAMOVŠ, Primož — Sto takov (Godalni kvartet št. 4), 1981
KOS, Božidar — String quartet, 1982 (samozaložba v Avstraliji)
KANTUŠER, Božidar — String quartet No 5, 1983 (ed. Ostinato, Paris)
— String quartet No 6, 1983 (ed. Ostinato, Paris)
LEBIČ, Lojze — Streichquartett, 1983 (Deutscher Verlag für Musik, Leipzig)
ROJKO, Uroš — Streichquartett nr. 1, 1984
PETRIČ, Ivo — Quatuor 1985 (ed. DSS 1188)
GOLOB, Jani — Godalni kvartet št. 1, 1987
— Godalni kvartet št. 2, 1987

MERKÛ, Pavle — Quartetto No 3 „Romantico“, 1987

ŠIVIC, Pavel — Godalni kvartet „Fortuna“ (s pevskim glasom), 1987

SUMMARY

Although it had seemed that the string quartet, as a form of the highest perfection and nobility in chamber music, could have been brought to life in Slovenia at a relatively early stage, it lived to see itself gain distinct recognition only in the present century. The amateur string quartet which had been founded by Karl Moos in Ljubljana in 1794 had developed in the very same year into the Philharmonic Society which then proceeded to cultivate symphonic music, and with success, till the First World War. For the string quartet to have developed then the overall conditions would have had to be much more favourable, as it had been in the case of Ignaz Schuppanzigh, a son of a Slovene schoolmaster, who had been favoured enough as to be able to develop his musical talent along the reproduction lines in Vienna as the leader of a celebrated quartet, the best performer of Beethoven's works. Another significant reason for such a delay was the National Revival Movement in the latter half of the 19th century, which lay its musical foundations in the vocal, and proceeded to seek its artistic identity there, above all in choral music, for several decades to follow.

Thus, it was only the late 19th century which first introduced this form of chamber music, via Glasbena matica, to the Slovene public, and was the first to see some pieces written in this form by some Slovene composers. A continuity in this field of creativity was then achieved in the 1920's, with the 1930's to become the most intensive period of this kind of creativity since. These were the years of several development stages, from Romanticism via the influence of the early Stravinsky, to Expressionism in its highest and late stages, and some essays at the Neue Sachlichkeit in the works of Lucijan Marija Škerjanc, Slavko Osterc, Srečko Koporc, Karol Pahor, Danilo Švara, Franc Šturm, and many others. Even then, the fundamental traits of Slovene composers were strongly testified to: closeness to intimism, depth of expression — either in the purely musical play of sounds or in the intrinsic meaning, in the rather ascetic introversion or through artistry.

This upsurge of creativity was then interrupted by the Second World War and the newly-formed social order of the Bolshevik type which caused a marked discontinuity in development by the forced termination of the previously autonomous aesthetics. In fact, the period in general had no use for the intimism of the string quartet. Composers would react to this stylistic moderation and concealment (which nevertheless did not go as far as producing any kind of social realist music) each in his own individual way, e.g. Škerjanc and Vilko Ukmar on a Romanticist basis, others for the sake of their studies. Božidar Kantušer, at that time already active in Paris, was the most progressive of all by dint of his atonality in the 1950's; his six quartet pieces also make him the most prolific Slovene composer alive, which is illustration enough of how Slovene music could have developed had it been given the autonomy to do so.

For the quartet, the re-establishment of the contact with the European avant-garde in the early 1960's first brought an almost ten years' silence, and then the rise of works by Primož Ramovš, Ivo Petrić, and Darijan Božič, all based on the aleatoric music primarily after the Polish models. This was also a period when, after the reign of the chorus and after the popularity of opera in the inter- and early post-war periods, the abstractness of the pure instrumental music, especially that of the symphonic

production and reproduction, was coming into the foreground, with chamber music gaining ground, too. The string quartet, although not standing in the foreground, maintained a position in its own right, which is testified to by the yet incomplete bibliography of more than 110 units, with 50 of them from the post-war period. Concurrent with the modernism of the period there were a number of works belonging to expressionism and other, more objective trends where the composers remained susceptible to the achievements of modernism or tended towards expressiveness. Such were Pavle Merkù, Marijan Lipovšek, Vladimir Lovec, Ferdo Juvanec, Maks Strmčnik, and Uroš Krek.

The 1980's have besides bringing the radicalization due to the maturing and soothing down of some avant-gard artists, manifested the first seeds of a more intelligible post-modernist language. The adherents of the present-day modernism are Lojze Lebič, Božidar Kos, who is resident in Australia, and Uroš Rojko; those of other trends are Petrič and Merkù. Kantušer has kept his own expressive orientation, with Pavel Šivic and the more traditional Jani Golob joining him. In view of the presented continuity of the production the question of the survival and future fate of the string quartet has as yet not been raised in the domain of Slovene music. Unless the question is raised artificially (as was recently the case with opera) and there is no knowing what the future might bring, could it be that the future of the quartet in Slovenia, too, lies in the establishment of post-modernist aesthetics?