

UDK: 78.082Matičič J.

Primož Trdan

Sušje 3c
SI-1310 Ribnica*Sonatno razmišljanje v Koncertu za violino
in orkester Janeza Matičiča**Sonata-thinking in the Concerto for Violin
and Orchestra by Janez Matičič*Prejeto: 4. april 2013
Sprejeto: 6. maj 2013Received: 4th April 2013
Accepted: 6th May 2013**Ključne besede:** Janez Matičič, Koncert za violino
in orkester, glasba 20. stoletja, sonatna oblika**Keywords:** Janez Matičič, Concerto for Violin and
Orchestra, 20th century music, sonata form

IZVLEČEK

ABSTRACT

Prispevek se osredotoča na *Violinski koncert* skladatelja Janeza Matičiča, zlasti na tradicionalne oblikovne nastavke v skladbi, ki jih je mogoče razlagati skozi pojmovno zvezo sonatno razmišljanje. Natančna analiza skladbe razkriva in poskuša razložiti nenavadna razmerja med sledovi sonatne oblike, zanjo značilnih skladateljskih tehnik in eksplicitno sodoben slogovni značaj dela.

The article deals with the *Violin concerto* by Janez Matičič as a transformation of a traditional form that can be defined in terms of sonata-thinking (Sonatendenken). A precise analysis of the work focuses on unusual relationships between traces of sonata form, its distinctive compositional technique and the piece's explicit contemporary aesthetic character.

Leta 1989 je izšla monografija *Sonata: Fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir*, poglobljena raziskava Katarine Bedina, v kateri je avtorica zapisala, da Janez Matičič za prvo *Sonato* iz leta 1960 ni več komponiral klavirske sonate.¹ Muzikologinja je to prepričljivo pojasnila z močno povezavo, ki obstaja med sonatno obliko in tonalno osrediščeno harmonijo, harmonskim principom, ki ga je skladatelj v nekaj letih po nastanku *Sonate št. 1* povsem opustil. Ko želimo oblikovno logiko, značilno za tonalitetno glasbeno razmišljanje prenesti na komponiranje v atonalitetnih harmonskih sistemih, postanejo značilnosti podedovanih oblikovnih tipov pogosto neutemeljene. Kompozicijska zgodovina nas uči, da je imela harmonija v glasbi 18. in delno tudi 19. stoletja močno oblikovno vlogo – strukturno preglednost in »kvadratno« periodičnost glasbenega stavka je zagotavljala prav funkcionalna tonalna harmonija z enakomernim kadenčnim modelom. Z razvojem harmonije (funkcionalno vse bolj oddaljene in

¹ Katarina Bedina, *Sonata: Fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir* (Ljubljana: Slovenska matica, 1989), 88.

nepredvidljive harmonske zveze, odlaganje kadenc) pa so postali oblikovni vzori bolj vprašanje preoblikovanja, kot pa sledenja. Ker se v sonatni obliki tematsko-materialni kontrast in oblikovni lok utemeljuje prav s funkcionalno-harmonskimi razmerji, je to oblika, za katero lahko preskok v atonalitetnost sproži še toliko večje sistemske razpoke, in v tem smislu se zdi sklepanje Katarine Bedina povsem utemeljeno.

V resnici je Matičič leta 1988, torej v času, ko je muzikologinja pripravljala tiskano izdajo svoje raziskave, ustvarjal *Sonata št. 2 za klavir* v svojem značilnem zrelem, zvočno razširjenem in povsem kromatiziranem slogu, pa vendar je skladatelj pozneje priznal, da so v njej prisotne, a zakrite tudi tradicionalne oblikovne iztočnice.² Katarina Bedina v obravnavo fenomena sonate v glasbi Janeza Matičiča ni vključila izredno pomembne teze svoje raziskave, ki bi lahko nakazala tudi možnost, da bo skladatelj kljub novi kompozicijski paradigmi še ustvarjal klavirske sonate. Gre za ugotovitev, da sonate obstajajo tudi v zunajtonalni glasbi 20. stoletja, le da to niso več strogo gledano sonatne oblike.³ Razmerja med »zakritimi« tradicionalnimi oblikami in sodobnimi, skrajno individualnimi oblikovnimi rešitvami so pomembna vprašanja, ko želimo razmišljati o ustvarjanju Janeza Matičiča vse od njegovega *Koncerta za violino in orkester*, ki je nastal v letih 1978 in 1979. Slušna izkušnja z *Violinskim koncertom* izdaja, da gre za glasbo iz – grobo ubesedeno – zvočno-fakturnega okolja evropskega modernizma, a tudi, da skladba poteka v obrisih sonatne oblike z jasnimi nastopi repriz, temeljitejši vpogled v partituro pa nadalje pokaže še, da je glasbeni tok prepojen s tesno zgnetenim motivičnim delom. Ker ne skladba, ne celoten opus njenega avtorja ne kažeta simptomov v tistem času že porajajoče se postmodernistične rehabilitacije starih oblikovnih tipov, kompozicijskih tehnik ter zvrsti, je eden izmed ciljev sestavka razjasniti nenavadno razmerje med tradicionalno oblikovno označenostjo in njenim izrazito samosvojim, modernistično individualiziranim zvočnim vtisom.

Preden se podrobneje posvetimo *Koncertu za violino in orkester*, moramo na kratko obnoviti značilnosti formalne individualizacije znotraj modernistične poetike in predpostavke, ki so skladatelju Janezu Matičiču omogočile prenašanje prvin sonatne oblike v sodobno glasbeno skladnjo in oblikovanje.

Kompozicijsko-zgodovinski okvirji

Čedalje močnejše individualiziranje oblikovnih rešitev v 19. stoletju je v petdesetih letih 20. stoletja v kontekstu Nove glasbe kulminiralo v popolni individualizaciji oblike, kar je na neki stopnji pomenilo tudi popolno izničenje vseh znanih, podedovanih oblikovnih principov, saj je vsako delo v oblikovnem smislu postalo edinstvena in neponovljiva entiteta, ne pa primer splošnega. V takšnem duhu je Boulez v slavnem članku *Schönberg je mrtev*, svojemu predlogu za rešitev problema sodobne glasbene govornice, problematiziral dejstvo, da je Schönberg z dodekafonsko metodo ponudil revolucionarno novo harmonijo, a ob tem obdržal klasične glasbene forme, ki z novo

² Gregor Pirš, spremeno besedilo k plošči *Janez Matičič: klavirska glasba* (Ljubljana: Edicije DSS, 2002).

³ Bedina, *Sonata ...*, 22.

metodo niso imele nobene zgodovinske povezave.⁴ Na kakšen način so se uresničevale zahteve po individualnih, radikalno novih glasbenih oblikah, beremo v Ligetijevi natančni analizi⁵ oblik del, kakršna so nastajala v petdesetih letih dvajsetega stoletja. Ligeti je izluščil štiri glavne procese, ki so določali posebnosti oblike v glasbi tistega časa: poleg odpovedi etabliranim oblikovnim shemam še odsotnost splošno veljavnega sistema glasbene sintakse, velike spremembe v funkcijah delov oblike ter posebnosti ritmične artikulacije – tudi na nivoju celotne oblike –, ki ne temelji več na enakomernem metrumu in pulzu. Odnosi med temi procesi so kavzalni. S tem, ko se zaradi radikalno novih načinov vertikalne in horizontalne tonske organizacije radikalno individualizira tudi glasbena sintaksa, iz skladateljskega dela posledično izgine še sledenje oblikovnim shemam, ki jih je v preteklosti prav tako določala razmeroma enotna harmonska organizacija, zaradi razpustitve harmonske in formalne hierarhije pa se razrešijo tudi metrična podoba in funkcije posameznih delov oblik, ki izgubijo svoje »vektorske« lastnosti.⁶ Vse naštetu dosledno opiše naravo serialnih kompozicij, a Ligeti poudarja, da gre za splošne značilnosti glasbe obdobja, naj bo to totalni serializem ter iz njega izpeljane metode, statistična kompozicija ali pa glasba, nastala na podlagi naključja. Popolna formalna individualizacija, ki je bila mogoča s tovrstnimi metodami urejana tonskega gradiva, je glasbena dela naredila tudi zvrstno težko opredeljiva, oboje, odsotnost splošno veljavnih oblikovnih tipov in iz tega sledeč kritičen položaj zvrsti, pa se je primerno odražalo v naslovih skladb iz tega obdobja – v petdesetih letih so na primer nastale skladbe *Diamorphoses* (I. Xenakis), *Punkte* (K. Stockhausen) ali *Structures* (P. Boulez). Popolna individualizacija glasbenega dela, je skladatelje očitno silila tudi v iskanje individualnih, neobičajnih jezikovnih formulacij v naslovih skladb.⁷

Ko Ligeti v omenjenem članku razčlenjuje fenomen oblike, glasbeno obliko od glasbe kot take loči po tem, da je slednja čisti časovni potek, prva pa abstrakcija, ki nastane, v kolikor glasbeni časovni tok gledamo retrospektivno. Retrospektivna lastnost glasbenega časa ima v fenomenu oblike dve ravni, *realni* glasbeni čas in pa *zgodovinski* glasbeni čas. Vektorske lastnosti delov glasbene oblike se vzpostavljajo skozi obe ravni. Funkcije delov oblike lahko namreč razberemo iz značilnosti in zvez znotraj posameznega dela, prav tako pa tudi iz sorodnosti in odstopanj med glasbenim delom in drugimi deli določenega stilnega okolja in tradicijske linije.⁸ Ligetijeva kritika glasbenih oblik, ki so bile značilne za skladbe iz petdesetih let, na ta način izpostavlja pomen formalnega referenčnega okvirja, ki je kot rezultat retrospektivnega gledanja inherenten glasbeni obliki sami, a je bil na določeni glasbenozgodovinski točki odrinjen na rob skladateljske zavesti. Glede na to, da se je zlasti serializem kot sistematična rešitev problema sodobne dvanajsttonske glasbene govorice definiral skozi kritiko tradicije in njeno kritično-konstruktivno pretresanje, je imel tudi v svoji poetski konstituciji vstavljeno možnost kritičnega preseganja. V šestdesetih letih se je iz konstruktivnih kritičnih stališč razvil

⁴ Pierre Boulez, »Schoenberg is Dead«, v *Notes of an Apprenticeship*, prev. Herbert Weinstock (New York: A.A. Knopf, 1968), 268–275.

⁵ György Ligeti, [»Über Form in der Neuen Musik«,] *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 10 (1966): 23–35.

⁶ Prav tam, 28–29.

⁷ Carl Dahlhaus, »New Music and the problem of musical genre«, v *Schoenberg and the New*, prev. Alfred Clayton in Derrick Puffett (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 32.

⁸ Povzeto po: Ligeti, [»Über Form in der Neuen Musik«,] 24–25.

tudi korigiran odnos do glasbene preteklosti. Primer tega, kako se lahko glasbeno delo s še vedno skrajno individualizirano oblikovno podobo nanaša na splošne, zgodovinsko vzpostavljene značilnosti glasbenega oblikovanja in strukturiranja, najdemo tudi v Ligetijevem opusu. Ligeti je leta 1966, v času zaznamovanem z zvočnimi kompozicijami, napisal *Koncert za violončelo in orkester*. Oblika dvostavčne skladbe ustreza njegovemu sočasnemu ustvarjanju, a je skladatelj v drugem stavku posegel po koncertantnih tipih odnosov med instrumentalnimi skupinami, virtuoznimi epizodami orkestrskih glasbil in drugih sorodnih elementih, ki bi lahko s svojim značajem kazali na določeno vez s tradicijo koncerta.⁹

Janez Matičič nov način skrajno individualnega oblikovanja glasbeno-zvočnega tkiva ni sprejel skozi katero izmed uveljavljenih skladateljskih metod, temveč skozi izkušnjo z elektroakustičnim skladanjem. Leta 1961 se je po krajšem študiju pri Nadji Boulanger pridružil pariški Skupini za glasbene raziskave (GRM: Groupe de Recherches Musicales) ki se je pod vodstvom Pierra Schaefferja analitično posvečala teoretskim obravnavam zvočnih fenomenov in subjektivni slušni presoji. Prva polovica šestdesetih let je bila v Matičičevem snovanju obdobje prehoda iz estetike preteklih obdobjev v sprejemanje novega skozi elektroakustično kompozicijo, pri čemer ta »prehodni« duh ni obstajal le kot slogovna kategorija, ampak je pustil globlje sledi v konceptu skladateljevih del. V tem času nastane tako *Klavirski koncert št. 1*, trstavčno delo z jasno tradicionalno zasnovo stavkov, istočasno pa tudi popolnoma izvorno in samosvoje oblikovana klavirska skladba *Résonances*, prvo delo, na katerega je vplivala izkušnja iz GRM.¹⁰ Matičičevega ustvarjanja po tej izkušnji ne moremo več misliti skozi melodično-harmonsko-ritmične značilnosti, marveč skozi parametre, kot so »kriterij mase, zrna, profila, "obnašanje" energije zvoka [...], nenazadnje še tonski relief in mobilnost zvoka.«¹¹ To je posledično vplivalo tudi na skladateljev spremenjen odnos do glasbene sintakse in tudi v Matičičevem primeru se izkaže, da temeljito prevrednotenje teh kompozicijskih kategorij vodi v opuščanje podedovanih oblikovnih vzorcev. Ta Matičičeva sprememba kompozicijske paradigme se delno ujema z zgodovinsko vlogo serializma ter drugih strukturalnih pristopov iz petdesetih let – s katerimi nikakor nima bližnjih tehničnih ali nazorskih osnov, temveč le osnovne »prelomne« značilnosti – in potrjuje tudi dejstvo, da je negiranje oblikovnih in zvrstnih konvencij skladatelje sililo tudi v iskanje individualnih poimenovanj skladb, ki bi kar najbolje ustrezalo njihovemu individualnemu ustroju. Matičič je terminologijo za poimenovanje skladb največkrat našel v zvočnih in glasbeno-sintaktičnih pojmih: resonance, prekinitve, utripi, valovanja, oscilacije, sinteze ali forme. To so pojmi, ki so značilni za poimenovanje Matičičevih skladb med letoma 1963 in 1979, torej do leta, ko je dokončal svoj *Violinski koncert*. To je bila tudi prvo orkestrsko delo od *Klavirskega koncerta št. 1*, saj je skladatelj svoje ustvarjanje preobrazil v elektronskem studiu in na klavirju, njegovemu »*instrument de référence*«. Zdi se, da *Violinski koncert* označuje nekakšen imaginarni prehod v obdobje osemdesetih let, v katerem sta nastali dve deli, ki se prav tako jasno navezujeta na tradicionalne oblikovno-zvrstne iztočnice – *Koncert*

⁹ Prim.: Konrad Küster, *Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität* (Kassel: Bärenreiter, 1999), 199–200, Ulrich Dibelius, »Stimmen der Instrumente«, v *György Ligeti: Eine Monographie in Essays* (Mainz: Schott, 1994), 112.

¹⁰ Jurij Snoj, *Portret skladatelja Janeza Matičiča* (Ljubljana: Slovenska matica, 2012), 195–198.

¹¹ Borut Loparnik, »Pogovor z Janezom Matičičem«, *Nova revija* 43–44 (1985): 1473.

št. 2 za klavir in orkester in *Sonata št. 2 za klavir*. V zadnjih dvajsetih letih skladatelj ustvarja tako skladbe s skrajno individualnim oblikovanjem ter poimenovanjem, kot tudi dela s podedovanimi zvrstnimi oznakami in oblikovnimi nastavki.

Takšen bežen prelet skladateljevega opusa in kompozicijske zgodovine evropske glasbe v petdesetih in šestdesetih letih nas lahko vodi v hipotetično razmišljanje, da je Matičičevo obračanje k tradicionalnim oblikovnim nastavkom v *Violinskem koncertu* znotraj nove, individualne tonsko-zvočne organizacije in sintakse, po analogiji sorodno obnovljenemu stiku s podedovanim referenčnim okvirjem, ki se je vzpostavil po delnem zrahljanju prelomne modernistične miselnosti. Ena izmed razlik med navezovanji na preteklo v Matičičevih koncertih ali sonatah in, denimo, v Ligetijevem *Koncertu za violončelo* je v tem, da bi za Ligetijevo skladbo veljala ugotovitev Katarine Bedina, da vračanje tradicionalnih poimenovanj še ne pomeni tudi vračanja starih oblik, v Matičičevih delih pa lahko pogosto opazimo prvine sonatne oblike in oblikovno tridelnost. Da je bilo obračanje k podedovanim oblikovnim tipom v Matičičevem ustvarjanju toliko bolj intenzivno, je razumljivo, saj je slovenski skladatelj nove glasbeno-zvočne svetove odkrival že kot povsem izoblikovan ustvarjalec, ki ga je pred odhodom v Pariz pomembno zaznamovalo takrat še povsem tradicionalno usmerjeno slovensko glasbeno-kulturno okolje.

Oblikovne značilnosti

Da lahko v Matičičevem zrelem ustvarjanju, po njegovem vstopu v atonalitetno harmonsko organizacijo in v prevladujoče zvočno-barvno razmišljanje govorimo o sonatnih prvinah, moramo prevzeti pogled na sonatno obliko kot na »logično obliko«. Izraz izhaja iz Handschinove zamisli o ločevanju med arhitektonsko in logično obliko, na katerega se je za obravnavo sonatne oblike v glasbi 19. stoletja večkrat obrnil Carl Dahlhaus. Po takšnem razlikovanju arhitektonska sonatna oblika označuje hierarhično ravnovesje dvotaktij, fraz, stavkov in period, ki ga spremlja jasno usmerjen tonalni plan, logična sonatna oblika pa se nanaša predvsem na mišljenje te oblike kot posebnega spleta motivičnih povezav in tematskih procesov, ki notranje povezujejo stavek.¹² Zamisel o logični sonatni obliki sicer lahko povezujemo s besednimi zvezami, kot sta »sonatno načelo« (sonata principle) ali pa v nemškem jeziku bolj prisotno »sonatno razmišljanje« (Sonatendenken). Sintagmi lahko razumemo kot premik v smeri natančnejšega opredeljevanja sonatnega fenomena, ki ga še zlasti v našem primeru ne gre razumeti kot sonatne oblike v znanem smislu »učbeniško« shematično urejenih lastnosti in možnost izjem ter odstopanj od modela. S pojmovno zvezo »sonatno razmišljanje« se želim v prispevku predvsem približati subjektivnemu skladateljskemu življenju v podedovana kompozicijska načela in načinu, na katerega so ta načela prisotna v skladbi.

Skladatelj je zapisal, da *Violinski koncert* »poteka v enem samem stavku z nekaterimi preostanki sonatne zasnove: tako je nekakšna izpeljava [...] »nižišče«, kasneje, po

¹² Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, prev. J. Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989), 255.

orkestralnem višku, sledi solo kadenca [...], tej pa podoba reprize in Coda.¹³ Analiza skladbe se od skladateljeve razlage delno oddaljuje v razlaganju reprize. Enostavno skladbo lahko oblikovno razdelimo na ekspozicijo – ki vsebuje uvod, glavno tematsko območje, medigra¹⁴ in zaključek –, izpeljavo, ponoven nastop medigre, solistično kadenca, nadaljevanje izpeljave z delno reprizo in reprizo uvoda ter prve teme z dodano kodo. Osnovne dele celote ponazarja tabela 1.

ekspozicija	uvod	t. 1-9
	glavno tematsko območje	t. 10-36
	medigra	t. 37-77
	zaključek	t. 78-85
izpeljava		t. 86-266
medigra		t. 267-293
solistična kadenca		
izpeljava z delno reprizo		t. 295-375
repriza	repriza uvoda in teme	t. 376-391
	koda	t. 392-397

Tabela 1: Osnovna oblikovna razdelitev Koncerta za violino in orkester Janeza Matičiča

Sonatno razmišljanje očitno obvladuje osnovno zgradbo dela, medtem ko posamezni osnovni deli ne ponujajo iztočnic za nadaljnjo formalno razčlenitev, ki bi »mikro-oblikotvorno« raven dovolj prepričljivo razložila kot sekcije s podsekcijami. Skladatelja je pri snovanju posameznih delov celote skladbe očitno vodilo tipično modernistično prepričanje v vsakokrat izvirno, optimalno učinkovito oblikovno zamisel ter individualno zamišljene »vektorske« lastnosti delov, skratka, v rešitev, pri kateri je »[r]azpored koncentracije glasbenega dogajanja v idealnem razmerju s časovno dimenzijo«.¹⁵ To še posebej velja za solistično kadenca in izpeljevalni območji, ki v svojem poteku sicer vsebujeta mesta, ki bi jih lahko razumeli kot cezure, vendar pa se zdi formalno razlikovanje v smislu iskanja delov celote nezadostno. O podrobnih oblikotvornih značilnostih Matičičevega glasbenega stavka bi veljalo govoriti predvsem skozi termine in kategorije, kot so »eruptivnost«, »ekstatičnost«, »'orgazmični' viški«,¹⁶ ali »vzponi in padci«,¹⁷ ki bi še najbolj ubesedili »obnašanje zvočne energije«. ¹⁸ Za obravnavo sonatnega razmišljanja v skladbi zadostuje predvsem zavedanje te značilnosti Matičičevega kompozicijskega snovanja in ugotovitev, da je skladatelj makroskopsko obliko podredil sonatnemu (območja ekspozicij, izpeljevanja in reprize) in koncertantnemu (solistična kadenca)

¹³ Janez Matičič, spremeno besedilo k plošči *Janez Matičič: Koncert za klavir in orkester št. 1, Koncert za klavir in orkester št. 2, Koncert za violino in orkester* (Ljubljana: Edicije DSS, 1998).

¹⁴ Janez Matičič, osebni pogovor, 24. maj 2012.

¹⁵ Loparnik, »Pogovor z Janezom Matičičem«, 1475.

¹⁶ Damjana Zupan, »Saga o pianistih (19. del): Janez Matičič«, *Muska* 5 (2001): 19.

¹⁷ Gregor Pompe, »Imanentna energija Matičičeve klavirske glasbe«, *ODZVEN 2011: izbor člankov iz spletne revije o glasbi* (Ljubljana: SIGIC, 2011), 248.

¹⁸ Loparnik, »Pogovor z Janezom Matičičem«, 1473.

razmišljanju, način oblikovanja na ravni posameznih odsekov pa bi bilo podobno kot v številnih drugih Matičičevih delih ustrezno označiti s splošno oznako »rapsodičnost«.¹⁹ Oblikovno gibalno na tej ravni tako ni razmišljanje o delih celote, marveč o dramaturških lastnostih dogajanja.

Opisane posebnosti Matičičeve glasbe sem upošteval pri eklektični, hkrati oblikovni in tudi dramaturški razdelitvi izpeljave (gl. tabela 2²⁰), ki pomeni poskus analize oblikovanosti Matičičeve glasbe in je kot taka omejena le na izbrano območje skladbe. Prikaz poudarja predvsem naraščanja, tako v manjših segmentih, kot na nivoju celote. Podobna naraščanja in viški se nadaljujejo še vse do konca sledeče medigre.

(manjša)	razraščanje	utripi dialog	vzpon	statično	epizoda tolkal	statično	dialog	lirika s prekinitvami	vzpon	utripanje	lirika in dialog	statičnost	padec	prehodna epizoda tolkal	drobljenje	višek	nenadni impulzi drobljenje	vzpon	vzpon k erupciji
86	100	107	125	134	140	175	209	211	225	257									

Tabela 2: Oblikovno-dramaturški prikaz izpeljave

Motivično-tematska izhodišča in delo z gradivom

Sonatno razmišljanje je bolj intenzivno v izbiri motivičnega in tematskega gradiva, iz katerega skladatelj izhaja, in iz njegove funkcije v skladbi. Glavno motivično gradivo najdemo v 10. in 11. taktu skladbe, gre pa za niz razredov notnih višin [0,1,2,3]²¹. Ker

¹⁹ Leon Stefanija, *O glasbeno novem: ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtnine 20. stoletja* (Ljubljana: Študentska založba, 2001), 314.

²⁰ Pri tem sem upošteval zasedbene posebnosti, dinamiko, gostoto, vlogo gradiva in druge značilnosti. Iz višine vstavljenih pojmov lahko razberemo dramaturško intenzivnost, ki jo ponekod podrobneje predstavijo še puščice.

²¹ V analizi uporabljam prikazovanje motivov z »razredi notnih višin«, pri katerem kromatične tone od c do h predstavljajo števila od 0 do 11. Zaradi preglednosti rezultatov so vsi motivi tudi transponirani na število 0. Način prikazovanja motivov oziroma tonskih kompleksov povzeman iz osnovnih premis analitične teorije množic in iz nje izvira tudi načeli oktavnne ekvivalence in enharmonske identitete. Analiza Matičičeve glasbe povsem po načelih teorije množic se ne zdi primerna in tudi ni izvedljiva,

se motiv v naslednjih dveh taktih nekoliko razširjen še ponovi, lahko govorimo tudi o temi (gl. notni primer 1), o odseku pa kot o glavnem tematskem območju. Skladatelj je tudi štiritonski motiv razvil postopoma, saj se zdi, da poltonsko jedro, iz katerega bi lahko izšel motiv, srečamo že ob koncu 1. takta, ko v klarinetu nastopi poltonski trilček ter izpostavi motivični obris [0,1], ta pa se od 3. takta dalje v tonskem obsegu še širi do obrisa [0,1,2] (gl. tabela 3, prikaz dela z motivom med taktoma 1 in 13). Kontrastno tematiko najdemo od 37. takta dalje, ko nastopi medigra²², ki sestoji iz solističnega in tutti dela. Za medigro so značilne hitre pasaže, pogosto v kvintolah in triolah, nasprotno gibanje pasaj navzgor in navzdol, pri tem pa gre – vsaj v solističnem delu – za značilno violinistično idiomatiko. Očitna je tudi periodičnost, tako na ravni posameznih taktov, kot na nivoju celote – že v prvem taktu medigre opazimo, da si pasaže sledijo kot svobodne sekvence, podobno pa sta tretji in četrti takt nato svobodna sekvenca prvih dveh taktov (gl. Notni primer 2).

Notni primer 1: glavna tematika skladbe (violina solo, 10.–13. takt); prva dva takta primera predstavita niz [0,1,2,3], sledeča pa razširitev v [0,1,2,3,4]

Notni primer 2: solistični del medigre (violina solo, 37.–43. takt)

saj gre za izrazito zvočno-barvno determinirano glasbo, segment te analitične teorije pa uporabljam predvsem, ker ponuja možnost jasnega prikazovanja značilnosti pri distribuciji tonskih višin v določenem tonskem prostoru.

²² Analiza je sprva temeljila na razlaganju odseka med taktoma 37 in 77 kot druge teme, po pogovoru s skladateljem pa se je izkazalo, da je ta odsek zasnoval kot medigro. Kljub temu je to pomembno gradivo, ki opravlja funkcijo druge oz. stranske teme, se pomembno vključuje v izpeljevalne procese, a se v smislu reprize pojavi še tekom izpeljevanja.

Glavna tematika in tematika medigre izkazujeta vrsto kontrastov. Glavno temo določa predvsem diastematičnost, saj je za njeno podobo ključna umestitev strnjenega kromatičnega tonskega niza znotraj ozkega ambitusa, pri čemer je ritmična konstelacija teh tonskih razmerij nestalna, saj je osnovni motiv prvič zapisan v četrtninskih vrednostih, drugič ga že slišimo v osminkah s triolo. Nasprotno je za gradivo medigre ključna ritmična lastnost in celo jasno periodično oblikovanje, kot kontrast začetni kromatiki pa v medigri prevladujejo diatonične pasaže. Gradivo je očitno skrbno izbrano z mislijo na sonatna izhodišča, saj ne odraža le izrazite kontrastnosti, temveč omogoča nadaljnjo intenzivno obravnavo – strnjen kromatični motiv in idiomatska violinska figuralika iz medigre se zdita ravno dovolj splošen, rudimentaren glasbeni material, da ga lahko skladatelj v izpeljavi gosto integrira v glasbeni tok in ga prilagodi najrazličnejšim glasbenim situacijam.²³ Omenimo lahko še nekaj splošnejših značilnosti izhodiščnega gradiva. Zdi se namreč, da je glavni strnjen kromatični motiv v Matičičevi glasbi še posebej pogost. Podobno tonsko osnovo je skladatelj med drugim uporabil v temi *Drugega klavirskega koncerta* (začetni padajoči kromatični motiv e-es-d se podobno kot na začetku *Violinskega koncerta* postopno razširi v daljši niz tonov e-es-d-c-cis-h, kar v našem analitičnem zapisu pomeni dva sklopa razredov notnih višin: [0,1,2] in [0,1,2,3,4,5]) ali v skladbi *Trans*, v tonskem kompleksu iz 5. takta skladbe (es-des-es-des-d-c-h-c-es-des, kar da naslednje razrede notnih višin: [0,1,2,3,4]). Nadalje bi lahko v štiritonskem kromatičnem motivu iskali še manj verjetne, a zelo zanimive povezave, saj gre pri motivu d-cis-es-c za sorodno kromatično zapolnitev ozkega ambitusa in za enak niz razredov notnih višin kot v znanem Bachovem kriptogramu, motivu b-a-c-h, ki ga je Matičič med drugim uporabil v skladbah *Gemini* in *Toccata-fantasia*.

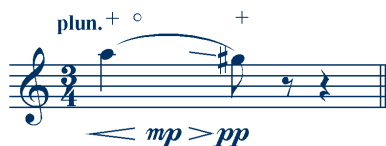
Izpeljevanje je v skladbi prisotno kot gosto pojavljanje značilnosti dveh motivičnih jeder, ki se poleg ponavljanja tudi variirata, širita, zlasti pa delita, vendar očitno ne z namenom, da bi se med njima samima vzpostavljali dramaturški odnosi, temveč, da bi ta materialna osnova poenotila »rapsodičen« glasbeni tok, ki je – kot smo že spoznali – poln naraščanj, viškov in nepredvidljivih dramaturških situacij. Gosto mrežo pojavljanja motivičnih jeder strnjeno ponazarja tabela 3.²⁴ Skladatelj je ob prepletanju znanih motivičnih izhodišč in vedno novega zvočnega prediva izpeljal nekaj prepoznavnih variacij glavnega kromatičnega motiva. Eden izmed teh je prikazan na notnem primeru 3/I,²⁵ s poltonsko gesto spominja na začetek skladbe, pri čemer je sorodnost še v tem, da je skladatelj tudi tokrat tonski obris [0,1] razširil s trilčkom v niz [0,1,2] (gl. notni primer 3/II).

²³ Za integriteto analize naj dodam, da takšna »splošnost« glasbenega gradiva v resnici pomeni tudi, da vsi izbrani in obravnavani tonski kompleksi niso nujno rezultati razraščanja iz skupnih motivičnih klic. Na mestih analize, kjer ni bilo dovolj nedvoumno, da gre za del tematsko-motivične obravnave, sem v tabelo 3 dodal vprašaj.

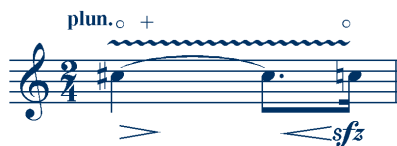
²⁴ Prvi in četrty stolpič tabele podajata osnovne informacije o nastopu za analizo pomembnega gradiva, drugi stolpič predstavlja obliko nastopa glavnega motivičnega gradiva, tretji stolpič pa pove, katere osnovne značilnosti gradiva medigre vsebuje nastop. V zadnjem stolpiču sem poskusil opredeliti, kakšno funkcijo ali značilnost ima nastop, pri tem pa nisem posebej navajal preprostejših ponavljanj gradiva in se osredotočil na opozarjanje na preoblikovanje gradiva, preoblikovanje in razširjanje v nove prepoznavne motive ter na barvno ali teksturno funkcijo oziroma instrumentacijsko funkcijo, kot je oblikovanje solistične linije orkestrskega glasbila s pomočjo prepoznavnega gradiva. Glavno motivično gradivo, ki nastopi z enako melodično konturo, kot v ekspoziciji, je zapisano v poševni pisavi.

²⁵ Gre seveda za znan motiv, ki ga glasbena teorija in zgodovinopisje najpogosteje imenujeta mannheimski vzdih ali pianto. Na tem mestu verjetno ni mišljen kot zgodovinska referenca.

I.



II.



Notni primer 3: prepoznavna motiva, ki se od 131. takta dalje razvijata v partih trobente in solistične violine; I.: osnovni motiv [0,1] v značilni ritmični obliki (trobenta, 131. takt); II.: variiran in razširjen osnovni motiv v niz [0,1,2] (trobenta, 150. takt)

Poleg solističnih utrinkov trobente ima pomembno solistično vlogo tudi angleški rog. Ob opazovanju izsledkov analize v tabeli 3 se izkaže, da se večji del izpeljevalnih postopkov dogaja v solistični violini in solističnih epizodah orkestrskih glasbil, kar je lahko znak, da je bil skladateljski načrt izrazito dvoplasten; na eni strani stoji disciplinirana obravnava dveh osnovnih motivnih drobcev kot rezultat sonatnega razmišljanja, na drugi pa bogata obravnava orkestrskega zvočnega bogastva, ki – kot nam govori analiza – največkrat ne izhaja iz eksponiranega gradiva, marveč iz bolj prosto potekajoče skladateljske invencije. Lahko bi rekli, da gre pri tem za načeli »reda« in »fantazijskosti«, kar sta v Matičičevem opusu nasploh dva protipola celotne skladateljske entitete, ki se vzajemno podpirata in osmišljata.²⁶

Očitno je štiritonski kromatičen motiv dominantno gradivo – delo z glavnim motivičnim materialom ni le naj(po)gostejše, ampak sčasoma preide tudi v uporabo materiala medigre, saj značilne hitre pasaže v izpeljavi potekajo v kromatičnih tonskih obrisih, to pa je še posebej jasno v ponovnem nastopu medigre, v katerem poteze motivov niso več diatonične, temveč kromatične. V ponovnem nastopu medigre izgine tudi nasprotno gibanje pasaž, orkestrsko nadaljevanje je spremenjeno v motorično stopnjevanje do »eruptivnega klimaksa«, kjer – kot pripomni skladatelj – orkester »zatuli«²⁷. Praviloma glavno motivično jedro srečamo v spremenjenih melodičnih variantah, neposredno po kadenci, v 295. taktu pa prvič po ekspozicije nastopi z izvirno melodično konturo. Zato lahko o tem oblikovnem sklopu razmišljamo kot o delni reprizi, toda ker skladatelj gradivo še nadalje obravnava ob novih, še neznanih glasbenih mislih, lahko razumemo, da izpeljevalni procesi še niso zaključeni. Na začetku reprize, od 376. takta dalje se dosledno ponovi (razlikujejo se le nekatere notacijske podrobnosti) prvih trinajst taktov skladbe, kar pomeni celoten uvod in glavni tematski domislek (prikazan na notnem primeru 1), temu pa koda z morebitnimi reminiscencami na oblike glavnega motiva iz izpeljave.

²⁶ Podobne misli med drugimi podrobneje razvijata tudi Leon Stefanija in Mirjam Žgavec: »Njegovo skladateljsko pero sledi tej ustvarjalni razpetosti med okljuki intuicije, strogega strukturiranja in poetične doživetosti snovanja iskrih zvočnih podob. Z njimi se Janez Matičič razkriva kot ustvarjalec, ki ga otroška radovednost žene k občutenjskemu raziskovanju glasbenih izrazil, a ga izkušnost modreca nenehno brzda, da ustvarjalno zvedavost ohranja v žlahtnih mejah glasbe kot umetnosti smiselne – in premišljene – čutnosti zvoka.« (Leon Stefanija, »Prešernova nagrada: Janez Matičič«, v *Prešernov sklad 2007* (Ljubljana: Upravni odbor Prešernovega sklada, 2007), »Očitni sta Matičičeva preciznost gradnje in neka redka disciplina, ki nobenega tona ne prepusti naključju. [...] In tako mora biti, ker bi sicer ta zelo strasten temperament ogrozil celovitost dela.« (Mirjam Žgavec, »Janez Matičič: Koncert za klavir in orkester št. 1, št. 2, Koncert za violino in orkester«, *Muska 2* (1999): 47).

²⁷ Janez Matičič, osebni pogovor, 24. maj 2012.

	takt	glavno gradivo	gradivo medigre	instrument	funkcija, značilnost
ekspozicija	1-2	[0,1]		klarinet	ekspozicija motiva
	3-4, 6, 9	[0,1,2]		klarinet	ekspozicija motiva
	10-13	[0,1,2,3] + [0,1,2,3,4]		vl. solo	ekspozicija teme (motiv + motiv z razširitvijo)
	33-34	[0,1,3,4]		vl. solo	variacija motiva
	35-36	[0,1,2,4]		vl. solo	variacija motiva
	37-43		32-inke, triole in kvintole, nasprotno gibanje	vl. solo	ekspozicija gradiva
	57-73		16-inske kvintole in 32-inke	tutti	ekspozicija gradiva
	80	[0,1,2,3]?		celesta	barvna
	86-87	[0,1/2]		vl. solo	aluzija na začetni polton
	95	[0,1,3]		vl. solo	
99	[0,1/2]		vl. solo	aluzija na polton	
100-102	[0,1,2,3]	32-inke, naspr. gibanje	vl. solo, čembalo	ritmično-teksturna	
104	[0,1]?		pihala	barvna	
103-106		32-inke, naspr. gibanje	vl. solo, čembalo	ritmično-teksturna	
105	[0,1,2,3]	32-inke, naspr. gibanje	čembalo, vl. solo	ritmično-teksturna	
109-110	[0,1,2,3]		vl. solo		
110-111	[0,1,2]		vl. solo		
115	[0,1,2],[0,1,2]	32-inski trioli	vl. solo		
131	[0,1]		trobenta	ritm. variacija: prepoznaven motiv	
135	[0,1]		trobenta	prepoznaven motiv	
135	[0,1,2]		vl. solo	prepoznaven motiv, razširjen	
140	[0,1]?		pihala	barvna	
140-141	[0,1,2]		vl. solo		
142		16-inski trioli	vl. solo		
147	[0,1,2]		vl. solo		
150	[0,1,2]		trobenta	prepoznaven motiv	
152	[0,1,2]		trobenta	prepoznaven motiv	
151-153		32-inske triole, kvintole	vl. solo		
156	[0,1,2,3]?		celesta	barvna	
156-158	[0,1,2]		vl. solo		
160-161	[0,1,2,3]	32-inke, 16-inska triola	vl. solo		
165	[0,1,2,3]	32-inke	vl. solo		
176-180	[0,1]		celesta	reminiscenca na uvod	
179-183	[0,1,2,3] + [2,3,5,6]		vl. solo	izpeljevalna, širitev ambitusa	
184-186	[0,1,2,3,4]		vl. solo		
187-188	[0,1,2,3]		vl. solo		
186	[0,1,2]		angl. rog	solo ork. instr.	
187	[0,1,2,3]		angl. rog	solo ork. instr.	
188	[0,1,2,3,4]		angl. rog	solo ork. instr.	

	takt	glavno gradivo	gradivo medigre	instrument	funkcija, značilnost
	198-190	[0,2,6,7,8]		angl. rog	solo ork. instr.
	191-192	[0,1,2,3,7]		angl. rog	solo ork. instr.
	190-193	[0,1] + [0,1,2,4]		vl. solo	izpeljevalna, širitev ambitusa
	194-196	[0,1,2,3,4]		vl. solo	
	197	[0,1,3,4]		vl. solo	širitev ambitusa
	198-203	[0,4,6,7,8]		vl. solo	širitev ambitusa
	212-216	[0,1,2]		trobenta	ritmično-teksturna
	213-216	[0,1,2,3]		marimba	ritmično-teksturna
	218-224	[0,1,2,3]	32-inke, naspr. gibanje	čembalo	ritmično-teksturna
	218-224	[0,1,2]		oboa	ritmično-teksturna
	225-226	[0,1,2]		vl. solo	
	227-228	[0,1,2,3,4]	32-inke, triola?	vl. solo	
	231-232	[0,1,2,3,4,5]		vl. solo	
	235	[0,1,2]		vl. solo	
	238	[0,1,2,5,6]		vl. solo	
	241	[0,1,2,3,4,5,6]	32-inke, naspr. gibanje	vl. solo	
	244-245	[0,1,2]		vl. solo	
	246-247	[0,1,2,3,4]		vl. solo	
	248-251	[0,1,2,3]		vl. solo	
	252	[0,1,2,4,5]		vl. solo	
	253	[0,1,2,3,4,5,6]		vl. solo	
	255	[0,2,3,4,5]		vl. solo	
	257-266	[0,1,2]		vl. solo	postopno ritm. zgoščeva- nje, prehod k reprizi
medi- gra	267-278	tudi [0,1,2,3]	32-inke, triole	vl. solo	reprizna
	279-283		16-nske kvintole in 32-inke	tutti	reprizna
	(1) ²⁸	[0,1/2]		vl. solo	aluzija na polton
	(3,5)	[0,2,3,4]	32-inke		
	(6)	[0,1,2,3]	32-inke		
	(7-9)		32-inke, kvintole, naspr. gibanje		
kadenca	(24)	[0,1,2,3]			
	(33-36)		32-inke		
	(44-45)	[0,1,2]		vl. solo	
	(48)	[0,1,2]			
	(56-57)	[0,2,3,4,5]			variacija, značilen skok
	(57-58)	[0,1,2,3,4]			
	(58-59)	[0,1,2,3]			
	(71)	[0,1,2]			
	(72)	[0,1,2,3]			
	(73-77)	[0,1,2]			postopno ritm. zgošče- vanje

²⁸ Partitura v kadenci ne upošteva številčenja taktov.

	takt	glavno gradivo	gradivo medigre	instrument	funkcija, značilnost
	295-297	[0,1,2,3]		vl. solo	reprizna
	298	[0,1,2,3]		vl. solo	
	297	[0,1,2]		trobenta	ritm. variacija: nov, prepoznaven motiv
	300-303	[0,1,2]+ [0,1,2,3]		vl. solo	značilen skok (reprizna)
	303	[0,1,2]		trobenta	prepoznaven motiv
	307	[0,1,2]	naspr. gibanje?	vl. solo	
	308-311	[4,5,6,7]+ [0,1,2,3]		vl. solo	značilen skok (reprizna)
izpeljava (z delno reprizo)	319-322	[0,1,3,4]		oboa	solo ork. instr., reprizna
	324-327	[0,1,2,4]		oboa	solo ork. instr., reprizna
	319-321	[0,1,2,3,4]		trobenta	solo ork. instr., razširjen prepoznaven motiv
	324-327	[0,1,2,4]		oboa	solo ork. instr.
	324-326	[0,1,2]		trobenta	solo ork. instr., prepoznaven motiv
	324-325	[0,1,2,3,6]		vl. solo	prepoznaven motiv
	328-329	[0,1,3,4]		vl. solo	reprizna?
	330	[0,1,2,3]		vl. solo	
	338-339	[0,1,2,3]	32-inke, naspr. gibanje	klavir	
	343-345	[0,1,2,3,4]		oboa	solo ork. instr.
	345-347	[0,1,2]		trobenta	prepoznaven motiv
	346-347	[0,1,3,4]		oboa	reprizna?
	346	[0,1,2]		vl. solo	prepoznaven motiv
	363	[0,1,2,3,4]	32-inska kvintola, naspr. gibanje	celesta	
	365	[0,1,2,3]		vl. solo	
	366-367	[0,1,2,3,4,5,6]		vl. solo	
	366	[0,1,2,3,4]		godala	harmonsko-barvna
repriza	376-377	[0,1]		klarinet	repriza motiva
	378-379,	[0,1,2]		klarinet	repriza motiva
	384				
	385-387	[0,1,2,3]+ [0,1,2,3,4]		vl. solo	repriza teme
koda	392	[0,1,2,3]		trobenta	prepoznaven motiv
	393-394	[0,1]		vl. solo	ritmiziranje, reminiscenca na konec kadence?

Tabela 3: prisotnost tematsko-motivičnega gradiva²⁹

²⁹ Prvi in četrti stolpič tabele podajata osnovne informacije o nastopu za analizo pomembnega gradiva, drugi stolpič predstavlja obliko nastopa gradiva prve teme, tretji stolpič pa pove, katere osnovne značilnosti gradiva medigre vsebuje nastop. V zadnjem stolpiču sem poskusil opredeliti, kakšno funkcijo ali značilnost ima nastop, pri tem pa nisem posebej navajal preprostejših ponavljanih gradiva in se osredotočil na opozarjanje na preoblikovanje gradiva, preoblikovanje in razširjanje v nove prepoznavne motive ter na barvno ali teksturno funkcijo oziroma instrumentacijsko funkcijo, kot je oblikovanje solistične linije orkestrskega glasbila s pomočjo prepoznavnega gradiva. Motivi prve teme, ki nastopijo z enako melodično konturo, kot v ekspoziciji, so napisani v poševni pisavi.

Sklep

Koncert za violino in orkester je prvo orkestrsko delo Janeza Matičiča od spremembe skladateljeve ustvarjalne paradigme v šestdesetih letih. Po tem, ko je med letoma 1965 in 1979 Matičič ustvarjal predvsem klavirska in elektroakustična dela, za katera je značilno skrajno individualno oblikovanje, se je v *Violinskem koncertu* naslonil na sonatno razmišljanje: vračanje k poudarjeno tradicionalnemu zasedbenemu tipu se je dogajalo skupaj s ponovnim naslanjanjem na prvine stare oblikovne logike. Skozi prizmo sonatnega razmišljanja je skladatelj razpel oblikovno osnovo, v kateri je lahko zaradi utrjenih sonatnih načel o ekspaniranju, izpeljevanju in vračanju osnovnega gradiva dobil trdno formalno oporo in s tem obilo možnosti za učinkovito razvijanje povsem individualnih dramaturških in oblikovnih zamisli. Še bolj kot na oblikotvorni ravni, se nam podoben aksiom razodeva, če si pobliže ogledamo ekspanirano tonsko materijo in način, kako jo je skladatelj umestil v razmeroma obsežno delo. Matičič je izbral glavno motivično zalogo v obliki štirih kromatičnih tonov v skrajno zoženem ambitusu ter temu kontrastno gibanje značilnih violinističnih pasaž iz medigre, le da teh dveh domislekov v izpeljevanju ni uporabil za ustvarjanje trenja med kontrastnim materialom. Rigorozna ekonomičnost, ki jo je skladatelj pokazal v izpeljevanju izhodiščnih motivov, deluje prej kot protiutež oziroma opora za bolj svobodno, fantazijsko naravnano izbiranje orkestrskega zvočnega gradiva. V primeru, da bi želeli nadaljevati obravnavo skladbe, bi se morali usmeriti ravno v opredeljevanje načina izbiranja tega zvočnega bogastva, za katerega lahko domnevamo, da ga je skladatelj izbral ter uredil v navezavi na izkušnje z zvočno morfologijo in skladateljskimi parametri, kakršni so se uveljavili skozi elektroakustično kompozicijsko teorijo in prakso. Matičičev opus sicer še ni bil deležen celovitega analitičnega pretresa.³⁰ Načeta vprašanja o podedovanem glasbenem razmišljanju v novem slogovnem kontekstu, ponujene domneve, razlage in metodološke taktike so nekatere koordinate, skozi katere velja misliti skladateljevo glasbo od nastanka *Violinskega koncerta* dalje.

³⁰ Leta 2012 je pri Slovenski matici izšla knjiga *Portret skladatelja Janeza Matičiča*, urejen zapis pogovorov Jurija Snoja s skladateljem, klavirsko glasbo iz časa pred skladateljevim odhodom v Pariz je v magistrskem delu obravnaval Aleš Miholič, Matičičeva glasba pa je predmet nekaterih pregledov novejše slovenske glasbe.

SUMMARY

Musical modernism after the Second World War seems to be crucially defined by a strong abandonment of traditional formal principles and thus also by extreme formal individualisation of a musical work. Nevertheless, the compositional development in the late fifties and sixties enabled stronger references to traditional genres while still maintaining ideals of individualised form. Janez Matičič composed his *Concerto for Violin and Orchestra* in 1979, immediately after a period of 15 years during which his main compositional interest lay in the field of electroacoustic music. While this piece is clearly linked to aesthetic

principles of musical modernism, it also refers to traditional musical genre, containing extremely dense thematic and motivic networking and obvious elements of sonata form. Such a synthesis of inherited compositional techniques and explicit contemporary means of expression can only be properly explained in terms of sonata-thinking or of *logic* sonata form opposed to *architectonic* sonata form. The conclusion, as offered here, explains the remains of sonata form and rigorous motivic-thematic development as a compositional factor through which compositional support for freer instrumental treatment and strong structural ground of this relatively large scale piece were rendered possible.