

Ivan Florjanc

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani

ORKESTRALNA DELA MARIJANA LIPOVŠKA - BIBLIOGRAFSKI POPIS IN ORIS

Izvleček: Avtor oriše lik in misel Marijana Lipovška z obširnimi citati iz skladateljevih spisov, kar je dober hermenevtični ključ do skladateljevega orkestralnega snovanja. Bibliografskemu popisu vseh (tudi nedokončanih) Lipovškovih orkestralnih del ter del za orkester in solista sledi analitičen oris najpomembnejših dokončanih stvaritev (*Simfonija*, tri *Suite*, simfonična pesnitev *Domovina*, *Toccata quasi apertura* in trije koncerti). Omenjena so tudi ostala Lipovškova dela kot tudi njegova glasba za film.

Ključne besede: orkestralna glasba, sodobnost v glasbi, slovenska pesem v umetni glasbi, glasbene oblike, glasba in literatura.

Abstract: The author outlines the image and mind of Marijan Lipovšek through extensive citations from the composer's writings. Along the lines of hermeneutics that is a good key to the issues related to the composer's orchestral creativity. A bibliographic list comprising all Lipovšek's orchestral works (including unfinished) as well as compositions for solo and orchestra is followed by an analytical outline of the most important and completed creations (*Simfonija*, three *Suites*, symphonic poem *Domovina*, *Toccata quasi aperture* and three concerts). In the article other Lipovšek's works are also mentioned, as well as music he composed for film.

Keywords: orchestral music, contemporariness in music, Slovenian song in art music, musical forms, music and literature

1 Lipovškov lik in misel kot podmena njegove (orkestralne) ustvarjalnosti

Ko govorimo o velikih imenih v svetu glasbe, ki so bili tudi skladatelji, imamo v mislih predvsem številčno zajetnost njihovega opusa in tehtnost njihovih del. V zgodovini poznamo tudi primere – npr. Chopin, Tartini, Gallus – ki so svojo kompozicijsko dejavnost osredotočili na ozko ali celo eno samo kompozicijsko področje. Tehtnost njihovih skladb omogoča, da jih vrednotimo kot 'velike'. Na drugi strani pa poznamo zelo plodovite skladatelje, ki so delovali na širokem razponu glasbenega življenja, vendar so kljub številčnosti opusa kot skladatelji ostali v senci, kakor da bi ustvarjalno-poustvarjalna razpršenost slabila njihov inovativni kompozicijski genij. Lep primer tega je Franz Liszt.

Marijan Lipovšek se je nenehoma pojavljal na številnih in najrazličnejših področjih, ki jim je skupni imenovalec glasba. Povsod je bil izjemno uspešen in – kar je vredno občudovanja – tudi kakovosten. Spominjam se številnih koncertov v Slovenski filharmoniji, kjer je sam koncertiral ali pa so izvajali njegova dela. Dragocen in plodovit je bil tudi kot prevajalec, kjer se nam pokaže kot človek

širokih zanimanj.¹ Če pri kom, se ravno pri njem opazi, da skladateljjevanje ni le gola obrt 'poigravanja' s toni in zvoki (med skladatelji eksperimentalnih smeri je izraz 'poigravanje' pogosto uporabljen) oz. danes tudi z ropoti in šumi, marveč si odgovornejši skladatelj ne oziraje se na osebni kompozicijski slog postavi tudi višje cilje in zahteve; duhovne, estetske, etične, spoznavne in še bi lahko naštevali. Že na tem mestu lahko pritrdimo sodbi, ki jo je na jubilejni zgoščenki zapisal sin Bor Turel, ko trdi, da je Marijan Lipovšek "ena najbolj vsestranskih osebnosti slovenskega glasbenega življenja preteklega stoletja"². Ob povedanem se ne gre čuditi, da Marijana Lipovška močno označuje tisti način glasbene ustvarjalnosti, ki je povezan z etičnim čutom odgovornosti za vsako stvar, ki jo je kot glasbenik počel. Prav ta čut, ki ga je močno zaznamoval kot ustvarjalca in kot človeka, je bil verjetno soodgovoren za količinsko morda malo skromnejšo bero – v odnosu do tistega, kar bi ustvaril, če bi se posvetil samo skladateljjevanju – v Lipovškovem opusu kakovostno zelo tehtnih del. Njegova prisotnost na koncertnih programih to tudi dokazuje. Kljub mnogostranski delovni razpršenosti, ki mu je konec koncev napajala ustvarjalni rezervoar, iz katerega je zajemal navdih in ustvarjalno energijo, je Marijan Lipovšek pustil za sabo – kakovostno gledano – v vseh svojih delih dovršeno umetniško sled: kot skladatelj, poustvarjalec, pedagog in neazadnje kot razmišljujoč človek – kot prevajalec, zlasti pa pisec tega, kar je uvidel in domislil.

Širina in globina uvidov v zapletenost probelmov in dogajanj je tisto, kar v duhovno močnih osebnostih poraja prej množico dvomov kot trdnih stališč. Te in takšne osebe so močno (samo)kritične prav zaradi osebnega iskustva številnih nerešenih dvomov, ki so del vsakega ustvarjalnega in raziskovalnega dogajanja. Kot posledica teh izkustev so prav take osebnosti praviloma nevsiljive s svojim slogom in idejami, čeprav imajo zelo jasno izoblikovan lasten koncept. Osebnosti takega kova vsako misel večkrat pretehtajo, narejeno premotrijo iz vseh zornih kotov z očmi hladno oddaljenega kritika oz. samokritika, in so pripravljeni stvari tudi popraviti, spremeniti. Svoja dela zato radi popravljajo, pilijo, iščejo popolnejši izraz za svoj uvid v resnično, lepo in dobro, oz. *verum, pulchrum, bonum*. V zgodovini je zelo lep primer takega ustvarjalca Ludvik van Beethoven, kar dokazuje že bežen pogled na katerikoli rokopis njegove katerekoli partiture. Opus je morda za kakšno številko krajši, ni pa siromašnejši.

¹ Marijan Lipovšek je prevedel preko ducata dragocenih del tako iz področja glasbe, alpinizma ali splošnega značaja. Npr.: Leonard Bernstein, *Srečne ure ob glasbi*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977; Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Maribor: Obzorja, 1984; Anton Dermota, *Tisoč in en večer - iz življenja poklicnega pevca*, v sodelovanju z avtorjem Celje: Mohorjeva družba, 1985; Esther Meynell, *Mala kronika Ane Magdalene Bach*, Maribor: Obzorja, 1993; Julius Kugy, *Pet stoletij Triglava*, Maribor: Obzorja, 1973; Julius Kugy, *Božanski nasmeh Monte Rose*, Maribor: Obzorja, 1976; Fanny Susan Copeland, *Čudovite gore*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985; Stevens Dudley, *Neubranljivi izziv*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1987; Heinrich Harrer, *Sedem let v Tibetu - moje življenje na dalajlamovem dvoru*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1991.

² Bor Turel (ur.), *Zvočne sledi, pripovedi in srečanja v obličjih in odsevih stoletja*, spremna knjižnica k: *CD Marijan Lipovšek - Odsevi ustvarjalnosti*, Ljubljana: Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 2010, str. 3.

Ustvarjalnost je za takšne umetniške osebnosti dogajanje v času, v vesti in v umu, je dolgotrajno mukotrpno iskanje in snovanje. Ustvarjalci takega kova zato malo zaupajo hipnim čustvenim izlivom vzplamtečih prebliskov, saj nočejo biti goli zapisovalci listov v dnevniku. Takšnih – resnici na ljubo – kar mrgoli predvsem ob vznožju Parnasa. Proti vrhovom pa so izjemno redki. Ker so predvsem iskanci ‘resnice’ in so samo njej zavezani, jih čari modnih trendov ne ujamejo zlahka v svoje lovke, se ne poročajo s trenutno modo in prav zato tudi vdovci v odnosu do te ali one mode praviloma niso. To pa ne pomeni, da so odmaknjeni od časa in prostora, od premikov v družbi in v slogovnih premenah; tudi zahteve novega načina iskanja izraznih podob in jezika jih ne pustijo ravnodušne. Zavezanost iskanju resničnega je edina notranja, nikjer podpisana vendar absolutno zavezujoča pogodba s samim sabo, svojo umetnostjo in s svojimi sodobniki, kar jih pri nobeni izbiri ne odveže. O tem najlepše spregovori kar skladatelj Lipovšek sam takole: *“Prizadeval sem si, da bi postal moj glasbeni izraz glede na uporabljena sredstva – harmonska, melodična in ritmična – čimbolj svoboden, ne da bi pri tem nehal biti resničen. Mislim, da je resnica v skladateljevem izražanju nekaj ravno tako realnega kot v ostalem življenju, samo da se je pri ustvarjanju mnogo težje dokopati do nje. Človek pri komponiranju večkrat nehote potvarja svoj izraz; bodisi zaradi reminiscenc na vso obsežno glasbeno gmoto, ki jo nosimo v sebi zaradi stika z glasbo na sploh, bodisi da si umišlja neke čustvene vzpone ali pretrese ter jih prenaša z ustrezno invencijo na papir. Pozneje se izkaže, da stoji za tem le praznota. Zato sem skušal od nekdaj komponirati snov, ki sem jo obvladal in kjer je konstrukcija – mislim tu na njeno slabo stran – čim manjša. Raje sem se zdel po uporabi sredstev manj sodoben, le da je bila invencija pristnejša.”*³

Če želimo (do)umeti – oz. če si drznemo domišljati si, da bi doumeli – Marijana Lipovška kot skladatelja zlasti obsežnejših predvsem orkestralnih del, ne bomo iskali naših sodb daleč od tega, kar je sam zapisal, ker je to tisto, kar je na svojih iskalskih pohodih v lastno in svojih bližnjih dušo, srce in vest uvidel. Pri Lipovšku imamo ob prebiranju njegovih misli – zapisanih z notami ali s črkami – vtis, da ob zapisanem ne gre za prepričanje marveč za neposredne uvide v srce stvari. Gre za spoznanje. Vključno z dvomi. Prepričanje lahko in včasih celo moramo spremeniti, uvidov oz. spoznanj pa, tudi če bi želeli, ne moremo. Za ceno osebne in duševne ravnovesja. Lahko jih odmislimo, potisnemo v pozabo, zamolčimo ali preglasimo, spremeniti pa jih ne moremo. Pa tudi izsiliti ne. Se pa lahko do njih dokopljemo z vztrajnim delom in naporom. Veličina nekoga se meri predvsem s temi vatli.

Ko se približujemo Lipovškovemu delu, ki je ostalo zapisano v orkestralnih partiturah, bo koristno imeti na umu ta njegov odnos do svojih del. Lipovšek pedagog in poustvarjalec se je umaknil izpred naših oči v svet, ki ga je na sebi lasten način takole zapisal: *“Nismo od rojstva pa do smrti. In nismo od rojstva pa*

3 Bor Turel (ur.), nav. delo, 2010, str. 3.

do vekomaj. Ali smo od vekomaj pa do vekomaj neminljivo bitje, ali pa smo le snov, ki se je na tem našem planetu izkristalizirala v to, kar smo.” Nekje drugje pa podobna spoznanja izrazi takole: “*Stoletje ne pomeni v gorskem svetu nič ali skoraj nič. Le drobec neskončnosti, tako majhen, da se vanj obregne le majhna duša. Lepota sveta, ki je tam ujeta v enem posvečenem trenutku, pa sega od davnine do neznanne prihodnosti. Višave se stiskajo vase, kakor da skrepenele segajo pod blede nebo, kakor da se ne morejo pognati kvišku, pogledati na zemljo pod seboj in jo osrečiti s svojimi strmimi lepotami, h katerim želijo hrepeneča srca. Vse se odmika, vse postaja tišje, samotno resnobno.”*⁴ Hrepenenje po notranjem Parnasu? Plezalni napor proti čarobni privlačnosti Parnasovih vrhov? In kakšen je ta Parnas, ki se vse močneje sam od sebe vsiljuje v duši, srcu in vesti?

Neustrašenost pred dvomi, ki so edina prava kalilnica ‘resnice’, je bistvena poteza močnega ustvarjalnega značaja in to na vseh področjih človekovega duhovnega delovanja, ne le v glasbi. Je bistvo iskalcev ‘resnice’. Marijan Lipovšek skladatelj ostaja ravno zato s svojo in le njemu lastno ‘resnico’ v svojih skladbah in spisih še naprej živo prisoten.

Znano hermenevitično pravilo priporoča, da lahko neko delo razlagamo predvsem z delom samim, nekega avtorja predvsem z avtorjem samim. Obširne citate in misli, ki izvirajo neposredno iz Lipovškovih besedil, tukaj zavestno obsežno uporabljam. Služijo nam kot ključ do pomenov, ki jih skladateljeva orkestralna dela vsebujejo. Pričujoča razprava ni in ne želi biti analiza Lipovškovih orkestralnih del marveč le popis in ključ do njih. Bibliografskemu popisu pa zato sledi strnjen oris Lipovškovih del, ki so napisana oz. zasnovana za orkestralne sestave.

2 Popis Lipovškovih orkestralnih del

Lipovškova orkestralna snovanja je smiselno razvrstiti v dve skupini. Prva obsega dela, ki jih je skladatelj namenil orkestru kot takemu, tako simfoničnemu kakor godalnemu. Druga pa zajema koncertantna dela, kjer se orkester sooča s solistom – dvakrat violina in enkrat trobenta. Po tem ključu lahko dela razvrstimo takole:

Orkestralna dela Marijana Lipovška, kronološki pregled:

- *Simfonija* za veliki orkester (1939-1949-1970);
- *Prva suita* za godala (1939);
- *Fantazija za orkester* (1940);
- *Nočna pesem* (1940), za mali orkester;
- *Domovina*, simfonična pesnitev (1950);
- *Druga suita* za godala (1950);

⁴ Citata sta povzeta po: Bor Turel (ur.), nav. delo, 2010, str. 3.

- *Toccata quasi apertura* (1956);
- *Vóznica* (1956);
- *Tretja suita* za godala (1959);
- *Sedem miniaturn* za godala (1960);
- *Antichaos* - simfonična skica (1978).

Orkestralno-koncertantna dela za solista in orkester:

- (*Prva*) *Rapsodija* na motive slovenskih ljudskih pesmi za violino in orkester (1955);
- *Druga rapsodija* za violino in orkester (1962);
- *Koncert za trobento in orkester* (1969).

Med deli, ki so ostala v osnutku, omenimo tukaj le naslednja:

- *Simfonična uvertura* (...);
- *Jutro* (do 1940);
- *Popoldne* (1941).

Ostala Lipovškova dela – tudi njegovo glasbo za film – bomo omenili, našteli in na kratko obravnavali na koncu razprave v poglavju ‘3.6 Ostala Lipovškova orkestralna dela.’

3 Oris (glavnih) Lipovškovih orkestralnih del

Vemo, da je komorna glasba prijateljski pomenek o intimnih rečeh v zaupnem krogu, intimna izpoved duše. Komorna glasba se bolj izpoveduje kot pripoveduje. Prijateljsko ljubeče nagovarja, ne želi – kot veliki orkester – z nastopanjem prepričevati. Zato so komorne izvedbe praviloma v manjših dvoranah ali salonih. Iskana in zaželjena je domačnost. Skladatelji to vedo. Ko se tako izpovedujejo, izberejo prav to zvrst.

Orkestralna dela ravno tako pripovedujejo o intimnih spoznanjih ter uvidih in to na skoraj enak način, vendar so zavezana javnosti, ne intimi. V orkestralnih delih je resničnost osebnih občutij, uvidov in spoznanj potrebno dokaz(ov)ati, razlagati, na široko pojasnjevati, prepri(čev)ati občinstvo, če želimo, da nas razumejo. Za takšno delo pa je – zlasti tistim skladateljem, ki jih lahko označimo bolj za ‘iskalce resnice’ kot pa za ‘slikarje z zvoki’ – potrebno dvoje:

- jasna misel, beseda, poved, ideja ter – nato tudi –
- jasno oblikovana pripoved, zgradba ozvočenih misli, ki se v glasbi razodeva predvsem v formi, t. j. v zvoneči snovi časa oblikovana po javnost skladbe.

Prvo se dogaja v iskanju, duhovnem ‘sosredju’ (kot je Pavel Šivic lepo po slovensko izrazil besedo *kontemplacija*) in izoblikovanju ideje, tém, glasbenih domislic in misli. Drugo pa se dogaja v nizanju izpovedi, pripovedi, v skladateljevih glasbenih ‘razlagah in pojasnilih’, torej v osrčju skladbe, t. j. predvsem v izpeljavah in kodah. Prav na to Lipovšek večkrat indirektno namigne.

Lipovškovih orkestralnih del se bomo dotaknili bolj po poteh opisa gradiva, ki nam je na voljo, t. j. strnjenege oblikovnega orisa skladb, kjer bo možno pa tudi okoliščin in časa nastanka ter krstne izvedbe ipd. Zapisali bomo tudi tisto, kar lahko bolje osvetli glasbeno podobo in vsebino posameznega Lipovškovega orkestralnega dela. Kjer bo le možno, bomo dali prednost jedrnatih besedi skladatelja Lipovška samega. Marljivi bralec bo po isti poti zlahka poiskal še poglobljenejše uvide in poglede v obsežnem – doslej žal večinoma le še rokopisnem – Lipovškovem zapuščinskem zakladu, ki ga hrani NUK. V podrobnejšo obravnavo smo pritegnili le pomembnejša dokončana in tiskana dela, torej tista, kjer je skladatelj svojo voljo na ta ali oni način zapečatil.

3.1 *Simfonija za veliki orkester (1939, 1949, 1970)*

Simfonija za veliki orkester, tako jo skladatelj v vseh rokopisnih inačicah dosledno poimenuje, lahko označimo kot Lipovškovo prvo simfonično delo za veliki orkester. Kot oblika – simfonija – pa je to delo ostalo tudi edino s tem imenom. Skladatelj ga je večkrat bolj ali manj močno predelal. Če kje, se prav v tej skladbi pokaže skladatelj Lipovšek tisto, kar smo uvodoma močno izpostavili: vztrajen iskalec ‘resnice’ v glasbi, kot je to bil npr. Beethoven, pri katerem se je – po lastnih besedah – rad vzoroval, in še kdo.

Marijan Lipovšek je *Simfonijo* začel pisati že leta 1939, točneje v času svojega študija v Rimu pri Alfredu Caselli. V Rimu je nastala zasnova in izbira tém, smeri kompozicijskega in tudi estetskega sloga. Vpliv učitelja Caselle, o čemer spregovori iskreno in prostodušno tudi skladatelj sam, je ravno v omenjenih potezah najbolj občuten in je z manjšimi spremembami ostal viden vse do danes. Časovni tek nastajanja simfonije je skladatelj zabeležil kar sam, kar pri ostalih njegovih skladbah zelo redko srečamo. V NUKu lahko na rokopisnem listu, na katerem je Lipovšek s svinčnikom zaznamoval vse datume nastankov posameznih stavkov: “Simfonija za veliki orkester / 1. stavek: Roma 8/XII.‘39. instr. 5/II.‘40 (Roma) / 2. stavek: Roma 18/I.‘40. instr. 11/V.‘40 (Roma) / 3. stavek: Roma 14/V.‘40. instr. 18/XI.‘40 (Ljubljana) / 4. stavek: Ljubljana 1/XI.‘40. instr. 6/I.‘41 (Ljubljana / za Tri Kralje / ob 22h20’ zvečer)”.⁵

Lipovškovo simfonijo imamo danes na voljo kar v treh redakcijskih inačicah, čeprav so razlike med njimi bolj redakcijskega kot kompozicijsko-oblikovnega značaja:

⁵ Zapis najdemo na rokopisnem listu v NUKu v Lipovškovi zapuščini, mapa ‘*Skice*’, MD 142/2004.

1.) inačica iz leta 1939 vsebuje štiri stavke: *I. Tempo di marcia-vivace*, *II. Lento*, *III. Scherzoso e presto* in pa *IV. Adagio sostenuto – Allegro vivace*.⁶

2.) inačico je skladatelj pripravil deset let pozneje za krstno izvedbo *Simfonije*, ki se je 'zgodila' 28. novembra 1949 v veliki Unionski dvorani.⁷ Kljub določenim skladateljevim novim premislekom, je ohranila prvotno obliko, t. j. tematsko invencijo in štiristavčnost iz rimskega obdobja. Orkestru Slovenske filharmonije je takrat dirigiral Jakov Cipci. Prešernova nagrada, ki jo je skladatelj prejel leta 1949, mu je bila podeljena izrecno "za *Simfonijo I. stavek*", kot je komisija zapisala na listi sedemintridesetih nominirancev tistega leta.

3.) inačica predstavlja nov – predvsem redakcijski – skladateljev poseg in dokončno obliko, ki jo je *Simfonija* doživela leta 1970. Ta inačica obsega le tri stavke od prvotnih štirih in sicer: *I. Tempo di marcia vivace*, *II. Lento* in pa zadnji, rondojevski stavek z zanimivo zaključno fugo⁸ *III. Scherzoso e presto*. Prejšnji zadnji stavek iz leta 1939 in 1949 t. j. *IV. Adagio sostenuto – Allegro vivace* je v zadnji skladateljevi redakciji odpadel. Po pravici? Kaže, da je tudi skladatelj – kot bomo videli – vse do konca nihal. Ta inčaca je služila kot predloga tiskani izdaji v edicijah Društva slovenskih skladateljev.⁹ Zanimivo in pomenljivo je dejstvo, da je skladatelj počakal na tisk celih trideset let, do svoje 60-letnice. Misli, ki so bile izrečene v uvodu, imajo tudi v tem dejstvu svoj dodaten dokaz.

Simfonijo v tej dokončni obliki je krstil orkester Slovenske filharmonije pod taktirko Oskarja Danona 21. decembra 1973. Isti orkester je pod vodstvom Sama Hubada delo izvedel še 12. novembra 1987, vendar v inačici izpred leta 1970, torej v 'rimski' štiristavčni obliki. Ker je skladatelj še bil pri močeh, v delo pa ni več posegel, lahko zaključujemo, da je vsaj potihoma želel, naj delo ostane v tej t. j. rimski 'štiristavčni' obliki. Dvom o dokončni podobi oz. o številu stavkov bo za vedno ostal v zraku tudi zaradi te izvedbe iz leta 1987. Zanimivo je, da se je prav ob tej priliki Marijan Lipovšek obširno razpisal na priložnostnem koncertnem listu. Je občutiti – v podtonih in obširnosti zapisa – pritajeno ost in razočaranje

6 Zanimiv je skladateljev zaznamek za 4. stavek, ki ga najdemo na listu v mapi "skice" (NUKova oznaka MD 144/2004), kjer skladatelj nakaže oblikovno zgradbo stavka: "A B A C (D) A B A + coda". Podobno ogledalno podobo oblikovne strukture najdemo v starih literarnih vrstah pa tudi pri nekaterih zlasti sodobnih skladateljih (Bartok). Običajno se uporablja zanjo grško ime za to 'chiasmé'.

7 Za to štiristavčno inačico obstaja rokopisna vezana partitura v treh zvezkih. V: NUK rkp. partitura MD 148/2004 so zvezki takole razporejeni: 1. stavek je v posebnem zvezku s str. 1-108, 2. in 3. stavek sta v drugem zvezku s str. 109-179, 4. stavek pa je zopet samostojen zvezek s str. 280-352. Vsebuje na naslovnici tudi skladateljevo posvetilo ženi Piji, poročilo o poteku skladanja, pa tudi razne rokopisne zaznamke in popravke. Zanimiv je zaznamek na hrbtni strani naslovnice o nastajanju simfonije: "Končna redakcija je bila završena 1. sept. '49. Lipovšek Marijan".

8 Fuga je grajena izrazito tonalno, čeprav z določenimi svoboščinami. Tema fuge je v neposrednem sorodstvu – predvsem ritmičnem – z glavno temo tretjega stavka. Prim. izdajo Ed. DSS 311, 1970, str. 205 dalje.

9 Marijan Lipovšek, *Simfonija*, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 311, 1970. NUK hrani tudi vezano knjigo s podnaslovom 'skice'. Vsi listi velikega B formata so popisani s svinčnikom. Ta rokopisni zvezek kakor vse ostalo obsežno rokopisno gradivo bo zelo priročen pripomoček pri morebitnih monografskih študijah o tej simfoniji.

nad sodobno generacijo modernih skladateljev, tudi nad pomankljivo ‘obrtno’ usposobljenostjo stroke? Lipovškove misli so izjemno dragocen dokument v ožjem in tudi širšem smislu. Zato jih rad posredujem v celoti, tako kot jih je skladatelj zapisal.

“Pojasnilo k moji veliki **simfoniji** ni samo sporočilo o njenih glasbenih značilnostih, temveč o vseh okoliščinah, v katerih je nastala. / Simfonična oblika je bila v letih našega študija pri Slavku Ostercu (med drugim moram omeniti Pavla Šivica, Francija Šturma, pa tudi Pahorja in Bravničarja) še vedno tista, h kateri smo zrlí kot k najbolj zaželeni izpolnitvi svojih skladateljskih prizadevanj. Takrat pa nismo vedeli, da niti naše znanje, kolikor ga je pač vsakdo od nas imel, niti metoda učenja nista zadostovala za tako veliko obliko. Vsak se je največ ukvarjal z manjšimi, manj zahtevnimi oblikami, v katerih smo poskušali ujeti – dobesedno ujeti – sodobnejši izraz, kot pa smo ga poznali iz svojih skromnih izkušenj, zlasti pa iz provincialnega okolja našega mesta, ki je segalo tudi v šolski okvir. Sicer je brez pomena očitati tem razmeram, zlasti pa takim možnostim »provincializem«, zato naj bi bila ta beseda le oznaka za tip mišljenja, ne pa poimenovanje, s katerim bi odkrili pravega grešnega kozla naše zaostalosti. / Ko sem torej po petih letih službovanja na državnem konzervatoriju odšel po zaslugi dveh odličnih žená na študij v Rim (ena je bila moja, sedaj pokojna žena, požrtvovalna nad vsako običajno predstavo o človeškem karakterju, druga pa Anita Mazetova, bivša kolegica, tedaj živeča v Beogradu, ki mi je z zvezami preskrbela plačan dopust – tega je moral odobriti Beograd), sem bil za simfonično ustvarjanje ne glede na precej široko orientacijo na glasbenem področju (tudi v praksi, saj sem skoraj nenehno nastopal, tudi z novjšimi skladbami) še prav ubog začetnik. / Vendar sem se prav v Rimu lotil te simfonije, ki ji je bila po formalni strani pobuda predvsem študij klasične, seveda tradicionalne simfonične oblike, po vsebinski strani, se pravi podnčt zanjo pa nemirno in negotovo, res naelektreno ozračje v tedanji Evropi, od pritiska “sil osi” do španske in finske vojne ter brezobzirnih Hitlerjevih osvajanj. V meni je tičala zavest popolne gotovosti, da nas čaka neka strahotna preskušnja, da pa jo bomo preživeli. Vendar pri tem nisem mislil nase, temveč na svojo domovino, seveda bolj na Slovenijo kakor na Jugoslavijo. Tako je nastajala ta simfonija, vsebinsko zrcalo dvomov in upanj, kakor sem jo predvsem v prvem stavku zasnoval z značilnimi tematičnimi skupinami: dve med seboj zelo različni témi, tretja pa spевна; o tej sem glede na oblikovni pomen vedno sodil, da mora biti po svoji izpovedi vsebinsko utemeljena in pravilen notranji kontrast k onima dvema. Nato pa kratek sklepni del ekspozicije pred izpeljavo. / Seveda so izpeljave skoraj vedno veliko težje kakor same téme. Zelo sem se trudil, preden sem našel tisto rešitev, ki se mi je tedaj zdela primerna. Prav trško vprašanje je bila tudi glavna koda, o kateri nismo imeli (mislim, da lahko rečem nismo) še od študija nobenega pravega pojma, žal tudi napotkov ne in niti praktičnih izkušenj. Pri tem nočem ne prikrivati ne olepšati naše krivde. Ko rečem naše, je vsaj meni jasno, da tega nihče od nas ni zares znal. / Vsega se je bilo treba priučiti, s študijem,

*poslušanjem, s poskušanjem, s primerjanjem. Zvočno gradivo simfonije je bilo od zasnove naprej tonalno, od prvega zapisa naprej v tem nikoli spremenjeno. Skladba ne odpira novih svetov, vsaj meni se je bilo treba najprej naučiti temeljnega oblikovanja v smislu izročila, pač pa mi je šlo za čim močnejši izraz glasbene misli. Drugi in tretji stavek sta mi šla še kar dobro od rok – s temi besedami nočem kakor koli vrednotiti, še celo pa ne »postavljati se«. Glasbo sprejema vsak po svoje, povprečnega poslušalca prav gotovo ne zanima posebno, kako je skladba sestavljena, skonstruirana, dasi je vsaj nam glasbenikom jasno, da odmerjamo, enovito oblikovanje prav s to svojo lastnostjo hkrati že tudi glasbeno izpovedno učinkuje. Seveda pa to še zdaleč ni edino, kar ima moč, da prodre do poslušalčevega dožemanja. / Največji problem mi je bil tedaj zadnji, četrti stavek, ki me tudi poslej ni nikoli zadovoljil, čeprav se mi je temeljna glasbena misel zdela kar sprejemljiva. Toda ponavljam: prava težava je v izpeljavah, že pri preprostem nadaljevanju glasbene misli, in to zlasti takrat, ko naj bi bila stvar zares povédna in ne le na silo izoblikovana, čeprav je oblikovalna stran vselej navzoča in celo mora biti navzoča. Celotno simfonijo sem potem v prav zajetnem zvezku poslal na neki natečaj Glasbene matice (ali Filharmonične družbe, ne spominjam se natanko, kako je to potekalo). Toda geslo, ki sem ga izbral, je pripovedovalo, kaj sem čutil: Omnia pro arte - Vse za umetnost. Posvetil pa sem simfonijo svoji ženi Piji, ki ji je tudi sedaj posvečena. / Seveda sem pri natečaju ostal praznih rok, kar pa je bilo samo pravično. / Pozneje sem simfonijo še predelal, dokler nisem dosegel takega strnjenege prepletanja med obliko in vsebino, da sem jo mirne duše, v svesti si njene tehtnosti in netehtnosti prepustil slovenskim dirigentom, ki jim ne morem biti dovolj hvala, da so se je sploh lotili. Bili so to Samo Hubad, Bogomir Leskovic in Jakov Cipci. / Srčno bi želel, da bi vsi, ki pišejo o reproduktivnih umetnikih, bili vsaj enkrat pred tako nalogo, kakršno ima dirigent, ko stopi pred orkester – že pri prvi skušnji in vse poslej. Seveda ne kak dirigent »luftar«, če se smem prav poljubno izraziti, temveč dirigent, ki **ve**, kaj je v partituri, ko to tudi **sliši** in ki zna to **oblikovati**. / Torej hvala vsem takim pravim tovarišem v stroki, pa seveda tudi vsem in vsakemu posebej, ki sodelujejo v orkestru, kar je prenekaterokrat težka in včasih mučna, toda vselej požrtvovalna naloga.”¹⁰ Odebeljen tisk je skladatelj.*

Pomenljiv je lahko tudi koncertni list iz leta 1973, kjer beremo naslednje misli, ki lepo odsevajo duh časa – smo namreč v Sloveniji v polnem zagonu takrat modnih eksperimentalnih skladateljskih poizkusov. Iz časovne razdalje je tudi to besedilo zanimivo: “*Simfonija za veliki orkester je nastala v zametku in prvem izpisu partiture v zimi 1939/40, ko je Marijan Lipovšek študiral v Rimu pri A. Caselliju. Simfonija nima nobene programske vsebine (sic!, op. I.F.), izhodišče za značaj njene glasbe pa je bil tedajni težki čas, preden je morala Jugoslavija v vojno. Razplet tematike se ujema z upanjem, da bo za težkimi preizkušnjami nastopila srečnejša doba. Zato skladatelj ni dovolil, da bi bila simfonija med vojno*

¹⁰ Marijan Lipovšek, *Pojasnilo k moji veliki simfoniji...*, Koncertni list, 12. in 13. november 1987, 2 oranžni, Ljubljana – Cankarjev dom, Slovenska filharmonija, dirigiral Samo Hubad. Isto besedilo vendar močno in bistveno okrnjeno tudi v: Bor Turel (ur.), nav. delo, 2010, str. 8.

izvajana, čeprav je imel priložnost za to. Po vojni je bil drugi izpis pariture končan leta 1949 z nekaterimi manjšimi spremembami in simfonija je bila nekajkrat izvedena. Nato pa jo je skladatelj še enkrat nekoliko predelal, nekatere odstavke strnil in opustil četrti stavek, ki se mu je od prvih treh videl premalo ustrezen. Tako je danes prvi stavek velika sonatna oblika, kjer ima prva tema sama dve glasbeni misli, a značilen je posebno velik razpon z naslednjo, tretjo temo. Drugi stavek je v obliki A-B-C-A-B s kodo. Tu dosega posebno tematika v B velik čustven polet. Tretji stavek je ostal Scherzo, a njegov srednji del v značaju Tria se motivično opira na oba krajna dela in je zgrajen polifonično v obliki izpeljave. Čeprav so danes ustvarjalni vzori drugačni (sic!, op. I.F.), je to delo dokument velike simfonične oblike iz časa našega ustvarjanja med obema vojnoma. Simfonija je posvečena skladateljevi ženi v zahvalo za pomoč pri študiju in v prvih težkih povojnih letih.”¹¹

Ker je to široko zasnovano delo izrazito vezano na glasbene ideje in tematiko v slogu dunajskih klasikov – zlasti Beethovna, kaže po oblikovni strani neoklasicistično podobo. Vsebuje pa tudi odseke, ki se jih ne bi sramoval prepričan romantik. Kompozicijska – v prvi vrsti harmonska – gramatika pa je hkrati mestoma popolnoma ekspresionistična. Kljub raznorodnosti glasbene snovi deluje delo, kot ga poznamo v zadnji tiskani inačici iz leta 1970, enovito in skladno. Skladatelj je *Simfonijo* z napornim in vztrajnim delom desetletja pilil in izpilil, tudi v času, ko je ‘slog’ njegove simfonije bil v tistem času zapostavljen, kot del pretekle šare. Tudi v tem samohodčevskem desetletnem piljenju svoje simfonije ostaja Lipovšek v slovenskem prostoru bolj edinstven kot redek.

Ali ne bi bila prav ta Lipovškova *Simfonija za veliki orkester* ena od tistih del, ki bi jih izvajali – glede na vsebino, sporočilo in poreklo po pravici s ponosom – na morebitnih slovenskih državnih proslavah?

3.2 Domovina, simfonična pesnitev (1950)

Na razpolago imamo tiskano in skladateljevo rokopisno gradivo. Tiskano partituro je izdalo Društvo (slovenskih) skladateljev.¹² V NUKu pa v skladateljevi zapuščini hranijo tudi rokopisne *osnutke-partičel* na dvanajstih straneh ter *rokopisno partituro*, ki jo je skladatelj napisal s črnilom na 31-tih straneh. Na koncu rokopisne partiture je zabeležen datum “25/XI.50”, kar zelo verjetno označuje zaključek čistopisa partiture in to dobre tri tedne pred krstno izvedbo. Bogo Leskovic je namreč z orkestrom Slovenske filharmonije skladbo krstil že 18. decembra 1950.¹³

11 Urednik konc. lista, *K sporedu* – koncertni list, Simfonični orkester Slovenske filharmonije, Ljubljana, 21. december 1973, 3. koncert cikla II. Dirigent je bil Oskar Danon.

12 Marijan Lipovšek, *Domovina, simfonična pesnitev / La Patrie, počme symphnique*, [notografija I. Jeraša], Zagreb, Savez kompozitorja Jugoslavije, št. 37, IZOD 48; isto v: Ed. DSS 433, 1961, partitura 53 strani.

13 Prečrtan pečat na naslovnici rokopisne partiture “Knjižnica Slovenske filharmonije 762” kaže, da je bila partitura v preteklosti last Slovenske filharmonije.

Skladba je po obliki enostavčna rapsodična simfonična pesnitev. Morda smo še najbližje skladateljevi zamisli, ki je – kljub zelo jasni kompozicijski misli – ni ravno lahko oblikovno ujeti, če skladbo razčlenimo po trodelni shemi z ekspozicijo, daljšo izpeljavo z žalno koračnico in reprizo. Ekspozicijski del zopet razpade v tri miselne sklope: uvodni *Lento recitando, con molto sentimento e un poco liberamente* se neposredno preljuje v prvo temo *Un poco più andante* (št. 2 partiture) z zanimivim ostinatnim kontrapunktom in takoj zatem še v drugo temo *Un poco più mosso* (št. 6). Oblikovno izjemno skrbno zgrajen osrednji del oz. izpeljava se skoraj brez večje metrične zareze začne na št. 7 partiture in se zaključi pri št. 16 z zanimivo žalno koračnico *Quasi marcia funebre*, katere temo skladatelj iz začetne tonalne osi na *d* v osemtaktih transpozicijah premešča v variiranih harmonskih preoblekah na tonalno os na *g, cis, f, gis* in *h*, t. j. od št. 16 do 21. *Molto moderato* (št. 22) pomeni začetek variirane vendar zelo jasno razpoznavne reprize. Zanimiv in pomenljiv je pripis s svinčnikom na istem mestu v rokopisni partituri “Quasi reprisa”¹⁴, kar nakazuje in potrjuje našo oblikovno delitev.

V obeh temah ekspozicije je mogoče prepoznati “motiv mesečine in motiv hrepenenja” po domovini, v žalni koračnici pa “motiv žrtev”.¹⁵ Takšno označevanje počiva na podobah iz črtice *Domovina* Ferda Kozaka, ki je služila Lipovšku kot navdih, pobuda in vodilo.¹⁶ Na koncertnem listu ob krstni izvedbi, ki so mu zelo verjetno stali ob strani Lipovškovi napotki, beremo takole: “*Daleč nekje v izgnanstvu, sredi mesečne zimske noči zaplavajo pisatelju misli v domovino. Pred očmi mu vstane slika domače zimske pokrajine v jutranjem soncu, snežne pokrajine s temno zelenimi gozdovi in vrsto belih gora na obzorju. Ob tej sliki zareže v srce bolečina: hrepenenje po domovini, domačih večernih zarjaj, pomladanskih nočeh, dišeči pomladanski prsti in po tihih stezah sredi jutranjih gozdov. Nenadoma se mu zazdi kot v sanjah, da se izpod vrat pocedi po tleh nekaj črnega, mastnega – kri! Novi prividi – množice padlih, mučenih, pomorjenih, izgnanih, slike trpljenja, kakršnega še ni doživela slovenska zemlja. Hrepenenje po domovini dobiva sedaj popolnejšo vsebino: / »Nič več samo domovina osebne veselja in sreče. Moja domovina se je razširila, poglobila in počlovečila. Roke mučenih, poklanih, postreljenih, ubitih in vseh padlih so to noč posegle po meni in me trdneje kot kdaj prej priklenile na domačo prst...« / Samo en občutek je živo tlel v meni: Kadarkoli bom hodil spet po naši zemji, ne bom nikoli več sam. Sleherna misel, sleherni zgib srca bosta povezana s trupli naših žrtev, ki bodo pod sladko slovensko rušo spale svoj večni sen...«.*¹⁷ Motiv mesečine, ki obroblja to Kozakovo črtico, veže tudi Lipovškovo skladbo v enoto po nekaki formalni shemi »A B A C A«. Druga dva glavna motiva sta motiv

14 Marijan Lipovšek, *Domovina, simfonična pesnitev*, NUK, rokopis s črnilom, str. 25.

15 Koncertni list, »*Domovina*«, *simfonična pesnitev*, Slovenska filharmonija, 18. december 1950; isto besedilo tudi v: Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana: DZS, 1979, str. 158.

16 Lipovšek je verjetno Kozakovo črtico poznal že od prej. Imel jo je na razpolago v zbirki: Josip Vidmar (ur.), *Iz partizanskih let - izbor proze*, Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, XII, 1947.

17 Koncertni list, Slovenska filharmonija, 18. december 1950; isto Andrej Rijavec, nav. delo, str. 157-158.

hrepenenja po domivini (B) in motiv žrtev (C). Ob teh napotkih tudi analiza skladbe ne bo vzbujala nobenih večjih problemov.

Kljub močni naslonitvi na Kozakovo črtico pa skladbe ne moremo uvrstiti med programsko pisano glasbo. Skladatelj ves čas ohranja poetično in kompozicijsko glasbeno misel v območju čiste glasbe, kar daje skladbi še dodaten in poseben čar.

Glede na vsebino in sporočilo zopet ena možna skladba, ki bi jo lahko izvajali na morebitnih slovenskih državnih proslavah? Tudi na spravnih? Ali zabeležene misli, ki jih vsebuje stavek “*Novi prividi – množice padlih, mučenih, pomorjenih, izgnanih, slike trpljenja, kakršnega še ni doživela slovenska zemlja...*”, ne označujejo vse padle brez razlike, ker so v srcu nosili svobodno ‘domovino’, ne glede na stran, ki jih je pogoltnila v svoj ideološki vrtinec? Vse kaže, da nadaljevanje besedila tudi takšno misel vsaj dopušča če ne že – glede na čas sicer malce prikrito pa vendar hrabro – naravnost izraža, saj je bila – konec koncev – tudi Lipovšku zelo blizu. Omejevati naslednje besedilo po tem ali onem ideološkem ključu bi bilo nasilje nad istim besedilom in posledično nad Lipovškovo glasbo samo: »*Moja domovina se je razširila, poglobila in počlovečila. Roke mučenih, poklanih, postreljenih, ubitih in vseh padlih so to noč posegle po meni in me trdneje kot kdaj prej priklenile na domačo prst...*«.

Vprašanje, ki se vsiljuje samo po sebi, je: zakaj ni iz te močne sporočilne snovi nastala simfonija, podobna oni iz leta 1939? Lahko le ugibamo s pomočjo nadaljnjih vprašanj: ali ni v obeh delih prisotna ista podstat, isti ‘podnét’ (če uporabimo prodoren Lipovškov izraz)? Ali ne gre za medsebojno dopolnjevanje?...nadaljevanje?

3.3 *Tri Lipovškove Suite za godala: 1939, 1950, 1959*

Marijan Lipovšek je na koncertnem listu ob svoji *Tretji suiti* za godala jedrnato spregovoril tudi o svoji prvi in drugi suiti. Takole pravi: “*Od mojih suit za godala je prva mešan tip moderne suite s koncertantnim karakterjem krajnih stavkov. Druga in sedaj tretja pa sta mnogo bližji simfoničnemu tipu. Nisem ju hotel imenovati ‘simfonija’ zato, ker sodim, da je vendarle za tako ime potrebna tudi simfonično-instrumentalna zasnova.*”¹⁸

Skladatelj Lipovšek postavlja ločnico med prvo in ostalima dvema suitama. Tudi čas nastanka je očitno botroval pri nastajanju oblike in vsebine vsake od njih. Prva sovпада s časom njegovega študija pri Caselli v Rimu leta 1939-40, čeprav je oblikovno ne moremo vsporejati s Simfonijo za veliki orkester iz istega obdobja. Po notranji kompozicijski invenciji in fakturi kaže znake samosvojesti. Cassellin vpliv je lahko opazen – kot pri Simfoniji – v oblikovnem rokovanju s tematiko in

¹⁸ *H koncertnim sporedom*, Koncertni list Slovenske filharmonije, Ljubljana, 30. okt. 1959, (leto IX., štev.1), str. 2.

jasni oblikovni zgradbi, ki počiva na tradicionalnih (baročnih in klasičnih) kanonih. Kot smo videli, si je takšne jasnosti Lipovšek tudi sam želel in je bil za dobljena spoznanja prav rimskemu učitelju hvaležen. Ostali dve, t. j. druga in tretja suita pa kažejo tudi po kompozicijski zrelosti drugačno podobo, saj sta res obe – kot je že skladatelj sam zatrdil – “mnogo bližji simfoničnemu tipu”. Zakaj nista prerasli v pravo simfonijo? Ostaja skrivnost, ki jo je skladatelj odnesel s sabo. Vsekakor je skladateljeva omenjena sodba točna, namreč, “da je vendarle za tako ime potrebna tudi simfonično-instrumentalna zasnova.” Dejstvo je, da imamo namesto Lipovškove druge in tretje simfonije dejansko drugo in tretjo suito za godala s simfonično zasnovo a suitno vsebino in zvočnostjo.

3.3.1 Prva suita za godala (1939)

Štiristavčna *Prva suita za godala* Marjana Lipovška kaže vse znake baročne zasnove kljub dejstvu, da je tonalni kompozicijski stavek voden z modernjšimi harmonsko-kontrapunktičnimi in metričnimi prijemi. Gibka, čisto baročno zvoneča akefalična – šest taktov dolga¹⁹ prva tema prvega stavka *Allegro risoluto*, ki se anakruzično začne v drugi polovici druge dobe, želi poiskati v metričnem utripu tisti *novum*, ki bi ga slogovno popeljal v XX. stoletje. Nadaljevanje teme od sedmega takta dalje tvori dejansko *contrapunctus* C-durovi temi, ki jo skladatelj dosledno citira v basu (vlc. in cb.). V trinajstem taktu se ista tema zasliši v strogem kanonu med sopranom (vl) in basom (vlc. in cb.). Bolj baročno ekspozicijo bi si težko predstavljali. Tudi repriza pri št. 8 tiskane partiture²⁰ se zgodi v dosledni ponovitvi kanona, ki smo ga slišali v ekspozicijskem trinajstem taktu. Tudi drugi *Adagio*-stavek počiva na variirani monotematiki, ki ima jasen značaj pesemsko-plesnega karakterja baročne sarabande, ki tudi v Lipovškovih rokah kaže ves svoj genetski potencial, ki si ga je ta – že v samem začetku senzualna – plesna oblika trodobnega ritma nabrala na dolgi poti iz vzhoda preko Španije (živahnejšega temperamenta) in nato Francije, kjer si je privzela salonsko plemenito slovesnost, ne da bi izgubila prvotno senzualnost. Zanimivo je, kako je ta oblika ostala živa tudi po doseženi zrelosti v času baroka, v klasiki (počasni osrednji stavek, kot npr. pri Haydnovem *Largu* sonate v D-duru) in celo v samo moderno dobo XX. stol. (npr. Sarabanda v Busonijevem *Doktor Faustu* op. 51, Debussyevem *Hommage à Rameau*). Lipovšek se v času svojega kompozicijskega tirocinija tej obliki ni mogel odtegniti. Podoben baročno suitni značaj ima tudi *Allegretto* v tretjem stavku, saj ga težje ulovimo v določeno zgodovinsko obliko. Za zadnji stavek nam je pa že Lipovšek sam namignil na sorodstvo s prvim stavkom, kar ne bo težko odkriti.

Prva suita, za godala, ki jo imamo danes v rokah v tiskani obliki, je leta 1965 oskrbelo Društvo slovenskih skladateljev.²¹ Tudi ta zajeten časovni zamik, ki si ga

19 Začne se anakruzično na drugi dobi prvega takta konča pa se točno na drugi dobi sedmega takta.

20 Marijan Lipovšek, *Prva suita, za godala / Premičre suite, pour cordes*, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 192, 1965, tr. 8.

21 Marijan Lipovšek, *Prva suita za godala / Premičre suite, pour cordes*, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 192, 1965, 36 strani partiture.

je skladatelj Lipovšek vzel, kaže na uvodoma omenjen resen pristop do skladanja: v tisk gredo samo dozorela, domišljena dela. Lahko je vzor današnji poplavi tiskovin, ko se uspešnost meri bolj po ključu količine kot kvalitete. Stavki v tej tiskani inačici so naslednji: I. *Allegro risoluto*, II. *Adagio non troppo*, III. *Allegretto assai mosso e leggero quasi prestissimo*, IV. *Allegro non troppo*. Krstna izvedba se je zgodila že med drugo svetovno vojno, ko jo je pomnoženi orkester Radia Ljubljana 6. novembra 1944 izvedel v Unionski dvorani. Dirigent je bil takrat Danilo Švara.

Analizo geneze *Prve suite za godala* puščamo ob strani. Bo pa, ko bo storjena, pokazala primerjavo med invencijskim in kompozicijsko tehničnim potencialom 29-letnega Lipovška iz časa prve zasnove suite in onega iz časov redakcije in priprave za tisk, za kar se je skladatelj odločil dobrih petindvajset let kasneje. Rokopisni osnutki in skice s svinčnikom, ki so mestoma zasnovane že kot particele in partiture, so starejšega in novejšega datuma. Natančnejša študija oz. analiza suite v celoti bo v marsičem dragocena, nenazadnje tudi v tem, ker bo lahko pokazala Lipovškovo kompozicijsko rast in slogovna iskanja.

3.3.2 *Druga suita za godala (1950)*

Genezo Lipovškove *Druge suite za godala* najlepše opiše Dr. Valens Vodušek, ko pravi: “*Votek za Lipovškovo 2. suito je bil prvi stavek, ki je nastal pred dvema letoma kot glasba k filmskemu obzorniku »Univerzitetna knjižnica«. Skladatelj je tedaj imel nalogo napisati živahno, vedro glasbo, ne da bi se mu bilo treba ozirati na potek slike. Zato je glasba popolnoma samostojna in se razvija po svojih zakonih v okviru zgoščene sonatne oblike. Ta stavek je bil pod naslovom »Sonatni stavek« že večkrat z uspehom izvajan. / K temu je skladatelj dokonponiral kasneje še tri stavke v sorodnem slogu: drugega kot preprost trodelni larghetto, tretjega kot scherzo z običajnim triom in zadnjega kot veliko rondo-sonato. Glasba nima programske zasnove, ne izraža nikakršne literarne ali drugačne zunajglasbene vsebine in je v tej zamisli preprosta, vedra, živa.*”²²

Za analitični študij *Druge suite za godala* imamo danes na voljo avto graf s svinčnikom, nadalje rokopisne osnutke, ki so nastajali med leti 1949-51, ki jim je dodana ena daktilopisna stran scenosleda za dokumentarni film »Univerzitetna knjižnica«.²³ Za razliko od del, ki smo jih doslej videli, se je skladatelj sorazmerno zelo hitro odločil za izvedbo in za tisk. Krstno izvedbo je suita doživela že 10/11. maja 1951 v Unionski dvorani. Izvedel jo je orkester Slovenske filharmonije pod

²² Dr. Valens Vodušek, *Druga suita za godala*, VIII. redni Simfonični koncert orkestra Slovenske filharmonije, Koncertni list, Ljubljana, Slovenska filharmonija, 10. 5. 1951, str. 4.

²³ NUK, zapiščina M. Lipovška, *Osnutki in skice*, ca. 26 strani.

vodstvom Sama Hubada. Tiskano izdajo je kar trikrat oskrbelo Društvo slovenskih skladateljev.²⁴

Podoba, ki jo suita ima v svoji dokončni obliki, kaže sledečo stavčno zgradbo: I. *Maestoso – Vivo e giocoso*, II. *Largetto*, III. *Scherzo – Presto*, IV. *Finale – Allegro vivace*. V suiti se kaže Lipovškova zrela roka, ki ji je uspelo samostojnemu prvemu »Sonatnemu stavku« dopisati v slogovno logičnem tonalnem kompozicijskem jeziku še 'simfonijsko' zasnovane ostale stavke: pesemski *Largetto*, skercozni in gagliardno zveneči *Presto* s spevnejšim triom, ki se prevesi v živahni a premišljeno v rondo-sonatni obliki gajeni *Finale*.

Borut Loparnik je Lipovškovo *Drugo suito* jedrnato povzel takole: "Okretna gradnja, sveža harmonska sosledja ter simfonično širokopotezna, vendar v prenekateri nadrobnosti komorno odtehtana faktura samo poudarjajo bistveno vrednost dela: radostno, sproščeno muziciranje in iskreno slovensko občutje."²⁵

3.3.3 *Tretja suita za godala (1959)*

Ob prvi izvedbi svoje *Tretje suite za godala* je Marijan Lipovšek – poleg že citiranih besed v to poglavje – zapisal še sledeče misli: "Če me vprašate, kaj predstavlja moja glasba v tej suiti, potem moram čisto določno reči, da nič konkretnega. Vendar mislim, da mi je vsaj deloma uspelo podati z besedami sicer neizrazljivo, z muziko pa vendarle čisto določno občutje, ki je izraženo v dokaj strogi, klasicistični obliki. Prvi in zadnji stavek sta sonati, srednji je spevni z dvema intermezzoma, komponiranima na isto motiviko, tretji pa je fugiran scherzo."²⁶

V tiskani izdaji,²⁷ ki jo je Lipovšek oskrbel že slabi dve leti kasneje, so imena stavkov takole označena: I. *Poco agitato*, II. *Aria con due intermezzi (Quasi adagio – Vivace – Tempo I)*, III. *Scherzo alla fughetta (Scherzando, assai vivace)*, IV. *Finale corto (Presto)*. Krstno izvedbo je suita doživela že 30. oktobra leta 1959 v Slovenski filharmoniji. Izvedel jo je orkester Slovenske filharmonije. Dirigiral jo je Ciril Cvetko.

Krstna izvedba Lipovškove *Tretje suite* se zgodi na pragu leta 1960, ko se v Sloveniji začno vse močnejše uveljavljati sodobna glasbena gibanja pri takratni mlajši generaciji skladateljev. Kmalu zatem, t. j. že v zgodnjih 60-tih letih

24 Marijan Lipovšek, *Druga suita za godala / Deuxième suite pour cordes*, Ljubljana, Savez kompozitorja Jugoslavije - Društvo slovenskih skladateljev, Ed. SKJ-DSS 16, 1955, 50 strani partiture; isti in istotam, Ed. DSS št. 124, 1961, 50 strani partiture; ponatis pa je doživela zopet kot *Druga suita za godala / Second suite for strings*, score, Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 124, 1977, na 48 straneh partiture.

25 Andrej Rijavec, nav. delo, str. 158.

26 *H koncertnim sporedom*, Koncertni list Slovenske filharmonije, Ljubljana, 30. oktober 1959, (leto IX., štev.1), str. 2.

27 Marijan Lipovšek, *Tretja suita za godala / Troisième suite pour cordes*, Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS št. 101, 1961, 56 strani.

prejšnjega stoletja je skupina skladateljev te mlade generacije ustanovila gibanje z imenom *'Pro musica viva'*²⁸. Pokazale so se prve razpoke v slogu, pogledih, estetiki, razlike med starejšo in mlajšo generacijo. Na omenjenem koncertnem listu lahko zaznamo sled teh tektonskih premikov, saj Lipovšek čuti potrebo spregovoriti o kompozicijskih sredstvih, t. j. o harmoniji in ritmu v sodobni umetnosti, pa tudi o svojih kompozicijsko-tehničnih izbirah in pogledih. Pod tem ključem prisluhni mu ni le zanimivo, marveč je tudi poučno. Ne moremo odmisli oz. znebiti se vtisa, da nekemu (mladim?) polaga račun. *"Nikakor ne mislim, da se dajo sredstva, t. j. harmonija in ritem, v sodobni umetnosti omejiti na eno samo formulo. Nesmisel je imeti katerakoli sredstva za edino nova, edino pravilna. Ne čutim le približno in megleno, temveč sem trdno v najgloblji zavesti prepričan, da je mnogo načinov sodobnega izpovedovanja. Vem, da je tudi moj način eden od njih, čeprav se sam vedno bolj zavedam lastnega odnosa in odnosa svojega kroga do velikih umetnin, h katerim stremimo. Reči hočem, da sem si gotov svojega pota, da pa vidim pred seboj še vse tisto, kar bomo morali prehoditi. Posamezniki in naša slovenska ustvarjalnost sploh."*²⁹ Zanimiv je način citiranja skladateljevih misli, ki ga pisec koncertnega lista oblikuje v vsakem odstavku z ločenimi narekovaji, kakor da bi citiral ločene skladateljeve izjave, oz. paberke izjav iz različnih virov, ki mu jih je posredoval Lipovšek. Čeprav je bil samohodec, je bil Lipovškov odziv na svoje okolje in čas, na dogajanja doma in na tujem vedno živ.

3.4 *Toccata quasi apertura (1956) za simfonični orkester*

Enostavčna skladba za simfonični orkester *Toccata quasi apertura*, ki jo je skladatelj komponiral leta 1955 dokončal pa januarja leta 1956,³⁰ je nastala po predlogi skladateljve predhodne orgelske tokate. Prvotni naslov te orgelske skladbe iz leta 1941 je bil *'Toccata per inaugurazionem'*, torej slovesna glasba, ki je primerna ob slovesni otvoritvi, ali ob slovesni podelitvi nekega naslova, funkcije, pa tudi slovesno posvečenje oz. odpiranje neke dejavnosti, prostora ipd. Ta slovesnostni podton je tudi v Lipovškovi orkestrski glasbi močno občutiti. Kljub temu da je tokati predloga orgelska skladba, pa ta glasba v orkestrski podobi ne deluje manj prepričljivo oz. manj pristno. Z ozirom na orgelsko inačico jo razlikuje v glavnem le niansa v zvočni barvi, nenazadnje zaradi narave orgel samih, ki je orkestru izjemno blizu.

Skladba je v osnovi enostavčna, oblikovno pa lahko razpade v tri dele, t. j. v *Andante maestoso*, *Allegro* ter *Largo*. Uvodni *Andante maestoso* obsega le 16 taktov, zaključni in slovesni *Largo* s svojimi 11-timi takti tvori prvemu delu enakovredno protiutež. Oba dela sta tako bolj v službi okvirja kot nosilca

28 Darijan Božič, Lojze Lebič, Ivo Petrić, Alojz Srebotnjak in Igor Štuhec.

29 *H koncertnim sporedom*, navajano delo, str. 2. Isto besedilo citira tudi Bor Turel, ki je tudi tokrat vanj mestoma samovoljno posegel. Naš citat je verno povzet po koncertnem listu. Prim.: Bor Turel (ur.), nav. delo, 2010, str. 8.

30 Prim. rokopis: Marijan Lipovšek, *Toccata quasi apertura* za simfonični orkester, avtograf, Zapuščina M. Lipovška, partitura 50 strani, 1956.

sporočila. Glavni in tudi najdaljši odsek skladbe, kjer je vsebovano sporočilno jedro skladbe, pa tvori osrednji del oz. odstavek *Allegro*. “*Ta odstavek je oblikovno odklon od prvotnega svobodnega glasbenega toka, ker je zgrajen kot skrajšana sonatna oblika z dvema temama. Vse delo ima izrazit značaj preludija ali overture (kar poudarja tudi naziv »apertura«) in se tako ujema s prvotnim pojmom o tokati.*”³¹ Rapsodično improvizacijski značaj tokatnih oblik je kljub jasni tematski urejenosti, ki jo Lipovšek pedantno dosledno ohranja v vseh treh odsekih, tudi v orkestralni podobi skladbe spretno ohranjen. Lipovškov trden in jasen kompozicijski stavek, ki počiva na ravnotežju med harmonskimi in kontrapunktičnimi silnicami glasbene invencije, je tudi v tej skladbi mojstrsko speljan.

Krstna izvedba tokate se je zgodila takoj zatem, ko je Lipovšek zaključil partituro, saj je očitno šlo za naročilo Slovenske filharmonije. Izvedel jo je orkester *Slovenske filharmonije* 17. februarja 1956, ki pa mu ni dirigiral Jakov Cipci, kakor je natisnjeno na koncertnem listu, marveč takrat komaj 27-letni Igor Gjardov³², ki je prav tisto leto magistriral iz dirigiranja na Akademiji Santa Cecilia u Rimu pri Fernandu Previtaliju. Vzrok zamenjave dirigentov bodo pokazale raziskave, morda tudi okoli znanih nenehnih zapletov v ustanovi SF in ob njej, kar pa tukaj ni predmet naše pozornosti. “*Toccato je pozneje za arhiv Radia Slovenija s Simfoniki RTV Slovenija posnel Samo Hubad, na njegovo željo pa jo je pred desetimi leti osvežil z novim posnetkom.*”³³ Društvo slovenskih skladateljev pa je skladbo oskrbelo tudi v tiskani obliki dvanajst let po krstni izvedbi.³⁴

3.5 Sedem miniaturn za godala (1960)

V seznam Lipovškovih orkestralnih del lahko pritegnemo tudi delo *Sedem miniaturn za godala* (1960).³⁵ Po delu so radi posegli baletni koreografi, saj je poslužilo kot priložna glasba za balet. Ker gre za delo, ki ga oblikovno sestavlja sedem kratkih kontrastnih skladb, ki jih je skladatelj združil pod skupno ime *Miniature*, je zelo blizu suitne oblike. Delo je zasnovano sicer za komorni ansambel s solistično zasedbo. V taki zasedbi je šest stavkov krstil ansambel Slovenskih solistov na koncertih Ljubljanskega festivala leta 1959. Vendar je Lipovšek dodal še en, zadnji sedmi stavek. Stavki *Sedmih miniaturn za godala* so v dokončni obliki tako naslednji: I. *Allegro quasi marcia*, II. *Andante*, III. *Allegro risoluto ed agitato*, IV. *Poco largo, ma non troppo*, V. *Vivo*, VI. *Adagio con sonorit *, VII. *Allegro leggero*. Za razliko od prejšnjih treh suit, kjer stavki niso

31 Simfonični koncert orkestra Slovenske filharmonije, Koncertni list, 4. Koncert za zeleni abonma, 17.02. 1956, str. 212.

32 Glej koncertni list str. 210 koncerta orkestra Slovenske filharmonije 17. februarja 1956. List je v zapuščini M. Lipovška v NUKu. Na njem je s svinčnikom pr rtano ime ‘Jakov Cipci’ in pripisan ‘Igor Gjardov’.

33 Bor Turel (ur.), Zvočne sledi, pripovedi in srečanja v obličjih in odsevih stoletja, spremna knji znica k: CD *Marijan Lipovšek - Odsevi ustvarjalnosti*, Ljubljana: Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 2010, str. 4.

34 Marijan Lipovšek, *Toccata quasi apertura*, Ljubljana, Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1968, partitura 71 strani, Ed. DSS št. 245.

35 Marijan Lipovšek, *Sedem miniaturn za godala / Sept miniatures pour cordes*, Ljubljana, Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1960, Ed. DSS št. 76, 26 strani partiture. Glej tudi: NUK, zapuščina M. Lipovška, rokopisni osnutki in skice.

zamenljivi med sabo, bi narava te skladbe v primeru koreografske postavitve, t. j. zgodbe, pogojno omogočila tudi kak malo drugačen vrstni red stavkov. Povedano je seveda izključeno za koncertne izvedbe.

Kljub osnovni solistični zamisli, pa je delo dejansko komponirano za isto zasedbo kot ostale tri suite za godalni orkester. V tej obliki so – s skladateljevim odobravanjem – delo krstili tudi z godalnim orkestrom Slovenske filharmonije že kar 5. februarja 1962 pod vodstvom Jakova Cipcija. Na voljo so imeli že tiskano partituro Edicij Društva slovenskih skladateljev, kar je pri Lipovšku izjema, saj je pri večini ostalih del raje na tisk čakal zelo dolga ‘prečiščevalna’ obdobja.

V Slovenskem stalnem gledališču v Trstu so 3. junija 2011 v koreografiji Juanja Arquesa in izvedbi baletnega ansambla SNG Opera in balet Ljubljana delo ponovno izvedli v koreografski postavitvi za osem plesalcev. Že iz teh razlogov si to Lipovškovo delo - ob boku ostalih treh suit za godalni orkester - zasluži posebno pozornost.

3.6 Ostala Lipovškova orkestralna dela

Med manj izstopajočimi orkestralnimi deli jih je še nekaj, ki jih moramo omeniti v tej razpravi. Nekatera so v čistopisu, druga pa v osnutkih, nedokončana. V razpravo bi lahko pritegnili tudi glasbo za film, zlasti tisto, ki jo je skladatelj zasnoval samostojno, ker mu je scenarij to omogočal. Dela bomo na tem mestu obravnavali bežneje, jih pa bomo – zaradi popolnejše bibliografske slike Lipovškovih orkestralnih del – našteali.

Med dokončanimi deli so naslednja:

- Fantazija za orkester**, (1940),³⁶ rokopisna partitura 21 strani;
- Nočna pesem**, (1940), za mali orkester, rokopisna partitura 29 strani. Zasedba je zelo verjetno zamišljena za salonski orkester, vendar je glasbena invencija zelo resno zastavljena. Skladba je kljub razgibani zgradbi enostavno zasnovana (*Andante – Allegro vivo – Adagio solenne, non troppo p, ma tranquillo*);³⁷
- Vóznica**, (1956), orkestracija 31-tih varijacij skladbe za klavir;³⁸

³⁶ NUK, zapuščina M. Lipovška. Partitura 21 strani in 20 partov. Partitura je notografski prepis za Radio Ljubljana (na vseh partih je žig ‘Radio-Ljubljana’, na nekaterih pa tudi datum prepisa ‘junij 1940’).

³⁷ NUK, zapuščina M. Lipovška. Zasedba: fl, ob, clB, fg, Cor. 1-2, tr.B, poz, timp. harmonij in klavir, godala-kvintet. Notni papir je znamke J.E.&Co., ProtokollSchutzmarke, 18 linijski, kar kaže na nemški prostor. Partitura je notografski prepis za Radio Ljubljana (na nekaterih partih je tudi datum prepisa, vsi ‘junij, julij 1940’).

³⁸ NUK, zapuščina M. Lipovška. Na temo Lipovšku zelo priljubljene ljudske pesmi *Vóznica* je izvirniku Lipovšek skomponiral klavirsko skladbo z 31-imi varijacijami, kasneje jo je orkestriral in je kot taka eno njegovih najbolj uspelih simfoničnih del.

Antichaos - simfonična skica, (1978), rokopisna partitura 42 strani;³⁹

Nedokončana oz. dela, ki so ostala v osnutkih, kažejo določeno tematsko zanimivost. Pojasniti bo potrebno s pomočjo analitično-primerjalnih analiz njihovo umeščenost znotraj celotnega Lipovškovega snovanja. To delo tukaj puščam ob strani. Ta dela so naslednja:

Simfonična uvertura, v osnutku;⁴⁰

Nočna pesem;⁴¹

Jutro (domneven naslov), stavek za mali orkester, (do 1940);⁴²

Popoldne, stavek za orkester, (1941).⁴³

V vrsti del glasbe za film, ki imajo samostojnejšo kompozicijsko zasnovo, lahko omenimo številna dela, ki bi jih lahko pritegnili tudi v zvrst orkestralnih del, morda – predvsem zaradi Lipovškovega jasnega razločevanja med čisto in programsko glasbo – kot dela s posebnim statusom. Najdemo jih tako v rokopisnih partiturah kakor tudi med zaznamki v Arhivu Republike Slovenije.

V Lipovškovi zapuščini v NUKu so na razpolago – med drugim – naslednja tovrstna dela:

Glasba k filmskemu obzorniku “Univerzitetna knjižnica”. Ista je postala prvi stavek in hkrati roditelj *Druge suite za godalni orkester*.

Gorice so naše, glasba k filmu, partitura 132 strani.⁴⁴

Prekmurje, glasba k dokumentarnemu filmu za orkester, nepopolno.⁴⁵

Erazem, filmska glasba, v osnutku.⁴⁶

V *Filmskem arhivu pri Arhivu RS* so – z zaznamkom ‘skladatelj’ – dokumentirana številna Lipovškova dela, kjer je skladatelj oskrbel glasbo zlasti za t. i. *Filmske obzornike*.⁴⁷ Ker je slogovno in konceptualno ta glasba zamišljena večinoma z

39 NUK, zapuščina M. Lipovška, M rkp Lipovšek, f3 1 Antichaos Glasbena zbirka, 1 rkp. partitura (42 str.) in 1 fotokopija z rkp. opombami.

40 NUK, zapuščina M. Lipovška, MD 142/2004, 5 strani B formata rokopisa s svinčnikom. Očitno je želel uporabiti ljudske motive, kot kažejo zaznamki “Slišal sem pesem...” in takoj zatem pripis nad ljudsko zvonečim motivom “Sredi poljan //...je nečitljivo//”.

41 NUK, zapuščina M. Lipovška. Za Pianoforte solo: partitura s svinčnikom in osnutki za orkestracijo.

42 NUK, zapuščina M. Lipovška, 3 strani rokopisnega nedokončanega osnutka s svinčnikom.

43 NUK, zapuščina M. Lipovška, 4 strani osnutka s svinčnikom.

44 NUK, zapuščina M. Lipovška, avtograf s črnilom, čistopis z dopolnili in pripisi dirigenta. Tudi rokopisni osnutki s svinčnikom in 2 strani tipkanega sinopisa filma.

45 NUK, zapuščina M. Lipovška, partitura 36 strani (čistopis, nepopolno), osnutki.

46 NUK, zapuščina M. Lipovška, avtograf s svinčnikom, 17 strani osnutkov, morda so navzoči tudi osnutki drugih del.

47 *Sestra*, 1960-1960, v: *Filmskem arhivu pri Arhivu RS*, signatura AS1086/148; *V sivi skali grad*, 1960-1960, istotam, AS1086/236; *Slovenska drama v letih 1919 – 1949, 1949-1949*, istotam, AS1086/262; *Dobri stari pianino / The Good Old Piano*, 1959-1959, istotam, AS1086/543; *Trst / Trieste*, 1950-1950, istotam, AS1086/630; *Prekmurje*, 1949-1949, istotam, AS1086/719; *Ptuj, zgodovinsko mesto*, 1949-1949, istotam, AS1086/720; *Jesen med trtami*, 1949-1949, istotam, AS1086/925; idr. Prim. in več o tem glej: http://sigov3.sigov.si/cgi-bin/htqlcgi/arhiv/enos_isk_film.htm.

določeno mero tehtnosti in invencije, jo na tem mestu omenjamo kot dopolnilo Lipovškovi orkestralni beri. Film in televizija sta se ravno v njegovih zrelih letih pojavila kot izjemno mamljiv in vpliven medij. Podroben študij in analize teh del bodo lahko pokazale Lipovška kot skladatelja v popolnejši luči, saj je tudi za ta medij, kot je bil takrat še običaj, kot skladatelj pristopil z izjemno odgovornim čutom. Morda je ta njegova dejavnost pripomogla, da se je čisti orkestralno-koncertni dejavnosti posvečal z manj moči.

Dolgujemo na tem mestu še drugi del premisleka o Lipovškovih delih za orkester in solista.

4 Oris Lipovškovih orkestralno-koncertantnih del

Kot je že popis Lipovškovih orkestralnih del pokazal, gre v tej vrsti za troje opusov, dve *Rapsodiji za violino in orkester* ter *Koncert za trobento in orkester*. Kot ključ do vsebine in narave predvsem prvih dveh opusov te vrste pa bo smiselno, da prisluhnemo Lipovšku, ko spregovori o svojem odnosu do ljudske pesmi, ki jo je izjemno cenil pa tudi zavestno – in celo nezavedno – vpletal v svojo kompozicijsko invencijo. Ker gre za enega od vse drugo kot nepomembnih Lipovškovih kompozicijskih segmentov, bo dobro slišati njegove misli iz prve roke.

“V svojem glasbenem premišljevanju – in, če hočete, snovanju, sem se velikokrat ukvarjal z gradivom naše ljudske pesmi. Ta me je spremljala od ranih let naprej in zdelo se mi je, da se ne morem ločiti od nje. Živel sem z njo od otroških ur v svojem domu, do močnih doživetij v gorah, do samotnih zimskih ur v zasneženih gorskih kočah, do trenutkov, ko sem jih občutil na daljnih, visokih grebenih ali v kaki strmi, skriti steni. Že zgodaj sem jih zbiral – a ne kot strokovnjak, temveč kot ljubitelj, za želje svojega srcá. Potem so se pojavile v skladbah. Najprej v prvi izmed ‘Štirih skladb za violino in klavir’, kjer pesem o Žuti vugi izpolnjuje osrednji del, menjaje se v klavirju in violini. Nato v obeh Rapsodijah, saj se od nekaterih pesmi v sebi kar nisem mogel ločiti: Vsi so venci beli; Vün je süša, travica veni; Zakaj se ti dečva ne vdaš? Sem mislil snoč na vas iti in druge še in še. ... / Mislim, da je napačno, če se načelno protivimo rabi ljudskega gradiva v umetno komponirani glasbi. Saj ne iščemo nadomestila za glasbeni navdih, pač pa z izdhodiščem takega gradiva, ki je zvečine prav preprosto, skušamo zgraditi skladbo, ki vsebino napeva, a hkrati vsebino njegovega besedila stopnjuje in, če skladatelju uspe, tudi pogloblja v enovit glasbeni dogodek. / Sicer pa se včasih kak glasbeni domislek prav nehote pritihotapi tudi v tematiko, o kateri bi lahko skoraj prisegli, da ni v njej niti sledu ljudskega. Tako se mi je zgodilo v Uvodu, Preludiju mojega prvega Dua za violino in violi. Šele ko je kritika povedala, da sloni prvi motiv na znani ljudski ‘Voznici’, vzhodno-štajerski pesmi, sem se ovedel, da je bila ta motivika dolga leta nenehno globoko v moji zavesti, ne da bi

*se zavedal njenega porekla, tako močno sem si jo, oziroma si jo je moj glasbeni notranji svet prisvojil.*⁴⁸

Katerakoli analiza obeh Lipovškovih Rapsodij pa tudi ostalih njegovih del ne bo mogla mimo skladateljevega tesnega – lahko tudi nezavednega – odnosa do slovenske ljudske pesmi. Slovenska ljudska pesem je namreč (žal danes moramo reči v pretekliku: 'bila') prej kot čista glasba predvsem pesem, beseda in glasba intimno spojeni v enovito celoto. Ne godčevstvo, pač pa svobodna pesem pod svobodnim nebesnim svodom je bistvo slovenskega glasbenega izročila, ki je – v tej moči – oplajalo tudi umetna ustvarjanja rodov skladateljev. Lipovškov odnos je eden od mnogih, je pa – moramo z veseljem ugotoviti – eden od zelo vzorno spoštljivih do bistva ljudskega glasbenega izročila. Žal tega ne moremo trditi za vse skladatelje – slovenske in tuje – v odnosu do ljudskega izročila, saj – tudi v moči lastnih izjav – ljudski 'material' (sic!) uporabijo, kot se uporablja opeka in kamen, kot predmet, kot sredstvo.

4.1 (Prva) Rapsodija za violino in orkester (1955)

Tiskana partitura Lipovškove *Prve rapsodije za violino in orkester*, ki jo je oskrbelo Društvo slovenskih skladateljev leta 1959, ima zgovoren naslov: **Rapsodija - na motive slovenskih ljudskih pesmi - za violino in orkester.**⁴⁹ Kot je že sam skladatelj nakazal, uporabi kot navdih ljudske motive iz pesmi *Vsi so venci veji in Vün je süša* v prvem delu ter *Zakaj s ti dečva ne vdaš* v osrednjem delu ter *Dolenjski furmani* v zaključnem delu. Navdih pa ni vezan le na golo melodično stran ljudskih motivov. Že bežen pogled v orkestrsko partituro pokaže, da je skladatelj več tudi notranjega bistva slovenskega pesemskega izročila. Le kako bi si drugače lahko razlagali ravno v tej in v naslednji rapsodiji in njim podobnih skladbah mrgolenje naslenjih in podobnih agogičnih napotkov izvajalcem in dirigentu: ' *Più liberamente, rubato (più mosso)*', '*Tempo dell'inizio, ma liberamente*', '*a tempo, un poco rubato*', '*poco tratenuto*', '*Risolto e ruvido*' ipd. Kdor ne pozna bistva *rubata* slovenske ljudske pesmi, svobodnega pa vendar metrično urejenega ritmičnega glasbenea toka, pojava premakljivega besednega akcenta, svobodnega muziciranja pod milim nebom brez dririgenta (ker je le ta vsebovan v skupnem zvočnem dogajanju v krogu stoječih in popolnoma enakovrednih si pevcev/izvajalcev) in podobnega, bo imel s to in podobnimi skladbami ogromne težave. To ne velja le za slovensko glasbo, podobno velja npr. za Bartokove skladbe in njemu podobnih.

Lipovškova prva *Rapsodija* obstaja tudi v komorni različici za violino s spremljavo klavirja. Ra različica je bila ustvarjena celo pred orkestralno v

⁴⁸ Marijan Lipovšek, *Glasba, absolutna, programska – iz stališča lastnih skladb*, NUK, zapuščina M. Lipovška: Koncertni komentarji – lastne skladbe, tipkopis str. 4 in 5.

⁴⁹ Marijan Lipovšek, *Rapsodija - na motive slovenskih ljudskih pesmi - za violino in orkester / Rapsodie - sur les motifs populaires slovénes - pour violon et orchestre*, Ljubljana, Savez Kompozitorja Jugoslavije – Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS št. 64, 1959, partitura 63 strani.

rokopisni⁵⁰ in v tiskani obliki⁵¹. V rokopisni inačici iz leta 1955 je doživela krstno izvedbo v dvorani Slovenske filharmonije 21. novembra 1958 v izvedbi dua Igor Ozim in Marijan Lipovšek. Orkestralna inačica pa je svoj krst doživela 14. aprila 1965 s solistom Rokom Klopčičem in dirigentom Samom Hubadom, ki je dirigiral Orkestru RTV Ljubljana.

Oblikovno – podobno kot pri *Toccati* – lahko zaznamo določeno trodelno zasnovo: okvir krajnih delov in jedro sporočila. Vendar je vsebina – kot pač bistvu rapsodične pripovedi pristojna – v vseh segmentih enako močno zastopana. Zato bi težko govorili o okvirju in osrednji vsebini. To bo pri morebitnih analizah in izvedbah močno olajšalo umevanje Lipovškove invencije. Tudi to je konec koncev del našega slovenskega ljudskega pesemskega izročila.

4.2 Druga rapsodija za violino in orkester (1962)

V najtesnejšem vsebinskem in oblikovnem sorodstvu s prvo je tudi Lipovškova *Druga rapsodija za violino in orkester*, ki jo ravno tako bistveno določa notranja naslovnitev na slovensko ljudsko pesemsko izročilo. Rokopisna partitura “*Rapsodije št. 2 za violino in klavir*” t. j. inačice za violino in klavir, ki jo hrani NUK, ima v podnaslovu pomenljiv pripis v oklepaju: “(na slovenske ljudske pesmi)”.⁵² Še zgovornejša je tiskana inačica Društva slovenskih skladateljev⁵³, ki na drugi t. j. hrbtni strani naslovnice izrecno pove izvor in naslove slovenskih ljudskih pesmi, ki si jih je skladatelj vzel za navdih. Na tem mestu t. j. v izdaji *Druga rapsodija za violino in klavir* Društva slovenskih skladateljev je namreč natisnjen sledeči podatek: “*Marijan Lipovšek je končal Drugo rapsodijo v februarju 1962. Napisana je na motive štirih slovenskih ljudskih pesmi in enega plesa (Sem mislil snoč’ na vas iti, Po gorah grmi in se bliska, Ptica poje, Srečali smo mravlje, Grajski ples). Rapsodija je bila napisana za Roka Klopčiča, ki jo je – s komponistom pri klavirju – prvič izvedel na svojem koncertu v Beogradu 8. marca 1962. Pozneje je skladatelj inštrumentiral klavirski part. Radakcija violinskega parta – Rok Klopčič.*”⁵⁵ Pot do orkestralne podobe te druge Lipovškove rapsodije je tako zelo dobro osvetljena in dokumentirana. Partituro rokopisne orkestralne inačice *Druge rapsodije* hrani NUK.⁵⁶

50 Marijan Lipovšek, *Rapsodija za violino in klavir / Rapsodia per violino e pianoforte* (1955), Avtograf iz zapuščine M. Lipovška, rokopisna partitura 20 strani, violinski part 8 strani ter rokopisni osnutki in skice.

51 Marijan Lipovšek, *Rapsodija za violino in klavir*, Ljubljana, Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1959, Ed. DSS 808, 26 strani partiture in 9 strani violinskega parta.

52 Marijan Lipovšek, *Rapsodija št. 2 za violino in klavir* (1961) na slovenske ljudske pesmi, Avtograf iz zapuščine M. Lipovška, rokopisna partitura 20 strani ter rokopisni osnutki in skice; isti, 2. *Rapsodija za violino in orkester* (1962), Avtograf iz zapuščine M. Lipovška, rokopisna partitura 53 strani ter rokopisni osnutki in skice.

53 Marijan Lipovšek, *Druga rapsodija za violino in klavir / Second rhapsody for violin and piano*, Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1962, Ed. DSS št. 134, 22 strani partiture in 7 strani violinskega parta.

54 Andrej Rijavec, n.d., str. 159 navaja datum 12. marec 1962.

55 Marijan Lipovšek, nav. delo, Ed. DSS št. 134, str. 2.

56 Marijan Lipovšek, 2. *Rapsodija za violino in orkester*, Glasbeni rokopis, [1962?], partitura 53 strani. NUK: M rkp Lipovšek, f3 Druga Glasbena zbirka.

Krstna izvedba v orkestrski različici je bila – enako kot prva – 14. aprila 1965: Orkester RTV Ljubljana, solist je bil Rok Klopčič dirigent pa Samo Hubad. Zanimiv je podatek, da je ta koncert bil zelo svečane narave, kot poroča koncertni list: “Slavnostni koncert simfoničnega orkestra in komornega zbora RTV Ljubljana v počastitev 20-letnice osvoboditve”. Domoljubje, ki veje iz obeh rapsodij, je bilo takrat – v času Jugoslavije – še iskana vrednota.

Podobno kot prva, je oblikovno grajena tudi ta druga rapsodija: njeno bistvo je notranja in močno razčlenjena enostavnost. Členjenja so tudi tu sad slovenskega rapsodičnega pesemskega principa na enak način kot pri prvi. Jasen kompozicijski stavek ne bo delal težav analizi, več jih bo delal slovenski ljudski kromosom poustvarjalcem, solistu in orkestru, pa tudi dirigentu, če so na to starodavno izročilo že pozabili.

4.3 Koncert za trobento in orkester (1969).

Že koncertni list 2. Koncerta oranžnega abonmaja leta 1969 je novonastalo solistično koncertno delo topolo pozdravil: “*Koncert za trobento in orkester* je prvi te vrste v njegovem [t. j. Lipovškovem, op. a.] opusu in izpopolnjuje vrzel v domači in svetovni literaturi namenjeni temu gibčnemu in še ne do kraja izkoriščenemu instrumentu.”⁵⁷ NUK hrani v Lipovškovi zapuščini celotno rokopisno gradivo koncerta, od osnutkov do partitur.⁵⁸ Vidimo, da je skladatelj tokrat svoje delo izjemno hitro opravil, saj osnutki kažejo na začetek skladanja le kratek čas pred krstno izvedbo, ki je bila 24. januarja 1969. Solist je bil Toni [Anton] Grčar, dirigent pa Marko Munih, ki je dirigiral orkestru Slovenske filharmonije.

Lipovškov *Koncert za trobento in orkester* je oblikovno trostavčen. Lahko pa zaznamo tudi v njem, čeprav nima deklarirane naveze na ljudsko izročilo, sorodne poteze z obema rapsodijama. Na koncertnem listu kot oznake za stavke beremo: 1. *Quasi fantasia*, 2. *Meditacija*, 3. *Finale*. Orkestralna partitura pa kaže raznovrstnejšo členitev znotraj posameznih stavkov: 1. *Quasi fantasia – Moderato assai-Allegro*, 2. *Meditacija Liberamente, non allegro e calmo, meditativo*, 3. *Finale- Allegretto vivace e sempre leggero, ma amabile*. Prvi stavek je razumljivo sonatno oblikovan. Slogovna patina kompozicijskega stavka koncerta je mestoma markantneje disonantna, zlasti v drugem stavku. Lipovškova želja biti sodobnejši? Morda. Vendar kakor vedno, je tudi tokrat pristen in iskren.

⁵⁷ Koncertni list, Simfonični orkester Slovenske filharmonije, 2. Koncert oranžnega abonmaja, 24. januar 1969.

⁵⁸ Marijan Lipovšek, *Koncert za trobento in orkester* (1969?), 65 strani partiture s kemičnim svinčnikom, zaznamki dirigenta s svinčnikom (rdeč in plav); Marijan Lipovšek, *Koncert za trobento in orkester – klavirska priredba* (1969?), 19 strani partiture z črnim in plavim kemičnim svinčnikom; Marijan Lipovšek, *Koncert za tr. in ork., rokopisne skice in osnutki s svinčnikom, s kemičnim svinčnikom* (1968), ca. 18 strani avtografov. NUK, zapuščina M. Lipovška.

5 Namesto sklepa

Za sklep te naše razprave, ki želi biti hermenevtičen ključ – do strnjenejšega pogleda je to morda prvi – na Lipovškovo orkestralno delo, bomo zopet dali besedo kar skladatelju Marijanu Lipovšku samemu. Dobro vodilo hermenevtikov, da se avtor razlaga z avtorjem samim, je tudi v našem primeru ne le veljavno temveč najvarnejše. Znano je namreč, da je bil skladatelj Marijan Lipovšek zelo marljiv v pisanju in zapisovanju svojih uvidov. O svoji glasbi in še bolj plodovit ob pronicanju v srčiko skladb drugih avtorjev. Nemiren in radoveden občudovalec lepega, dobrega zlasti pa resničnega. Tudi iz naslednjih skladateljevih besed veje isti človek.

“Glasba sicer včasih dopolnjuje besedo, in to prav uspešno, ostaja pa v svojem izrazu lahko docela samostojna, ne glede na besede, ki jih opeva. Besedno področje pa le z največjo težavo razlaga in pojasnjuje glasbo. Zato ima pregovor prav, ko pravi, glasba se začinja tam, kjer prenehajo besede. S tem hoče ta rék povedati, da je pravi dom glasbe onkraj moči, ki jo imajo besede. / Zato mislim, da ne bom mogel popolnoma zadovoljivo pojasnjevati svojih skladb, še manj pa tega, kako so nastajale, iz kakšnih podnčtov in po kakšnih potih iz meni znanega zvočnega svetá, iz kakšnih neposrednih doživljajev in kako se je doživetje, naj je bilo že kakršno koli, prenašalo v zvočno misel in nazadnje v zapis. Ne verjamem, da je to komur koli res jasno. A najprej bi rad razmejil nekatere pojme, ki neposredno sedajo v ta vprašanja. Namreč pojme o tako imenovani absolutni in programski glasbi. / Absolutno glasbo razlagamo tako, da pravimo, da je ta glasba samostojni, sam iz sebe obstajajoči svet zvokov, ki nima nič skupnega z našim pojmovnim svetom. Torej se taka glasba ne da prenesti v besede, ki so izrazi za pojme iz tvarnega ali netvarnega svetá. / Poslušajmo na primer tako glasbo v kaki Bachovi invenciji ali fugi, takoj bomo spoznali, da taka glasba ne pripoveduje ničesar oprijemljivega. Ne slika ne kakega zunanjega pojava, ne dogodka, pa tudi naših odzivov ne. / Vendar pa se ta glasba, ki ji pravimo absolutna, opira na svoje čisto glasbene lastnosti, kot so ritem, melodija, harmonija, dinamika, barva. In vse te prvine živijo svoje življenje, ki v tej absolutni glasbi utripa kot edino pravi, edino resnični gon, in ta nosi tisto temeljno in nepogrešljivo muzičnost, ki nas gane, nas vznemiri, nas vzdiguje v prej neznana doživetja glasbene povednosti.”⁵⁹

⁵⁹ Marijan Lipovšek, *Glasba, absolutna, programska – iz stališča lastnih skladb*, NUK, zapuščina M. Lipovška: Koncertni komentarji – lastne skladbe, tipkopis str. 1.

ORCHESTRAL WORKS BY MARIJAN LIPOVŠEK – BIBLIOGRAPHIC LIST AND OUTLINE

Summary

The most important among eleven Lipovšek's orchestral works are *Simfonija*, the symphonic poem *Domovina*, three or four *Suites* for string orchestra and his *Toccata*. Three concertante orchestral works are *Prva* and *Druga rapsodija* for violin and orchestra, and *Koncert za trobento in orkester*. Lipovšek's most monumental and his life's work is *Simfonija*. However, his other works are significant as well, hence they deserve to be permanently included into concert programmes. Yet, *Simfonija* and *Domovina* should be given a place of honour among the compositions performed during state celebrations. Music he composed for film and for the so called *Filmski Obzornik* is also excellent orchestral music, though less important than his other works. Lipovšek's style of composition is defined by his following sentences: "As for usage of means, I would rather be thought of as a less modern composer for the sake of inventiveness." and "I love modern music, but I hate musical charlatans and impostors." Accordingly, his compositional technique is distinguished for its clear form, tonal idiom with modern and daring features added here and there, detailed and polished notation of musical thoughts, lyrical expressionism and original way in making use of Slovenian folk song tradition. The opinion that any of the possible means might be considered as the only correct and modern was nonsense in Lipovšek's view. He perfected his works over long periods, until he estimated that they were ready for printing. His orchestral works present him as a sincere and original composer. The high quality of his works assigns him a deserved place among great Slovenians.