

MARIJAN LIPOVŠEK

(1910–1995)

Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika

Akademije za glasbo v Ljubljani

zvezek 15

Ljubljana 2011

MARIJAN LIPOVŠEK (1910–1995)

Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, zvezek 15

Izdala in založila: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani,

Katedra za zgodovino in literaturo, Oddelek za glasbeno pedagogiko

Zanjo: Andrej Grafenauer

Stari trg 34, SI – 1000 Ljubljana, Slovenija

Telefon: 00386 1 242 73 05

Fax: 00386 1 242 73 20

E-pošta: ag-dekanat@uni-lj.si

Uredniški odbor: Darja Koter, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

Tatjana Marković, Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti Beograd

Andrej Misson, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

Franz Niermann, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien,

Institut für Musikpädagogik

Breda Oblak, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

Jerica Oblak, New York University

Branka Rotar Pance, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

Barbara Sicherl-Kafol, Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta

Urednica:

Darja Koter

Prevajalka angleških povzetkov:

Irena Bezjak

Oblikovanje in tehnična ureditev:

SINET d.o.o.

Tisk: SINET d.o.o.

Število izvodov: 200

Članke je recenziral uredniški odbor. Za znanstveno vsebino člankov in lekturo odgovarjajo avtorji.

GLASBENO-PEDAGOŠKI ZBORNIK Akademije za glasbo v Ljubljani je indeksiran v mednarodni bibliografski bazi Abstracts of Music Literature RILM.

ISSN 1318-6876

VSEBINA

Contents

Andrej Grafenauer:	Uvodno razmišljanje 5 <i>Introduction</i> 5
Darja Koter:	Portretna skica Marijana Lipovška – čas mladosti in zorenja 7 <i>An Outline of Marijan Lipovšek – his Youth and Maturing</i> 28
Lučka Winkler Kuret:	Lipovškovi pogledi na glasbo pred drugo vojno 29 <i>Lipovšek's View of Music before World War II</i> 38
Veronika Šarec:	Marijan Lipovšek – direktor Slovenske filharmonije 39 <i>Marijan Lipovšek, Director of the Slovenian Philharmonic</i> 53
Leon Stefanija:	Marijan Lipovšek in poustvarjalnost 55 <i>Marijan Lipovšek and Performing Art</i> 67
Aleš Nagode:	Samospevi Marijana Lipovška 69 <i>Solo Songs by Marijan Lipovšek</i> 76
Gregor Pompe:	<i>Pesmi iz mlina</i> – med glasbeno imanenco in zvestobo literarni ideji 77 <i>Pesmi iz mlina – between the Immanence of Music and Fidelity to the Literary Idea</i> 88
Tjaša Ribizel:	Klavirska dela Marijana Lipovška 89 <i>Piano Composition by Marijan Lipovšek</i> 97
Matjaž Barbo:	Iz komornega opusa Marijana Lipovška 99 <i>From Marijan Lipovšek's Chamber Works</i> 116
Andrej Misson:	Zborovska glasba Marijana Lipovška 117 <i>Marijan Lipovšek's Choral Music</i> 145
Borut Smrekar:	Marijan Lipovšek: Kantata <i>Orglar</i> 147 <i>Marijan Lipovšek's Cantata Orglar</i> 154
Ivan Florjanc	Orkestralna dela Marijana Lipovška – bibliografski popis in oris 155 <i>Orchestral Works by Marijan Lipovšek – Bibliographic List and Outline</i> 179
Alenka Bagarič:	Seznam glasbenih del Marijana Lipovška 181 <i>Bibliography of Marijan Lipovšek</i> 181
Avtorji / Contributors: 219

UVODNO RAZMIŠLJANJE

Akademija za glasbo je tudi v letu 2010 izvedla tradicionalni, že 18. muzikološki simpozij, ki je bil tokrat namenjen osvetlitvi življenja in dela vsestranskega ustvarjalca, odličnega umetnika in pedagoga, skladatelja in pianista Marijana Lipovška ob 100- letnici rojstva. Še posebej me veseli, da je bilo tokratno srečanje muzikologov in drugih proučevalcev zgodovine glasbe na Slovenskem namenjeno umetniku, katerega življenje in delo je bilo tesno povezano z Akademijo za glasbo. Marijan Lipovšek je tu študiral pri prof. Slavku Ostercu in Janku Ravniku, tu je kasneje dolga leta deloval kot profesor, bil pa je tudi rektor.

Vsakoletni simpozij ima za Akademijo za glasbo poseben pomen, saj je znanstveno raziskovanje pomemben del njenega delovanja, čeprav je manj obsežno in pogosto v senci umetniškega dela. Vsaj v študijski vertikali pa je trenutno obratno. Skupaj z oddelkom za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani izvajamo interdisciplinarni (znanstveno-raziskovalni) doktorski program »Humanistika in družboslovje« za področja glasbene teorije, glasbene pedagogike in muzikologije, medtem ko tretjestopenjskega študija umetnosti ni, ker visokošolski zakon tak študij preprečuje. V tem se ne zgledujemo po tujini, kjer je podiplomski (doktorski in specialistični) študij umetnosti mogoč in ga po bolonjski reformi uvajajo tudi tam, kjer ga doslej ni bilo. Trudimo se, da bi bilo v bližnji prihodnosti drugače, da bi se znanost in umetnost bolj dopolnjevali in bogatili, kot se je tudi glasbeno-umetniška ustvarjalnost in poustvarjalnost Marijana Lipovška prepletala z njegovim publicističnim (kritika, esejistika in prevajalstvo) in drugim delovanjem. Delček Lipovškove glasbene ustvarjalnosti so na spremljevalnem koncertu, ki vsako leto poteka ob simpoziju, predstavili študentje Akademije za glasbo, njegovo bogato življenje in delo pa so osvetlili avtorji prispevkov, ki jih v obliki študij objavljamo v pričujoči tematski številki Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo.

Naj svoj uvodnik zaključim z zahvalo dr. Darji Koter, vodji in organizatorici simpozija, vsem avtorjem prispevkov ter umetnikovim sorodnikom, saj bi se brez njihove dobre volje in pomoči ob zaostrenih finančnih razmerah dolgoletna tradicija izdajanja tematskih publikacij kaj lahko prekinila.

Andrej Grafenauer, dekan

Darja Koter

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani

PORTRETNA SKICA MARIJANA LIPOVŠKA – ČAS MLADOSTI IN ZORENJA¹

Izvleček: Avtorica se ukvarja s poglobljeno študijo o življenjski poti Marijana Lipovška. Študija je nastala na podlagi dokumentov in skladateljevih še neobjavljenih osebnih zapisov, kar omogoča doslednejši pogled na njegovo otroštvo, družino, šolanje, študij, reproduktivno in skladateljsko pot ter pomaga odstirati njegove življenjske prelomnice, vzore in poglede na svet. Dopolnitve k Lipovškovi biografiji se opirajo predvsem na njegove osebne zapise za čas do konca druge svetovne vojne in tik po njej ter na dokumente iz personalne mape, ohranjene v arhivu Akademije za glasbo.

Ključne besede: Marijan Lipovšek, študij, družina, reprodukcija, skladatelj, vzori.

Abstract: The author is engaged in a thorough study of Marijan Lipovšek's biography. The study is based upon documents and the composer still unpublished personal notes, which have enabled a clearer insight into his childhood, family, education, student years, and his work as a performer and composer. The notes also reveal significant turning points in his life, his paragons, and his view of life. Supplements to Lipovšek's biography were primarily founded upon his personal notes written from the end of World War II and soon afterwards, as well as on the documents from his personnel file, preserved in the archive of the Academy of Music.

Keywords: Marijan Lipovšek, student years, family, performing, composer, models

Življenjska pot Marijana Lipovška je širši strokovni in laični javnosti znana le v obrisih, saj so se dosedanji pisci osredotočali na najosnovnejše podatke o njegovem študiju in delovanju na pedagoškem, skladateljskem, pianističnem in publicističnem področju, prav tako je objavljenih malo jedrnatih ugotovitev o Lipovšku kot direktorju Slovenske filharmonije in rektorju Akademije za glasbo v Ljubljani.² Posebno povedni so avtografski zapisi o njegovih gorniških oziroma alpinističnih podvigih, objavljeni v številnih člankih in monografskih publikacijah, k čemur je treba prišteti Lipovškov obsežni fotografski opus, ki je v zadnjem času končno deležen strokovne pozornosti.³ Obletnica njegovega rojstva

1 Projekt št. P6-0376 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

2 Vsi objavljeni zapisi o biografiji Marijana Lipovška so strnjeni v nekaj stavkov, ki se vsebinsko večinoma ponavljajo in vsebujejo nekatere nedoslednosti. Doslej najizčrpnjši je zapis Andreja Rijavca, najprej v knjigi *Slovenska glasbena dela* (DZS, 1979), nato v *Enciklopediji Slovenije*, podobno strnjena je tudi biografija v publikaciji *Sto slovenskih skladateljev – Sodobni glasbeni ustvarjalci* (F. Križnar, T. Pinter, Prešernova družba, 1997) ter v diplomskih nalogah (Pšeničnik Marjana, *Publicistično delo Marijana Lipovška s poudarkom na slovenski glasbi*, Pedagoška fakulteta UL, 1996; Živa Ploj, *Seznam del skladatelja Marijana Lipovška*, Filozofska fakulteta UL, 2002; Barbara Tišler, *Marijan Lipovšek in njegov pomen v razvoju slovenskega samospesva s poudarkom na ciklusu samospesvov Sončece, sij!*, Univerza Mozarteum, Salzburg, 2004). Nekoliko bolj poglobljen je biografski del v diplomski nalogi Žive Ploj, kjer se avtorica naslanja na skladateljeve avtografske zapise iz njegovih zgodnejših let.

3 Prim. Marijan Lipovšek, *Kje so tiste steze*, Ljubljana: Modrijan, 2010, kjer je objavljena bibliografija predhodno objavljenih besedil, Vladimir Habjan je prispeval komentar k tretji, dopolnjeni izdaji Lipovškove monografije o gorništvu, France Stele pa je predstavil Lipovška kot umetniškega fotografa.

je spodbudila Narodno in univerzitetno knjižnico in Festival Ljubljana, da sta marca 2010 pripravila izčrpno portretno razstavo o Lipovškovem življenju in delu z naslovom *Horizonti...akordi oziroma Hommage á Lipovšek* (avtorici Veronika Brvar in Mirjam Žgavec v sodelovanju z glasbenim oddelkom NUK-a), žal pa ob tej priliki ni izšla obsežnejša kataloška publikacija razstave, ki bi nadgradila predstavljeno gradivo in nove ugotovitve podala tudi v knjižni, trajnejši obliki. Zelo tankočutno in vsestransko je Lipovška orisal Borut Loparnik v scenariju za televizijski dokumentarec RTV Slovenija z naslovom *Marijan Lipovšek – portret ob 100-letnici rojstva*; dokumentarec je bil dokončan v letu 2010. Jubilejno leto je torej nova priložnost, da skladateljevo biografijo in celotni opus nadgradimo in zaokrožimo v trajnejši zapis, in sicer na podlagi vseh razpoložljivih virov. Lipovškova zapuščina je shranjena v NUK-u, kamor jo je po skladateljevi smrti predala družina, delček gradiva pa je še v zasebni lasti družinskih članov. Marijan Lipovšek je deloval na tolikih področjih, da njegovo vsestranskost merimo v presežkih. Zato bo raziskovanje o posameznih poljih delovanja, njihovem prepletanju, dosežkih in presežkih dolgo trajno. Nova spoznanja bodo omogočali tudi prispevki muzikološkega simpozija, ki ga je ob skladateljevi obletnici pripravila Akademija za glasbo, saj so posamezni avtorji odkrivali številne podrobnosti o Lipovšku kot poustvarjalcu, solistu, spremljevalcu, komornem glasbeniku, publicistu, direktorju Slovenske filharmonije ter o njegovem skladateljskem delu na področju samospēva, klavirskih in komornih del ter zborovske, orkestralne in vokalno-instrumentalne glasbe. Čeprav tudi te razprave, zbrane v monografski publikaciji, ne bodo mogle odgovoriti na vsa zastavljena vprašanja in ne zapolniti številnih vrzeli v poznavanju Lipovškovega življenja in dela, bo glasbenozgodovinska stroka poslej korak bliže razumevanju njegove vsestransko angažirane osebnosti.

Prispevek k portretu Marijana Lipovška je nastal na podlagi dokumentov in skladateljevih še neobjavljenih osebnih zapisov, ki omogočajo doslednejši pogled na njegovo otroštvo, družino, šolanje, študij, reproduktivno in skladateljsko pot ter pomagajo odstirati njegove življenjske prelomnice, vzore in poglede na svet. Dopolnitve k Lipovškovi biografiji se opirajo predvsem na njegove osebne zapise za čas do konca druge svetovne vojne in tik po njej ter na dokumente iz personalne mape, ohranjene v arhivu Akademije za glasbo.

Marijan Lipovšek se je rodil 26. januarja 1910 v tradicionalni krščanski delavski družini s šestimi otroki. Krščen je bil 2. februarja v župniji sv. Jakoba kot Marijan Karel Lipovšek, kakor je zapisano tudi v nekaterih uradnih dokumentih. Oče Karol Lipovšek je bil vlakovodja, mati Leopoldina, rojena Mantuani, pa je bila šolana učiteljica.⁴ Izhajala je iz ugledne ljubljanske meščanske družine in znani Josip Mantuani je bil njen brat. Oče Karol je bil uslužbenec Južne železnice v času, ko je ta gradila dvotirno progo med Dunajem in Trstom. Kot prometni uradnik je bil veliko na poti, vendar je domov prinašal redno, predvsem pa solidno

4 Personalna mapa, arhiv Akademije za glasbo UL (dalje AG), prim. prepis rojstnega in krstnega lista.

plačo. Južna železnica je bila znana po tem, da je pred prvo svetovno vojno svojim delavcem omogočala dostojno življenje. Ker pa je bila Lipovškova družina številna, očetovi dohodki niso zadoščali, zato so se težko prebijali. Oče in mati (ta po poroki ni več delala) sta storila vse, da otroci ne bi trpeli pomanjkanja in bili prikrajšani za šolanje. Lipovšek je svoje starše izjemno spoštoval in cenil njihova prizadevanja. Večkrat je poudaril, da je imel kljub številnim tegobam srečno in lepo mladost, da je v družini vladala harmonija ter da je bil deležen ljubezni, pravih vrednot in spodbud za svojo življenjsko in poklicno pot. Posebno mati si je kot meščanka in »ugleda željna gospa« prizadevala, da bi se lahko otroci »izkazali, kjer se je le dalo«. ⁵ Družina je živela v najemniškem stanovanju v meščanski hiši pod gradom, nasproti škofijske palače in stolnice. Stavba je bila v cerkveni lasti, upravljal pa jo je duhovnik in kanonik Ivan Sušnik, ki je veljal za resnobnega, a dobrohotnega človeka, odličnega matematika, zvezdoslovca in »turista«, saj naj bi veliko potoval in se povzpel tudi na Triglav, kar je bilo za tiste čase »posebno možato dejanje«. Marijan ga je po svoje občudoval, posebno, ko je pripovedoval o svojih poteh na očaka slovenskih gora. ⁶ Vse hiše v sosesčini njihovega bivališča so bile v cerkveni lasti, stanovanja pa izjemno skromna, vendar si lastniki niso prizadevali izboljšati bivalnih razmer. Nasprotno, pomembnejše je bilo, ali je posamezna družina živela po cerkveni postavi. Lipovškovim so kljub temu da so veljali za krščansko družino in so ob nedeljah redno zahajali v cerkev, Marijan pa je v stolnici nekaj časa celo ministriral, pri njegovih osemnajstih letih stanovanje odpovedali. Vzrok za tako nehumano dejanje naj bi bilo očetovo članstvo v Sokolskem društvu, zato naj bi bila družina po mnenju cerkvenih mož za njihovo hišo politično neprimerna. Čeprav je bil Marijan takrat še fantič, je družinske težave dobro razumel in morda se je že po tem dogodku pri sebi za vedno odpovedal političnim opredelitvam. Čeprav ga v njegovi odrasli dobi poznamo kot liberalno usmerjenega, se tudi v kočljivih primerih ni obrnil proti krščanskim dušam. Tako razumemo njegov javni odziv na zloglasni incident ob deseti obletnici ljubljanskega Akademskega pevskega zbora Tone Tomšič leta 1956, ko je dirigent Radovan Gobec z vencem ovenčal skladatelja duhovniškega stanu Matija Tomca. Ob vsesplošnih zgražanjih nekaterih političnih veljakov nad Gobčevim ravnanjem se je le Lipovšek v polemičnih odzivih v časopisju za Tomca javno zavzel in trezno poudaril njegove glasbene sposobnosti. ⁷

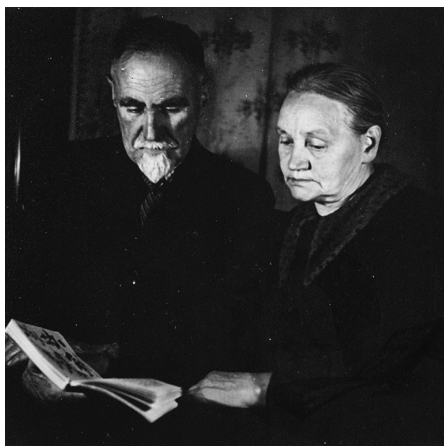
Lipovšek o trenjih med *klerikalnimi Orli* in *liberalnimi Sokoli* (prvi so druge zmerjali s sovami, drugi prve s čuki) piše, da v njegovem času Sokoli niso bili dosledno usmerjeni proti cerkvi, čeprav to ni bilo vsesplošno znano. To dokazuje izsek iz življenja Lipovškovega očeta, ki je bil med ustanovitelji ljubljanskih Sokolov in ti so se imeli predvsem za *narodnjake* in ne za *brezverce*. O začetkih njihovega telovadnega in ne političnega početja je zapisano v nekem sokolskem

⁵ Marijan Lipovšek, tipkopis biografije v zasebni lasti (delno paginirano, nedatirano), str. 2.

⁶ M. Lipovšek, *Kje so tiste steze*, n. d., str. 8.

⁷ M. Lipovšek, *Koncertna sezona 1955/56*, *Slovenska glasbena revija* 4 (1956/57), str. 13.

glasniku, kjer je Karol Lipovšek omenjen kot sin Ročarjevega Korla iz Kravje doline (tako se je imenoval predel med današnjo Ulico Komenskega in Ilirsko



Slika 1: oče Karol in mati Leopoldina Lipovšek (foto iz družinskega arhiva).

Člani Sokola so se družili predvsem zaradi urjenja in nastopov na telovadnih orodjih, po očetovi pripovedi pa so menda imeli na nekem izletu celo mašo, kjer so štirje člani v sokolskih opravah, vključno z njim, ministrirali. M. Lipovšek označuje očeta kot »'narodnjaka', ki je vse življenje opravljal verske dolžnosti /.../, ni poznal niti navadne politične mržnje, ostal pa je zvest slovenski deželi«. ⁸ Očetova domoljubna nagnjenja so gotovo vplivala tudi na sina, ki se je že kot fantič pridružil Sokolom, sprva kot telovadec, kasneje kot pianist, spremljevalec telovadnih nastopov.

Lipovšek pripoveduje, da so imeli v t. i. korarski hiši dve sobi s pogledom na glavno cesto, po kateri je takrat že vozil tramvaj. Električne niso imeli, zato je v kuhinji, ki so jo le tu in tam za kratek čas obsijali sončni žarki, ves dan brlela petrolejka. Domače kuhinje se Lipovšek prav rad spominja. To je bil prostor, kjer je mati otrokom živo in ognjevito ter z veliko mero fantazije pripovedovala povesti o življenju, skritem v podobe, ki so »ob času, ko udari ura za to, postale podobe resničnosti«. ⁹ Posebno humorne, kot pravi, pa so bile zgodbe očeta, ki se ga spominja kot »lepega starega moža, ko s sončnim nasmeškom v dobrih očeh govori in pripoveduje«. ¹⁰ Oče je ob družinskih večerih vzel v roke kitaro in ob brenkanju akordov »s prijetnim, mehkim baritonom po tihem pel preproste pesmi, večinoma slovenske ljudske napeve, včasih pa tudi veselejšje popevke, vedno z nekim plemenitim občutkom«. ¹¹ Ob omembi popevk se Lipovšek v pripovedi

⁸ Prim. tipkopolis biografije, str. 14–15. Mašno obredje med Sokoli res ni bilo običajno, česar se je zavedal tudi M. Lipovšek, vendar pravi, da je bil njegov oče »preveč pošten in čist značaj, da bi si kaj takega, kar je v teku vsega našega stoletja nezaslišano, /.../ izmislil«. Karol Lipovšek je umrl leta 1943.

⁹ M. Lipovšek, *Kje so tiste steze*, n. d., str. 8.

¹⁰ Prav tam.

¹¹ Prim. tipkopolis biografije, str. 10.

razvname in je ogorčen nad sodobnimi popevkami njegovega časa, na katere je gledal »z obžalovanjem«. Bil je prepričan, da so take in drugačne popevke v najširšem pomenskem smislu s svojo sentimentalnostjo »oskrunile, poteptale in zmaličile« slovensko ljudsko pesem.¹² Nad lahko glasbo se huduje tudi v intervjuju za ljubljansko televizijo, objavljenem v že omenjenem najnovejšem dokumentarnem filmu, kjer pravi: »... Spominjam se, da oče nikoli ni prijel napačnega akorda /.../. Tonalnost, ki je bila temelj njegovim pesmim, me je s svojimi preprostimi menjavanji glavnih akordov tako zelo osrečevala, da sem vselej nestrpno čakal na te nepozabne trenutke.«¹³ Nagnjenost k slovenski ljudski pesmi je kasneje, predvsem po drugi vojni, izpovedal tudi v svojem opusu, kjer izstopa *Voznica* (1956), 30 klavirskih variacij na ljudski motiv, nato je v zrelih letih (1972) nastal splet *Dvanajst narodnih pesmi* za nizki glas in klavir, ob njih pa še več kot štirideset priredb ljudskih pesmi a cappella za šolske zборе.



Slika 2: Marijan Lipovšek v deških letih (foto iz družinskega arhiva).

Glasbi se od Lipovškovih šestih otrok ni zapisal le Marijan, klavir je igrala tudi njegova najstarejša sestra, kasneje profesorica. Doma so imeli v večji od dveh sob od nekega dekliškega zavoda sposojen pianino, kar je najbrž odločilo Marijanovo življenjsko pot.¹⁴ Na klavir je začel igrati že sedemleten, samostojno, ob domačem glasbilu, z osmimi leti pa so ga poslali v uk k očetovemu prijatelju Josipu Pavčiču, ki je bil takrat tudi Marijanov učitelj v drugem razredu osnovne šole. Pavčič in oče Lipovšek sta med drugim skupaj služila vojaški rok¹⁵ in se nedvomno dobro poznala. O svojem prvem učitelju, poučeval je zasebno,

¹² M. Lipovšek, *Kje so tiste steze*, n. d., str. 15–16.

¹³ Prim. tipkopolis biografije, str. 10.

¹⁴ Prim. tipkopolis biografije, str. 9.

¹⁵ Prav tam.

Lipovšek pove, da so bile učne ure prežete z vedrino ter s preudarno izbiro notnega gradiva (njegova prva klavirska šola ni bila tako popularni Bayer, temveč, kot pravi skladatelj, »odlična« šola Karla Zuschneida), tako da je njegovo veselje do glasbe strmo naraščalo.¹⁶ Pavčič je kot profesor na ljubljanskem učiteljskišči očitno spremljal novejšo didaktično klavirsko literaturo, kajti Karl Zuschneid (1854–1926), nemški klavirski pedagog, zborovodja in skladatelj, je od leta 1903 naprej izdal več publikacij klavirskih šol za začetnike in je veljal za enega vidnejših klavirskih pedagogov. Med drugim je bil v letih 1907 in 1917 celo direktor Visoke šole za glasbo v Mannheimu.¹⁷ Drugače pa je k sinovi glasbeni razgledanosti pristopila mati Leopoldina, ki je fantiča v rosnih letih prvič peljala v ljubljansko Opero, kjer sta si ogledala takrat zelo popularno opereto *Mam'sell Nitouche* Rogerja Hervéja. Predstavi je dirigiral Janko Ravnik, ki je imel v talijinem hramu sicer kratko epizodo. Marijana prva živa glasbeno-gledališka predstava ni preveč navdušila, saj je še naprej raje poslušal očetovo petje.¹⁸ V Opero je zahajal tudi kasneje, vendar ga kot skladatelja glasbeno-gledališke zvrsti niso pritegnile, pač pa je napisal nekaj partitur za gledališke oziroma filmske stvaritve (prim. *Prekmurje – Glasba k dokumentarnemu filmu, Živa Ploj*, n. d., str. 110).

Kljub svojim rosnim letom se Lipovšek spominja prve svetovne vojne. Opisuje jo kot »kamnito fronto,¹⁹ ki je nazadnje prinesla vojaški poraz in diplomatsko potuhnjeno zmago«, svojo zgroženost nad nesposobnostjo avstrijske armade pa sklene s studom nad bojnimi plini. Lipovškovi so v času vojnega pomanjkanja na ljubljanskem Barju najeli njivo. Obdeloval jo je oče, ki je na polje, kamor se je peljal z vlakom proti Preserju, jemal tudi sina. V naravi sta večkrat prisluhnila zamolklemu oddaljenemu bobnenju topov s soške fronte. Kljub otroštvu se je v Marijanu vzbudilo zanimanje za vojni čas, o njem pa je kasneje tudi bral. Posebno so se ga dotaknili spomini pisatelja Ivana Matičiča v knjigi *Na krvavih poljanah* (izšla 1923 in bila kasneje ponatisnjena tudi v Chicagu in Clevelandu), ki ga je prevzela s svojo neposrednostjo, »v kateri ni prostora za sovraštvo«, pa čeprav živo opisuje bridke usode Slovencev. Lipovšek ne pozabi dodati, da je bil Ivan Matičič oče pisateljice Nade Matičič, priznane alpinistke Polonce Matičič in skladatelja Janeza Matičiča, za katerega razumevajoče in družbenokritično zapiše, da s svojimi talenti zaradi razmer ni mogel ostati v domovini.²⁰ Janez Matičič (rojen 1926) je v poznih petdesetih letih odšel na izpopolnjevanje v Pariz, kjer se je priključil skupini, ki je razvijala elektroakustično glasbo, česar takratna Ljubljana nadebudnim in avantgardno razmišljujočim skladateljem zaradi prevelike zazrtosti v politične okvire ni zmogla nuditi. Lipovšek se na literaturo vedno odziva zelo živo in poleg vsebinskih poant večkrat poudarja pisateljeve človeške vrline, posebno tiste, ki kažejo na strpnost do različno mislečih. Grenke

¹⁶ Prav tam.

¹⁷ Prim. *Muzička enciklopedija* 3, Zagreb 1974, str. 768.

¹⁸ Prim. tipkopolis biografije, str. 10.

¹⁹ Naziv »kamnita fronta« je Lipovšek povzel po istoimenski knjigi z vojno tematiko, ki jo je prav tako zelo cenil, vendar avtorja ne omenja.

²⁰ Prav tam, str. 3.

izkušnje mladosti so se vanj očitno globoko zajedle. O svojih osebnih dilemah in težavah po otroštvu in mladeniški dobi skoraj ne govori, ob prebiranju tenkočutnih zapisov z gora in opisov srečanj z ljubitelji slovenskega gorskega sveta pa slutimo, da mu gore niso nudile le sprostitev, potrjevanja, možnosti občudovanja neokrnjene narave in črpanja moči za vsakdanje življenje, temveč so bile tudi sito, skozi katerega so odtekale njegove osebne skrbi. Eno izmed neštetihih spoznanj, ki jih je prinesel z gora, pravi: »*Skalovje in sneg visokih gora – to bo vselej svet zase /.../. In tisti, ki so temu zapisani, naj bi se ne izključevali od drugih, omahljivih ali manj zmožnih, temveč naj bi jih z besedo in dejanjem vodili v gore, 'od koder nam sine pomoč'.*«²¹ Nekoč so ga vprašali, ali je v svojih delih opisoval naravo gorskega sveta, a je takšno naklepanje zanikal. Kot pravi, imajo gore moč premišljevanja, skladateljske pobude pa je vedno črpal le iz lastnih notranjih nagibov.²²

Na čas po prvi svetovni vojni in na nove politično urejene meje, s katerimi smo Slovenci izgubljali suverenost nad etničnimi ozemlji, se Lipovšek odziva burno in odločno, ko pravi: »*Avstrija je razpadla, zemljevid Evrope se je ponekod spremenil tudi kot izziv za naslednjo vojno, Italija /.../ je za plačilo dobila sicer res Trst in naš Kras – kar je bilo dvema odločujočima državama prav lahko plačati z našo zemljo. Sami sta ti državi pograbili zase bogate nemške kolonije, z vsem ravnanjem pa sta izzvali nemški nacizem, ki ga je v širokoustnem kričanju presegel samo Mussolini.*«²³ Lipovšek je dejanja nacizma večkrat obsojal, zato je toliko bolj presunljiva igra usode, ki ga je po spletu okoliščin po drugi svetovni vojni pahnila med tiste, ki so bili obsojeni sodelovanja z okupatorjem.

Osnovno šolo in gimnazijo je obiskoval v rodni Ljubljani. Bil je sošolec s skladateljem in dirigentom Bogom Leskovicem. V prvih letih sta bila oba odličnjaka, Marijan je imel svojega prijatelja celo za boljšega od sebe, kar se je še stopnjevalo tik pred sprejemnim izpitom na nižjo gimnazijo. V tistem času je Marijan na predlog kanonika Sušnika in v soglasju z mamo ministriral pri njegovih jutranjih mašah, ki so ob delavnikih potekale ob pol petih, v nedeljo pa celo ob štirih zjutraj. Ta korak je bil povezan s sicer skromnim zaslužkom, ki ga je družina zaradi hude stiske po vojni krvavo potrebovala.²⁴ Lipovšek pravi, da je bil čas med letoma 1920 in 1926 eden najtežjih v njegovem življenju. Ministriranju se deček ni uprl, saj ga je to nekako mikalo, predvsem pa se mu je zdelo, da bo tako vsaj malo pripomogel k družinskemu proračunu. Zdržal je leto dni in na zadovoljstvo vseh, učiteljev in staršev, ki niso vztrajali, da bi se še nadalje razdajal, se je njegov učni uspeh ponovno izboljšal. Starši so le s težavo skrbeli za najosnovnejše. Nova država je prinesla tudi devalvacijo, s katero je Srbija izigrala Slovence in jih pahnila v precej večjo revščino, kot je bila pred prvo vojno.

21 M. Lipovšek, *Kje so tiste steze*, n. d., str. 35.

22 Prim. dokumentarec »Marijan Lipovšek – portret ob 100-letnici rojstva«, RTV Slovenija, 2010.

23 Prim. tipkopijske biografije, str. 4.

24 Prav tam, str. 7.

Lipovšek celo meni, da je »*to pomenilo ropanje naših ljudi*«. ²⁵ Obdobja od njegove druge gimnazije do časa, ko je kot dijak začel igrati na različnih plesih, s čimer je izdatneje pomagal družini, se spominja z ogorčenjem nad nepravilnostjo nove države do Slovencev: »*Spominjam se krčevitega premišljevanja, iskanja v mislih, rotenja zunaj zemeljskih sil – zaman seveda – naj se mi posreči pomagati staršem. To so bile same bridke ure /.../. Spominjam se temne, zatemnjene ozke spalnice še v stanovanju pod gradom, kamor sem se zaprl, in v meni se je kakor lomila prošnja, zahteva, rotenje, naj mi nekdo, usoda ali naključje ali bog, nakloni, da bi lahko pomagal staršem. Tisti državi ne bom tega nikoli odpustil /.../ In to so bili 'bratje' /.../. Samo moj rod o vsem ni bil osveščen. Hodil sem k telovadbi k Sokolu, kjer sem pozneje toliko preigraval pri prostih vajah. In tam se je deklamiralo in pelo: Slovenec, Srb, Hrvat za uvijek brat i brat. Kakšno je bilo to bratstvo, smo občutili takrat državljani moje vrste, pozneje pa se je razkrilo še veliko drugega.*« ²⁶

Pavčič je Marijanu odstiral tudi resnejšo klavirsko literaturo Bacha, Mozarta in Beethovna, s čimer se je vedoželjnemu fantiču odpiral svet »*velike glasbe*«. Čeprav se je kasneje zavedal nekaterih pomanjkljivosti Pavčičevega poučevanja, zdel se mu je precej strog, je vedno cenil njegova prizadevanja. Posebno ga je prevzela Beethovnova *Sonata op. 10* in navdušenje nad njo opisuje zelo čustveno, ko pravi: »*Bilo je v hudi zimi – imel sem okrog 13 let. Suh sneg se je vsipal z večernega neba na mojo zelenkasto mapo iz lepenke, v kateri sem nosil note. /.../ Bila je Sonata v c-molu op. 10, drugi stavek, Adagio. Nepozabne ure ob tej glasbi, najmanj tako srečne kakor tiste, ko sem prvič zares videl gore, ali tiste, ko sem pil vase povesti iz knjig.*« ²⁷ Podobno ga je osrečila tudi glasba iz Parmove opere *Urh, grof Celjski*, ki jo je slišal na domačem klavirju izpod rok družinskega prijatelja, nekega gospoda Emerana. ²⁸ Lipovšek je z osmimi leti začel tudi komponirati. O tem, kdo ga je morebiti poučil o prvih korakih k skladateljskemu delu, ne navaja podrobnosti, prve skladbe pa naj bi nastale po vzoru J. S. Bacha. Že z dvanajstimi leti je staršem ob božičnih praznikih podaril svojo skladbico. O tem dogodku pravi: »*V letih najhujše stiske, bilo je leta 1922, je bila miza v naši veliki sobi brez daril, nič božičnega drevesa, samo revne papirnate jaslice. /.../ Poznal sem nekaj pomembnih klavirskih klasikov. Po teh zgledih sem napisal, zložil 'Fantazijo za klavir'. Lepo sem jo izpisal in s posvetilom Papanu /.../ in mami, božično darilo, 24. 12. 1922, položil na prazno božično mizo.*« ²⁹ V tem času je bil že vpisan h klavirju v Glasbeno šolo ljubljanske Matice, kjer ga je dve leti poučeval Srečko Kumar, ki je nato odšel v Zagreb. Kumar je Lipovšku »*odprl pogled na strokovni, neamaterski način študija glasbe*«. Takrat je kot četrto- in petošolec začel delovati na širšem glasbenem področju. ³⁰ Ob klavirju se je pri dobrih trinajstih

²⁵ Prav tam, str. 6.

²⁶ Prav tam, str. 6.

²⁷ Prim. Radio Slovenija, III. program, oddaja Pota naše glasbe – glasbeni portret: Marijan Lipovšek, ob 90. obletnici skladateljevega rojstva, 26. 1. 2000, str. 2.

²⁸ Prim. tipkopijska biografija, str. 12.

²⁹ Prav tam, str. 18.

³⁰ Prav tam, stran brez paginacije.

letih (1923/24) poskusil tudi v vodenju salonskega orkestra. Pri liberalnem dijaškem društvu *Preporod* (o njegovi politični usmeritvi je komaj kaj vedel)³¹ je ustanovil in vodil majhen orkester, ki ga je sestavljalo nekaj klasičnih orkestralnih glasbil in klavir. Čeprav priznava, da je takrat o dirigiranju in sestavi programa komajda kaj vedel, od članov pa tudi ni bilo pričakovati večjih dosežkov, je bilo to delo zanj spodbudno. Prirejali so nekakšne akademije, na katerih so sodelovali tudi recitatorji. Na pobudo enega izmed njih je k Župančičevi pesmi *Cigan* (1925) napisal glasbo, ki je bila pri mladem občinstvu dobro sprejeta. To ga je spodbudilo, da je kmalu zatem napisal prvi samospjev *Zvečer* (1926), prav tako na Župančičevo besedilo. Kot pravi, je neposredni impulz za to skladbo dobil ob neki impresivni rdeči zarji, ki jo je doživel zelo intenzivno, podobno kot je v otroštvu sprejemal vsa dogajanja okrog sebe.³² Letnico 1924 pa nosita tudi skladbi *Ave Marija* (za 4 vl, violo, orgle in glas) in nedokončana skladba za mešani zbor *Tantum ergo*. Za Prerodov orkester je napisal suito v dveh stavkih *Suita Dan, Poldne in Jutro* (1925).

V tistem obdobju se je navdušil tudi nad opero. A ker je bila njegova družina sredi dvajsetih let »zares obubožana«, staršev ni mogel prositi niti za denar za dijaško stojišče. Takrat ga je klavir že poučeval Janko Ravnik. To je bil čas, ko je trdno stopal proti svoji glasbeni poti. Kot pravi, je dotlej v šoli in z lastnim študijem preigral že vse Griegovе lirične skladbe, v Operi pa so prav takrat imeli na sporedu večer z različnimi, tudi Griegovimi deli, ki si jih je srčno želel spoznati v instrumentirani obliki. Želja je bila močnejša od možnosti, zato si je pomagal s ponarejeno vstopnico, na njegovo razočaranje pa ga je spreten biljeter hitro spregledal in s predstavo ni bilo nič, čeprav je gospod dobro poznal dijake, zagledane v operno dogajanje.³³ Skupina nadebudnih gimnazijcev si je v okviru društva *Preporod* prizadevala uprizoriti Mascagnijevo *Cavallero rusticano*. Lipovšek je kasneje obžaloval, da takrat v mestu ni bilo nikogar, ki bi nadebudnejšem povedal, »da je to opera iz prejšnjega stoletja in da italijanska veristična umetnost ni tista, h kateri bi se zatekli mladi glasbeniki.« *Cavalleria* je bila za njih »nova glasba«, saj so bili o glasbenem toku takratnega časa povsem nepoučeni.³⁴ Podobno odklonilno je kasneje, leta 1955, pisal v *Slovenski glasbeni reviji*, kjer je grajal preveliko tradicionalnost ljubljanske Glasbene matice v času med obema vojnama.³⁵ Operi naj bi dirigiral Marijanov nekoliko starejši kolega Daniel Grum, sin gimnazijskega profesorja, glavno moško vlogo je študiral prijatelj Slavko Vončina, s katerim je Marijan večkrat skupaj muziciral, žensko pa Grumova sestra Relika. Marijan je bil določen za korepetitorja in zborovodjo. Vstopni ženski zbor je bil očitno najtrši oreh, pa ne zaradi Marijanove mladosti, temveč preprosto zato, ker dekleta partiture niso zmogla. Z njimi je nekaj časa vztrajno vadil splet ljudskih pesmi v priredbah Srečka Kumarja, a je kmalu

31 Prav tam, str. 12.

32 Prim. Radio Slovenija, III. program, oddaja Pota naše glasbe – glasbeni portret: Marijan Lipovšek, ob 90. obletnici skladateljevega rojstva, 26. 1. 2000, str. 3.

33 Prim. tipkopolis biografije, str. 13.

34 Prav tam.

35 M. Lipovšek, O delovanju Glasbene matice, *Slovenska glasbena revija* 3 (1955), str. 22–24.

razočaran spoznal, »da naša dekleta tega sploh ne zmorejo, kar smo mi, 'organizatorji', znali brez napak z lista«. Z opero ni bilo nič, predvsem zato, ker so končno izvedeli, da bi za izposajo notnega gradiva in tantieme morali plačati zajetno vsoto.³⁶

V prvem letniku višje gimnazije je Lipovšek na pobudo svojega učitelja telesne vzgoje Ivana Trosta, bratranca slavnega pianista Antona, začel dan za dnem igrati na različnih plesnih večerih. Za to pot se je odločil, da bi z zaslužkom, ki ni bil majhen, pripomogel k obubožanemu družinskemu proračunu. Kot pravi, je glasbene točke zlahka zmogel, saj so bili to povečini »šlagerji, muzikalno največkrat revni, pa vendar ne tako surovi ali tako bedasto pretolčeni, kakor so danes«. Ob tem se v spominih razgovori in huduje nad rabo tolkal v podobnih skladbah novejšega datuma, ki jih označi kot »nasilne in samopašne«, ter dodaja, »da je ta absurдна pretirana dinamika večkrat na sporedih tudi v najelitnejših koncertnih dvoranah, v skladbah, ki bi bile pomensko prvovrstne, če bi ne imele takih neznosnih barbarskih potez«. ³⁷ Kot spremljevalec plesnih večerov je deloval dve leti, med glasbeniki, s katerimi je sodeloval, pa omenja predvsem pianista Miljutina Nagodeta in violinista Milana Dietza. Igrali so maturantom, zasebnim plesnim učiteljem ob plesnih vajah, za »gosposko« telesnokulturno projugoslovansko usmerjeno žensko društvo Arena kot »družbo za 'boljše' družine našega mesta«. ³⁸ Voditeljica društva Minka Krofl je bila tudi mecenka nekaterim umetnikom, kot je bil npr. Ivan Mrak. Prav on je družini Krofl dal pečat malomeščanstva, Minko pa označil kot malomeščanko, ki naj bi se s karitativno dejavnostjo ukvarjala samo zaradi ugleda v družbi. Očitno je ta sinonim, ki se je posledično oprijel društva Arena, sprejel tudi Lipovšek. Igranja na plesnih večerih se je oprijel z vso vnemo, tako da je zanemaril vse drugo, kot pravi: «Dve sezoni sem se mučil. Ni me bilo doma ne za silvestrovo ne za pustni torek in še marsikdaj ne. Prebival sem te noči v strašnih zakajenih lokalih ././, včasih sredi družbe, za katero sem bil zagotovo premlad. ././ Neke zime sem se daleč tja v februar vozil v Škofjo Loko, da sem igral na plesnih vajah. Vem, da sem od tam nekoč gledal gore v sončnem dnevu ././ Na obzorju pod temnim nebom so stale – daleč, nedosegljive.» ³⁹ Ljubezen do gora se je zares vnela pri njegovih štirinajstih letih. Lipovšek je kmalu nato z igranjem na plesih nenadoma prenehal, ker ni več zmogel.

V njegovem življenju je vsaj do štirinajstega leta, ko je od blizu odkril bogastvo gora, prednjačil klavir, s katerim je bil že kot devetletni deček tesno povezan tudi s telovadnim društvom Sokol. O političnih straneh društva ni vedel skorajda ničesar, vendar je to kmalu občutil na lastni koži. Ko je še kot ministrant v stolnici

³⁶ Prim. tipkopolis biografije, str. 14.

³⁷ Prim. tipkopolis biografije, stran brez paginacije.

³⁸ Žensko društvo Arena je bilo ustanovljeno leta 1901, med obema vojnoma pa ga je uspešno vodila Minka Krofl. Društvo si je prizadevalo ženske osvestiti za telesno vzgojo in je imelo predvsem karitativne in izobraževalne cilje. Prim. *Pozabljena polovica: portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem* (ur. M. Savelli in G. Č. Potočnik), Ljubljana: založba Tuma in SAZU, 2007, str. 226–227.

³⁹ M. Lipovšek, *Kje so tiste steze*, n. d., str. 13.

svojim kolegom omenil sodelovanje v društvu, ga je duhovnik očitaječe ošvrknil: »*Ministrant in Sokol pa ne gresta skupaj!*« Marijan se je politizacije in trenj med Sokoli in Orli globoko zavedal šele kasneje. V tistem času je sledil toku, njegov svet je bila predvsem glasba ob klavirju, ki ga je z dvanajstimi leti pripeljala do klavirskega spremljevalca t. i. prostih vaj. Igral je melodije iz opernega sveta, zapisane v rdeče platnice vezan zvezek z naslovom *Zlati operni zaklad*. Zvezek so mu podarile gojenke društva, kot so imenovali članice pri štirinajstih letih. O eni prvih akademij gojenk in njegovi klavirski spremljavi je v liberalno usmerjenem *Slovenskem narodu* pisal Fran Govekar, kar je bil prvi javni zapis o Lipovškovem nastopanju. Nanj je kot osebnost posebno vplival starosta slovenske gimnastike in sokolskega delovanja dr. Viktor Murnik (1874–1964), ki je na Slovenskem gojil tradicijo ustanoviteljev tovrstnih društev, Pražana Miroslava Tryša, Frana Levstika in številnih drugih.⁴⁰ Prvotna sokolska misel (praško društvo je bilo ustanovljeno leta 1862) ni bila namenjena le telesni vadbi, temveč je s predavanji in diskusijami stremela k fizični, moralni in intelektualni vzgoji naroda. Dejavnost je sprva odmevala kot prvina, sčasoma pa je postala sopotnica in poligon narodnostnih gibanj kot odgovor na nemške nacionalistično obarvane telovadne organizacije in je združevala ljudi vseh slojev, tudi ženske, kar je kazalo na prve znake emancipacije.⁴¹

Dr. Murnik⁴² je znan po tem, da je strogo telovadne vaje na parterju sčasoma preoblikoval v telovadni ples, ki je z njim dobil več plesnih prvin, glasbo pa je izbiral med domoljubnimi skladbami, kot sta Jenkova *Naprej zastava slave* in Miroslava Vilharja *Po jezeru bliz' Triglava*, ali iz popularnih opernih del (Lipovšek se spominja odlomkov iz Gounodovega *Fausta*, Bizetove *Carmen* idr.).⁴³ Lipovšek opozarja na izvirnost Murnikovih koreografij in jih označuje kot edinstvene, saj je bil kot pianist daljši čas navzoč pri njegovih stvaritvah, za katere pravi, da so kljub zapisom neponovljive. Na te plesne vaje se je Lipovšek tako čustveno navezal, da je ob odločitvah sodnikov na mednarodnih tekmovanjih v gimnastiki, ki so dajali prednost tehničnim prvinam izvedenih vaj, odkrito sočustvoval in bil prepričan v zmotnost sodniške stroke. Kot pianist spremljevalec se je udeležil dveh olimpijad, leta 1928 v Amsterdamu, kjer so na OI prvič tekmovali tudi ženske, naš Jože Primožič pa je prejel srebrno medaljo na bradlji, in leta 1936 v Berlinu (olimpijade v Los Angelesu leta 1932 se Kraljevina Jugoslavija ni udeležila). Slednje se spominja po tem, da je skupinica devetih telovadcev (Leon Štukelj je prejel srebrno medaljo na krogih) na parterju ob njegovi spremljavi neozvočenega klavirja izvedla vaje, ki jih je Murnik naslovil Epopeja. Naslov naj bi simboliziral značilnosti slovenskega naroda (*Naprej zastava slave*), njegovo osveščenost v zahodni kulturi (*Carmen*, *Turški marš*), niz

40 Prim. tipkopis biografije, str. 15.

41 Prim. Nolte, Claire E., *The Sokol in the Czech Lands to 1914: Training for the Nation*, New York: Palgrave Macmillan, 2002.

42 V letu 2010 je o njegovem življenju in delu izšla obsežna monografija, zbornik razprav več avtorjev v založbi Fakultete za šport, Muzeja za novejšo zgodovino in Muzeja športa.

43 Prim. tipkopis biografije, str. 15.

plesno zasnovanih telovadnih vaj pa so sklenili ob skladbi *V boj! V boj!* (nastala leta 1927)⁴⁴, ki je simbolizirala geslo *Boj za krepko telo je boj za močen narod!*



Slika 3: Olimpijada v Berlinu leta 1936, foto M. Lipovšek (iz družinskega arhiva).

V sedmi gimnaziji je Janko Ravnik kot profesor klavirja v Glasbeni šoli ljubljanske Maticice, tudi sam navdušen gornik in fotograf, Marijana Lipovška navdušil nad slovenskim gorniškim klubom Skala, ki je bil ustanovljen leta 1921 in je kmalu prerasel v eno pomembnejših tovrstnih društev na Slovenskem.⁴⁵ Nad lepotami narave je Marijana sicer prvi navdušil oče, ko ga je kot fantiča večkrat vzel s seboj »na hrib«, na Rožnik oziroma Šišenski hrib. Na teh sprehodih je prvič zares zaznaval letne čase, vrvenje živali in se zavedal moči razgledov proti dolinam in oddaljenim goram, o katerih takrat ni vedel še prav ničesar.⁴⁶ Že pred Ravnikovimi spodbudami je s prijatelji nekajkrat obiskal gorate predele domovine. Eden izmed prvih gorniških pohodov je bil na Veliko planino, kamor se je povzpел s trinajstimi leti, ko je bil še »nič kaj močan fant, malo pomehkužen /.../ in precej časa je potreboval, da se je utrdil.«⁴⁷ Ta pot ga je povsem prevzela in gore so ga omrežile za vse življenje. Sam pravi: »Tam nekje na robu so vstale pred menoj gore, vse rdeče v večerni zarji, globoko zasnježene. V hipu sem vedel: to so prave gore, takšne so. In od tedaj so ostale v meni močne in mogočne, kot tudi glasba. Vzporedno sem zajemal iz enega in drugega bogastva, ki mi ju je dalo življenje.«⁴⁸ Leto kasneje je skupaj s starejšo sestro in prijatelji prvič stopil na Triglav, od koder je z vrha doživel veličasten pogled na obmorske kraje.

⁴⁴ Prav tam, str. 16.

⁴⁵ O zgodovini društva dostopno na naslovu: skala.turni-klub-gora.si/Zbornik80letSkale/Skala1.html, 30. 10. 2010.

⁴⁶ M. Lipovšek, *Kje so tiste steze*, n. d., str. 9.

⁴⁷ Prim. tipkopolis biografije, stran brez paginacije.

⁴⁸ M. Lipovšek, *Kje so tiste steze*, n. d., str. 12.

Šestnajstleten je v skupini prijateljev prvič preplezal Triglavsko steno v slovenski smeri, ki jo je natanko čez 50 let kot na obletnico tega zahtevnega vzpona preplezal sam⁴⁹ – star 66 let. Gore so ga posrkale vase in nato je nedeljo za nedeljo hodil po goratih in hribovitih predelih slovenske dežele, posebej pa so ga mikali neobljudeni predeli od Raduhe proti Trenti. Kot pravi, mu je življenje med gorami »vzbujalo ljubezen do te naše zemlje«.⁵⁰ In dodaja: »Gore so mi bile zatočišče pred spoznanji, kako težko je življenje. Tam je bilo življenje, kjer ni bilo krivic ne tlačenja revnih. Bilo je čistejše, svetlejše življenje.«⁵¹ Z leti se je iz gornika prelevil v pravega alpinista in velikega poznavalca gora, ki jih je prehodil po dolgem in počez, povsod pa je iskal mir in lepote slovenske zemlje. O svojih podvigih in preprostih sprehodih je objavil številne članke in monografije. Njegova zadnja, *Kje so tiste steze*, je svojevrsten credo Lipovškovega gorništva. To ni le knjiga potopisov ali vodnik po gorskih poteh, temveč svojevrsten avtoportret, ki ga dopolnjujejo izbrane fotografije. Kot fotograf se ni nikoli javno izpostavljaj, čeprav je poznavalec njegovega fotografskega opusa Marjan Stele ugotovil, da je že do konca druge svetovne vojne naredil okrog 1800 negativov, ki jih je označil za Lipovškova najboljša dela. Žal je ostal prezrt tudi med poznavalci slovenske fotografije, zato v antologijah o slovenskih fotografih ne najdemo njegovega imena.⁵²



Slika 4: Marijan Lipovšek v mladih letih (foto iz družinskega arhiva).

49 Prim. tipkopolis biografije, brez paginacije, prim. tudi v: *Kje so tiste steze*, n. d. str. 356–358.

50 Prav tam.

51 M. Lipovšek, *Kje so tiste steze*, n. d., str. 14.

52 Prim. M. Stele, Marijan Lipovšek – tudi izvrsten fotograf, v: *Kje so tiste steze*, n. d., str. 381–386.

Med letoma 1925 in 1927 je napisal več samospevov, večinoma na besedila ali prevode priznanih slovenskih pesnikov, in sicer skladbe z naslovi *Japonski motiv* (japonska lirika, prev. C. Golar), *Osamljena* (kitajska lirika, prev. A. Gradnik), *Pesem Ajše* (A. Mlakar), *Prva pomlad* (O. Župančič), *Vrata* (J. O. Fletcher, prev. S. Osterc), *Žalostna zgodba* (M. Golar), *Poljska pesem* (C. Golar), *Melanholija I* (A. Gradnik) in *Tebi* (O. Župančič), ki so bile natisnjene z naslovom *Devet samospevov* leta 1952. Za zborovske zasedbe so v omenjenem obdobju nastala dela *Poslednje pismo* (A. Aškerc) ter *Pri zibelki* in *Večer* (A. Gradnik). Slednje je napisal tudi za klavir in orkester. Leta 1928 je kanonik Sušnik zaradi Lipovškovega očeta, zavezanega Sokolom, moral družini odpovedati stanovanje v korarski hiši. Mati Leopoldina se je neumorno in požrtvovalno trudila poiskati primerno stanovanje in družina se je končno vselila na boljše, v hišo na ljubljanskih Prulah.⁵³ Tega leta je Marijan maturiral in se odločil za študij na ljubljanski univerzi, kamor se je vpisal na oddelek za zgodovino umetnosti, kjer je bil med njegovimi profesorji tudi znani Izidor Cankar. Koliko časa je vztrajal pri tem študiju, ni znano, sam pa pove, da je medtem ob študiju klavirja pri Janku Ravniku na Konservatoriju ljubljanske Matice napredoval in si širil obzorje v svetu klavirske literature. Pri Matici je od decembra leta 1927 do junija naslednjega leta deloval tudi kot korepetitor in učitelj najmlajših gojencev, nato se je kot pianist angažiral pri novo ustanovljenem Radiu Ljubljana, vendar mu to delo ni bilo zares všeč. Denarne težave so ga po maturi prisilile še k dodatni zaposlitvi. Tako je v sezoni 1929/30 kot korepetitor deloval tudi v ljubljanski Operi, nato do leta 1931 spet na Glasbeni šoli Matice.⁵⁴ Med tem časom, kdaj, ni povsem pojasnjeno, so morali Lipovškovi dijaški ustanovi vrniti dolgo sposojeni klavir. Družina, ki je še vedno životarila, je bila pred novo preizkušnjo, saj se je zdel nakup klavirja nedosegljiv cilj. Pomagal je Josip Pavčič, ki je nekje našel primeren instrument, vendar z dunajsko mehaniko, kar za nadebudnega Marijana ni bilo idealno, a razmere druge možnosti niso dovoljevale. Oče Karol Lipovšek je za nakup klavirja prodal največjo družinsko vrednost, žepno uro znamenite švicarske znamke Schaffhausen, ki je še danes pojem odličnosti. Marijana je očetova gesta močno ganila.⁵⁵

Lipovšek navaja, da ga niso ne Pavčič ne šola Glasbene matice in ne kasneje Janko Ravnik seznanjali s sodobno glasbeno ustvarjalnostjo. Ravnik je sicer prišel iz Prage, kjer so mu bili dosegljivi aktualni trendi, toda v sebi ni bil aktiven inovator in ne med zagovorniki najsodobnejših smeri dvajsetih let. Na konservatoriju je bil Lipovškov profesor tudi Lucijan Marija Škerjanc, ki je predaval harmonijo, kontrapunkt in glasbeno literaturo. Lipovšek pravi, da je bil Škerjanc pri svojih predavanjih sicer temeljit, vendar preveč konvencionalen in zazrt v preteklost. Kot pozitivno pa dodaja, da je Škerjanc kot vodja knjigarne Glasbene matice pri naročanju literature oziroma partitur ustregel tudi željam po

⁵³ M. Lipovšek, *Kje so tiste steze*, n. d., str. 17.

⁵⁴ Prim. dokumentacijo v personalni mapi AG.

⁵⁵ Prav tam, str. 18.

sodobnejših delih. Lipovšek je po tej poti prišel do zgodnjih Hindemithovih malih skladb in do partiture Stravinskega *Oidipus Rex*, ki je bila v sezoni 1928 tudi na sporedu ljubljanske Opere. Lipovškovo delo korepetitorja v glasbeno-gledališkem hramu ga je opogumilo, da je vse bolj segal po novejših delih in se jim posvečal z lastnim študijem partitur. Ker ni imel pravega mentorja, se je pri izbiri odločal po lastni presoji in denarnih zmožnostih.⁵⁶ V zrelih letih o lastnem odkrivanju novega piše: »Nova dela /.../ so mi vedno dala globoko zadovoljstvo, toda opiral sem se na tista svoja zgodnja spoznanja in zato sem vedno iskal le samo glasbo, ne njenih novosti, čeprav sem jih tako zelo občudoval – spominjam se Stravinskega, Hindemitha, francoskih modernistov /.../ ter veliko glasbe, ki mi je bila ali postala blizu in vse bliže. Vedel sem, da je 'Rapsodova velikonočna poslanica' (Osterčevo delo za zbor in 7 instrumentalistov, op. p.), ki sem jo dirigiral na prireditvi konservatoristov, v nekaterih odstavkih izredna, povrh pa še zares naša, slovenska; vedel pa sem tudi, da nekatera dela velikih svetovnih skladateljev niso drugo kakor le poizkusi in seganja po novostih, brez pravega pomena in brez prave glasbe. Toda kaj je prava glasba?« se sprašuje Lipovšek še v svojih poznih letih.⁵⁷

Jeseni leta 1924 se je vpisal na instrumentalni oddelek Konservatorija, dve leti kasneje pa je na takrat preimenovanem Državnem konservatoriju poleg klavirja pri Ravniku študiral tudi kompozicijo. Kot je bilo že omenjeno, je prve nauke iz harmonije in kontrapunkta dobil pri Srečku Kumarju, nato pri Škerjancu. Nad njegovim poučevanjem, po njegovem mnenju preveč zazrtim v tradicijo, se Lipovšek ni navdušil, zato se je leta 1928, ko je prišel s študija v Pragi Slavko Osterc, vpisal v njegov razred kompozicije.⁵⁸ Kot je znano, je Osterc s svojimi naprednimi idejami omrežil celo generacijo nadebudnih skladateljev. Lipovšek v spominskih zapiše, da je »Osterc svojim študentom odprl pogled in pokazal pot in nove vzore, ki nam jih sicer ozračje umetniškega sveta v Ljubljani ni moglo dati.«⁵⁹ Lipovšek je leta 1932 v razmaku nekaj mesecev z odliko diplomiral iz obeh glavnih predmetov, klavirja in kompozicije. Med drugimi predmeti se je učil tudi čelo (to morda pojasnjuje nastanek njegove skladbe, med vojno, ki jo je izvajal njegov prijatelj čelist in skladatelj Bogo Leskovic) in pavke.⁶⁰ Še isto leto se je vpisal na mojstrsko šolo praškega konservatorija, kar mu je omogočila štipendija ljubljanske Glasbene matice, deloma pa se je za študij tudi zadolžil. Redno je študiral le kompozicijo, in sicer pri Josefu Suku, medtem ko študija pri Aloisu Hábi ne omenja, čeprav ga navajajo nekateri biografski opisi v omenjeni literaturi. Hába je prišel na konservatorij leta 1924 na povabilo Josefa Suka in ustanovil oddelek za proučevanje mikrotonalne glasbe (vodil ga je od leta 1924 do 1949). Na ustanovi je sprva deloval le kot predavatelj na tečajih četrtonske

56 Prim. tipkopolis biografije, stran brez paginacije.

57 Prav tam.

58 Prim. personalno mapo, arhiv AG.

59 Prim. tipkopolis biografije, stran brez paginacije.

60 Prim. personalno mapo, arhiv AG.

glasbe, profesor pa je postal šele leta 1936.⁶¹ Kot predsednik komisije je na Lipovškovi diplomski listini podpisal Karl Hoffmeister, profesor klavirja. Na diplomski listini pa je zgovoren pripis o tem, kako profesorski zbor obžaluje, da Lipovšek ne more nadaljevati študija, saj se je s svojimi kompozicijskimi deli izkazal kot tehnično odlično podkovan, prav tako pa ga priporočajo kot šolskega pedagoga.⁶² V Pragi je Lipovšek študiral tudi klavir, in sicer zasebno pri profesorju Vilému Kurzu. Sam o študiju klavirja v spominih ne piše, ohranilo pa se je njegovo pismo cenjenemu profesorju Janku Ravniku, kjer podrobno opisuje metode poučevanja novega pedagoga, ki so se od Ravnikovih precej razlikovale. Nekdanjemu profesorju se je v pismu zahvalil za vse, kar mu je dal, z upanjem, da zaradi novih pogledov na klavirsko igro, ki jih je povzel po Kurzu, ne bosta prišla navzkriž, kakor je bilo to očitno z nekaterimi drugimi Ravnikovimi učenci.⁶³



Slika 5: Marijan Lipovšek, Pavel Šivic, Maksimilijan Skalar in Leon Pfeifer (z leve, foto iz družinskega arhiva).

Lipovškova štipendija je bila omejena na eno leto, in ker očitno lastnih sredstev ni imel, se je nekoliko razočaran vrnil v Ljubljano. V naslednjih letih se je v kompoziciji izobraževal sam, posebno naj bi se uril v polifoni tehniki. Za čas med letoma 1928 in 1939 sta na objavljenem seznamu le dve skladbi, *Prehudij in fuga* za klavir (1929) in mladinski zbor s klavirjem *Ko smo spali* (K. Širok).⁶⁴ Če bo v

61 Prim. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ur. S. Sadie), vol. 18, London, New York: 2001, str. 351–353.

62 Prim. prepis diplomske listine v personalni mapi, arhiv AG.

63 Prim. zapuščino J. Ravnika, pismo M. Lipovška z dne 9. 11. 1932, v zasebni lasti vnuka Mateja Ravnika. Vsebina pisma je objavljena v članku D. Koter, Ljubljanska pianistična šola Janka Ravnika, *Janko Ravnik (1891–1982)*, Ljubljana: Akademija za glasbo, 2007, str. 33–35.

64 Prim. Živa Ploj, *Seznam del skladatelja Marijana Lipovška*. V letu 2011 je Alenka Bagarič pripravila dopolnjeno bibliografijo, objavljeno v pričujočem zvezku.

dopolnjeni bibliografiji ugotovljeno, da med gradivom ni drugih del, je prav mogoče, da se je v omenjenem času intenzivno posvečal drugim dejavnostim in mu je za komponiranje manjkalo časa. M. Lipovšek si je po študiju vseskozi prizadeval, da bi se tudi formalno še izpopolnil, kar se mu je uresničilo tik pred drugo vojno in med njo. Na ljubljanskem konservatoriju je že sredi leta 1933 postal učitelj suplent za klavir in teoretične predmete, od leta 1935 pa je bil radijski pianist. Za ta korak se je najbrž odločil zaradi denarnih potreb, saj se je prav v tistem letu poročil. Državni izpit za profesorja je opravil leta 1937.⁶⁵ Ob tem se je začela njegova vsestranska pot: deloval je kot učitelj, pianist, koncertni spremljevalec, kritik in esejist (svoje prispevke je objavljajl v *Jutru*, *Slovincu*, *Ljubljanskem zvonu*, v reviji *Ženski svet* in radijskem vestniku). O glasbenem življenju v Ljubljani med obema vojnama je nekaj desetletij kasneje v *Slovenski glasbeni reviji* zapisal: »Slovensko glasbeno okolje je bilo v razdobju med obema vojnama usmerjeno docela nazadnjaško. Ljubljana, središče glasbene dejavnosti, je imela koncertno publiko, ki se je skrčila na tisti minimum intelektualnih interesentov, od katerega v bistvu še danes živi. Ta publika je dosti kritično in pravilno presojala reproduktivne umetnike, osupla in brez vsakega kriterija pa je obstala nasproti poizkusom novih smeri, nasproti Kogoju, Bravničarju in celo proti Škerjancu, ki je bil od vseh najzmernejši v izbiri sredstev. /.../ Nadarjeni skladatelji so se tem teže borili za afirmacijo svoje umetnosti, čim bolj jih je dušila ozkost gledanja in čim bolj so poizkušali ustvarjati novo umetnost. /.../ Nesreča za Osterčevo ustvarjanje je bila, da za njegovega življenja nismo imeli dobrih interpretov in orkestrrov /.../, to velja zlasti za večje ansamble, ki so bili pred vojno skoraj vselej le ad hoc sestavljeni.«⁶⁶ Tako ostro mnenje o nenaklonjenosti Ljubljane do sodobnih skladateljev lahko razumemo tudi kot Lipovškov zavestni odmik od skladateljskega snovanja v tridesetih letih.

Marijan Lipovšek se ni zapisal med koncertne pianiste, soliste. Sam je rekel, da je igral glasbo, ne klavirja, uvrščal se je k siromakom in si ni prizadeval priti v elitno družbo takratne Ljubljane, ni bil ne strankarski človek in ne politikant, ostal je samotni, razmišljujoč, ni povzemal menjajočih se ideologij, ni se predajal javnemu mnenju.⁶⁷ Primarno je bil komorni glasbenik, ob tem je tudi pisal, svoj prvi solistični recital pa je dočakal šele pri tridesetih, najprej v Ljubljani in nato v Mariboru, kjer so ga najbolje ocenili.⁶⁸ Pri petindvajsetih letih je stopil v zakonski stan s Pio Menardi (rojena leta 1906), profesorico glasbe, hčerjo veletrgovca italijanskega rodu s Trubarjeve ulice. Sorodstvene vezi so bile po koncu vojne za mlado družino usodne. Pijin oče je bil Cezar Menardi, mati pa Josipina, rojena Apih. Oče se ni nikoli opredelil za fašizem, usodni greh pa sta zagrešila njegova sinova Guido in Cezar, ki sta med vojno nepremišljeno paradirala po Ljubljani v nemških oficirskih uniformah. Oba sta kmalu po vojni zbežala v Italijo, starše pa

65 Prim. personalno mapo, arhiv AG.

66 Prim. M. Lipovšek, O našem glasbenem življenju, *Slovenska glasbena revija* 1 (1951/52), str. 5.

67 Tako ga je označil prijatelj in avtor že omenjenega scenarija za televizijski portret v letu 2010 Borut Loparnik.

68 Prav tam.

je udba ultimativno izgnala. Brez premoženja in z le najnujnejšimi rečmi sta morala zapustiti Ljubljano. Odšla sta v Trst.⁶⁹ Kmalu po poroki Marijana in Pie so se začeli rojevati otroci: Maja leta 1936, Meta 1937, Matej 1939, Barbka 1941 in Marjanca leta 1946. Marijan Lipovšek se je za otroke razdajal, ko je le utegnil. Tako kot njega nekoč njegov oče jih je tudi on, predvsem med vojno, ko je bila Ljubljana odrezana od sveta, vodil na Rožnik in jih zbliževal z naravo, doma pa jim je večkrat kaj zaigral. Med vojno je pisal ciklus *Dvajset klavirskih skladb*, kamor je uvrstil tudi skladbo *Pesem gorske zvončnice*. To je bil čas, ko so bile gore zanj nedosegljive.



Slika 6: Pogled na Grintavec, foto M. Lipovšek (iz družinskega arhiva).

Z ustanovitvijo Glasbene akademije je Lipovšek leta 1939 postal docent, uradno pa je bil od leta 1933 do aprila leta 1941 zaposlen na Državnem konservatoriju.⁷⁰ Pozno jeseni leta 1939 mu je uspel veliki met, dobil je štipendijo za izobraževanje pri znanem pedagogu, skladatelju, pianistu in komornem glasbeniku Alfredu Caselli v Rimu na Akademii Santa Cecilia. O tem ne piše veliko, pove pa, da se je to leto lahko končno posvetil le študiju in vsaj začasno pozabil »tlako« pianističnega dela na radiu, kjer je moral igrati vse in za vsakogar.

V rimskem obdobju je na primer napisal *Suito za godala*, začela pa je nastajati tudi njegova edina *Simfonija*, ki jo je nato večkrat predelal. Med vojno je ostal v službi

⁶⁹ Za pričevanje se iskreno zahvaljujem Marijanovemu sinu Mateju Lipovšku.

⁷⁰ Prim. personalno mapo, arhiv AG.

na Glasbeni akademiji (pogodba je veljala od aprila 1941 do 15. maja 1945) in na ljubljanskem radiu, deloval je pri Glasbeni matici ter poučeval na glasbeni šoli društva Sloga. To društvo je precej spoštoval in bil prepričan, da je glasbena vzgoja tam na visokem nivoju ter da njegovo vodstvo vestno skrbi za razvoj. Drugače pa je menil o Matici, za katero je zapisal, da njen odbor ravna avtokratsko, ne upošteva mnenja svojih učiteljev ter da ne spodbuja razvoja šole in se tako predaja povprečju, predvsem pa ostaja daleč zadaj za evropskimi trendi.⁷¹ Za preživetje se je oprijel tudi poučevanja na domu in menda se je ponižal celo tako daleč, da je za deset kilogramov koruzne moke nastopal z orkestrom.⁷² V medvojnem času je ustvaril nekaj komornih del, klavirskih skladb in mešanih zborov, kot so *Sonata za violino in klavir* (1941), *Trije improptuji za klavir* (1941), *Trinajst mladinskih pesmi za violino in klavir* (1942), priredba slovenske narodne za mešani zbor *Ko sveti Duh po cesti gre* (1942), *Pesem Šimna Sirotnika* (1942), *Belokranjske kresnice* (1943), *Balada za violončelo in klavir* (1944) in *Dvajset mladinskih pesmi za klavir* (1944). Glavnino svojega opusa je M. Lipovšek ustvaril med letoma 1948 in 1988.

Lipovšek je bil že v mladih letih kritik nastajajočega nacionalizma. Po izbruhu vojne se ni odločil za odhod v partizane, doma je imel štiri majhne otroke, vendar sta se oba z ženo vključila v Osvobodilno fronto. Iz Lipovškove osebne dokumentacija je razvidno, da se je v OF vključil kmalu po njeni ustanovitvi ter da je bil v organizacijo delegiran iz kroga *Ljubljanskega zvona*, in sicer kot organizator oziroma soorganizator gibanja na Glasbeni akademiji. Kot piše, je bil kasneje zaradi svojega sorodstva po ženini strani označen za hitlerjanca in mu v OF niso zaupali, zato je bil iz nje izključen. Podobno usodo je imela njegova žena Pia, ki je bila prav tako članica OF in zaradi »sorodstva« izključena. Čeprav je bil Lipovšek na Glasbeni akademiji povezan z aktivnimi kolegi, kot sta bila Blaž Arnič in kasneje Zora Zarnik, v radijski postaji gibanja pa z nekim tovarišem Ušak-Capponijem, ga to ni rešilo povojne obsodbe.⁷³ V letu 1944 se je krajši čas izpopolnjeval pri enem najpomembnejših dunajskih profesorjev kompozicije prve polovice 20. stoletja, skladatelju Josefu Marxu, ki je med vojno bival v Salzburgu. Kako je prišlo do tega, da je Lipovšek en mesec prebil na izpopolnjevanju pri »nemškem« profesorju, ni dokumentirano. Lahko le predvidevamo, da se je za ta korak odločil predvsem iz želje po nadaljnjem izpopolnjevanju v kompoziciji, podobno kot nekaj let poprej, ko je študiral v Rimu. Usoda je hotela, da je bilo njegovo ravnanje pred in med drugo svetovno vojno pri komunističnih oblasteh prepoznano kot sporno. Le tako lahko razumemo, da je bil takoj po vojni med tistimi Slovenci, ki so nič hudega sluteč dočakali konec vojne, končno svobodno zadihali, nato pa je na njihova vrata potrkala udba. Lipovška so 7. julija leta 1945 odpeljali pred sodišče narodne časti, kjer so ga obsodili na 4 leta težkega prisilnega dela, na izgubo narodne časti za dobo 10 let ter na zaplembo vsega premoženja. Obtožnica ga je bremenila

71 M. Lipovšek, O delovanju Glasbene matice, *Slovenska glasbena revija* 3 (1955), str. 22–24.

72 B. Loparnik, iz scenarija za dokumentarni film o M. Lipovšku, n. d.

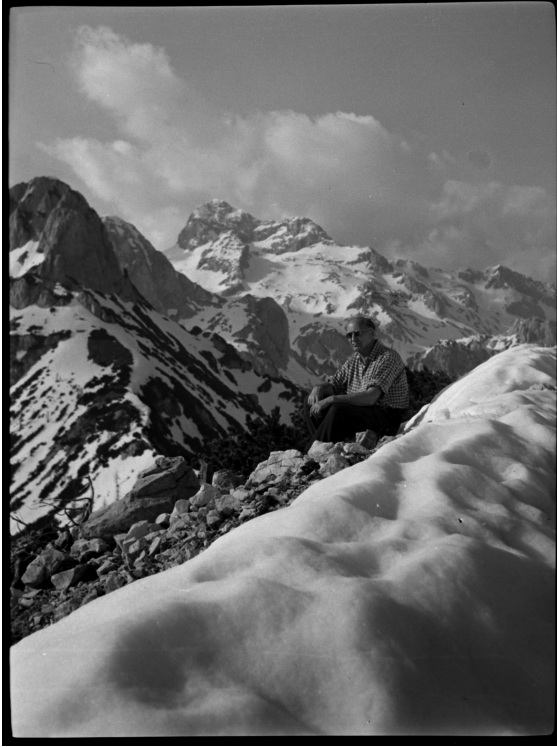
73 Prim. personalno mapo, arhiv AG.

sodelovanja z okupatorjem v treh točkah (podrobnosti niso znane), kraje paketov, ki naj bi bili namenjeni partizanom, ter kršitve kulturnega molka. Kot sodelovanje z okupatorjem je bilo najbrž mišljeno njegovo študijsko bivanje v Italiji in Avstriji ter povezanost z ženino družino. Za kršenje kulturnega molka ga ni bilo težko obsoditi, ker se je med vojno resnično prebijal z igranjem, najbolj pritlehno pa je bilo očitiranje kraje. Kot spoznan za krivega je bil poslan v delovno oziroma prevzgojno taborišče v Kočevje, kjer je ostal pet tednov. V nemogočih življenjskih razmerah si je nakopal kronično vnetje ušes, česar si ni nikoli dokončno pozdravil. Kako je prišlo do obnove procesa, ni znano, iz dokumentacije pa je razvidno, da je bil konec marca naslednjega leta oproščen kraje paketov, s čimer mu je bila kazen primerno znižana in nadomeščena s kaznijo izgube narodne časti na dobo 5 let, obsojen je bil na težko prisilno delo za dobo treh let ter na popolno zaplembo imetja. Kot pravi sin Matej Lipovšek, jim premoženja niso vzeli, saj ga družina ni imela, po sreči pa so obdržali celo klavir. Avgusta istega leta je bil Lipovšek s podpisom Josipa Vidmarja popolnoma oproščen vseh obtožb.⁷⁴ Njegova družina je ves ta čas, ki ga je prebil v zaporu v Kočevju in nato kot brezposelna oseba, ki ji ni bilo omogočeno delati, životarila, ob tem pa je bila žena Pia ponovno noseča. Na začetku decembra leta 1946 se je rodila Marjana. Le malce prej, oktobra tega leta, je bil Lipovšek z odlokom Ministrstva prosvete na Akademiji za glasbo znova postavljen za docenta, leto zatem pa je dobil naziv izredni profesor.⁷⁵

Z nastopom službe na Akademiji za glasbo jeseni leta 1946 se ja za Lipovška začelo novo življenjsko obdobje. V nadaljnjih skoraj petdesetih letih je uresničil številne zamisli na najrazličnejših področjih. Deloval je kot profesor klavirja, komorne igre in teoretičnih predmetov, kot pianist solist, komorni glasbenik, spremljevalec domačih in tujih umetnikov, skladatelj klavirske in komorne glasbe, samospevov, zborov, orkestralnih, vokalno-instrumentalnih del ter scenske in filmske glasbe. Bil je urednik *Slovenske glasbene revije*, urejal je edicije Društva slovenskih skladateljev, bil direktor Slovenske filharmonije, rektor Akademije za glasbo, esejist, kritik in pisec strokovne literature, prevajalec glasbenih, gorniških in drugih del, predan gornik in alpinist ter umetniški fotograf.

⁷⁴ Personalna mapa M. Lipovšek, arhiv AG, dokument št. S 1375/46-3.

⁷⁵ Prim. personalno mapo, arhiv AG.



Slika 7: Pogled na Triglav, foto M. Lipovšek (iz družinskega arhiva).

Marijan Lipovšek se je v zgodovino slovenstva vpisal kot eden najbolj vsestranskih kulturnikov, kot samosvoj, pokončen mož, o katerem pa ostaja veliko neznank. Njegova dela in pisni viri ponujajo številne iztočnice za proučevanje slovenske glasbene kulture, o njegovi osebnosti pa bodo morda v prihodnje več spregovorili tudi nekdanji študentje in kolegi, kajti pričevanja enih in drugih bodo lahko dragoceni prispevki k razkrivanju njegove osebnosti.

AN OUTLINE OF MARIJAN LIPOVŠEK'S PORTRAIT – HIS YOUTH AND MATURING

Summary

The composer's still unpublished personal notes allow a clearer insight into his childhood, musical beginnings, his teachers and models. Among his piano teachers he frequently mentioned Janko Ravnik, a composer and pianist, who encouraged him to register to the Conservatory in Prague where he studied composition with Josef Suk while he privately studied piano with Viljem Kurz. Recently it has been ascertained that he had not studied with Alois Hába, as stated in previous biographies; however it is possible that he attended his course of quartet music. Among contemporary composers he especially appreciated his professor of composition in Ljubljana, Slavko Osterc, and among other composers his favoured were Stravinsky, Hindemith and French modernists. He had grown up in a harmonious family, which supported his enthusiasm for music and brought him up in close relation to Slovenian traditional folk music. Along his formal education he supplemented his knowledge with Alfredo Casella in Rome and Josef Marx in Salzburg. As a performer he proved himself in his youth as a pianist, he also played accompaniment to gymnastic displays of the Sokol society in Ljubljana and appeared at two Olympic Games (1928 and 1936). Later he became renowned as chamber musician performing with the most distinguished Slovenian and foreign artists. Until the end of World War II he composed some solo songs, chamber works, piano compositions and choirs. He completed the greater part of his output between 1948 and 1988. Already in his youth he became an enthusiastic mountaineer and alpinist, he wrote articles and monographs about the alpine world and became an excellent photographer of alpine motifs. During World War II he was an active member of the National Liberation Movement and proved himself a patriot. In spite of all that, the postwar Communist regime sentenced him to several year imprisonment and expropriation, allegedly for having collaborated with the occupiers and because of his public musical activity, which was in Ljubljana prohibited by the National Liberation Movement. After a year he was acquitted and appointed professor at the Academy of Music in Ljubljana.

Lučka Winkler Kuret

Glasbena šola Franca Šturma Ljubljana

LIPOVŠKOVI POGLEDI NA GLASBO PRED DRUGO VOJNO

Izvleček: Avtorica v prispevku obravnava Lipovškovo publicistiko v tridesetih letih prejšnjega stoletja, ko je objavljala v *Ljubljanskem zvonu*. Lipovšek je v svojih glasbenih esejih obravnaval problem glasbe kot umetnosti na sploh, obenem pa tudi kot ustvarjalno in poustvarjalno umetnost. Prispevek osvetljuje tudi Lipovškove poglede na delovanje glasbenih institucij na Slovenskem in njihovi vlogi.

Ključne besede: glasbena publicistika, glasbene institucije, *Ljubljanski zvon*, glasbena kritika.

Abstract: The article treats Lipovšek's publishing activity in the period of the 30s of the previous century, when his articles were issued in *Ljubljanski zvon*. In his essays he discussed music from the general viewpoint of arts as well as its creative and performing aspect. Among other things, the article reveals Lipovšek's observations on Slovenian music institutions and their significance.

Keywords: musical journalism, musical institutions, *Ljubljanski zvon*, musical criticism

Enciklopedična umestitev Marijana Lipovška je kratka: skladatelj in pianist. Pa vendar nam vpogled v njegovo delo odstre še druge njegove dejavnosti. Bil je glasbeni pisec, prevajalec, gornik in fotograf.

Sam je o svojem delu dejal: »[O]predeliti se nekako pustim, po spoznavnih znamenjih opravi, ki sem jih zmožen, me lahko po mili volji imenujete skladatelj, pianist, profesor, esejist ali tudi planinec, niti sam pa si ne znam razložiti, zakaj sem vse to, zakaj me vse to, kar se imenuje glasba, oklepa in kako da se je dobesedno vse življenje tudi sam oklepam.«¹

Marijan Lipovšek se je kmalu po končanem študiju v Ljubljani in Pragi začel oglašati kot glasbeni pisec. Prve njegove objave srečamo že leta 1932 v reviji *Zenski svet*. V tem času je tudi poučeval na šoli Glasbene matice, vendar je v intervjuju za tretji radijski program v oddaji Naši umetniki pred mikrofonom dejal, da je bilo to delo zanj »včasih precej mučno. Dolgo je trajalo, da sem spoznal, da sem sposoben za kaj drugega, in da je za tako poučevanje začetnikov potrebna visoka specializirana izobrazba, nadarjenost in obsežno znanje.«²

Izkušnja pri delu z najmlajšimi ga je prepričala, da se je raje posvečal igranju klavirja in kasneje tudi poučevanju teoretičnih predmetov, najprej na Konservatoriju in zatem na Glasbeni akademiji, ter komponiranju. Obenem je kot

¹ Janez Zadnikar, Portret Prešernovega nagrajenca, *Delo*, 9. 2. 1974.

² Naši umetniki pred mikrofonom, 29. 12. 1980, RTV, Radio Ljubljana III. program, Uredništvo kulturnih in literarnih oddaj; NUK, fond: Marijan Lipovšek, mapa intervjuji, tipkopis.

razmišljujoč glasbenik že leta 1935 pričel objavljati eseje o glasbi v *Ljubljanskem zvonu*, po vojni pa v *Sodobnosti*. V tem času se je posvečal tudi kritikam iz koncertnega in opernega življenja. Tudi po drugi vojni je ob svojem rednem profesorskem delu na Akademiji za glasbo, komponiranju in aktivnem glasbenem udejstvovanju še vedno pisal in komentiral trenutne glasbene razmere. Nekaj časa je bil z Matijem Bravničarjem sourednik *Slovenske glasbene revije*. Čedalje pogosteje je tudi prevajal, zlasti knjige o glasbi in glasbenikih, obenem je veliko pisal o naravi in gorah, ki so bile njegova druga velika ljubezen.

Nemogoče bi bilo v tem kratkem prispevku obdelati vso bogato Lipovškovo zapuščino zapisov o glasbi. Zato sem se omejila na obdobje pred drugo vojno, ko je za *Ljubljanski zvon*, podobno kakor Vilko Ukmar za *Dom in svet*, pisal eseje o glasbi ter letna poročila glasbenih dogodkov v Ljubljani. V šestih letih, od leta 1935 do 1940, je objavil kar 15 tehtnih člankov, v katerih je razčlenil slovensko glasbo kot del slovenske kulture ter delo glasbenih ustanov. V prvem letu je objavil prispevke *Poti slovenske glasbe*, *Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu* in *Socialno poslanstvo glasbe*.

Lipovšek si v prvem prispevku najprej zastavi vprašanje, od kod glasba in čemu? Z odgovorom pa nam ne postreže takoj, temveč po dolgem uvodu, kjer si vmes zastavi tudi filozofsko podvprašanje, od kod pridemo in kam gremo, s kratkim zgodovinskim opisom preleti razvoj umetnosti, t. j. glasbe. »In kje se nam odkriva umetnost...? Prva je splošna, tako imenovanim izobražencem kot izraz manj dostopna, narodna glasba, druga so stvaritve najvišjih duhov, ki so zrastle iz ljudstva in se pognali v take višine duhovnega življenja, kakršnih narod v povprečnem duhovnem doživljanju sploh ne dosega.«³ V nadaljevanju Lipovšek ugotavlja, da je glasba odraz dobe in časa, v kateri nastaja. Glasbeni okus naroda pa se odraža glede na njegovo kulturno razvitost. »Priznati moramo, da je v romanskih in germanskih narodih, torej pri onih, ki se odlikujejo s svojim intelektualnim delom, nastajalo to zrcalno izoblikovanje narodne pesmi nekako hkrati s produkcijo visokih duhovnih umetnin. Zato trdimo, da se je produkcija kultivirane glasbe zaradi neprestanega delovanja dandanes razvila že tako visoko, da zeva prepad med visoko kultiviranostjo in poprečnim narodom.«⁴ In kako je z umetno glasbo na Slovenskem? Lipovšek še vedno vidi možnost v ljudski glasbi, kar pa ne pomeni njene uporabe v »čitalniškem smislu, ki kvari okus«,⁵ temveč v »primerni harmonizaciji in glasbeni formi«. ⁶ Iz narodne zakladnice naj bi črpali tipične ritme in melodije in na ta način bi se izoblikoval slovenski glasbeni jezik. »Od stilizacij narodnih pesmi je le en korak do instrumentalne glasbe sorodnega načina, ki že lahko pogreša neposredno uporabo narodne pesmi in rabi le njenih elementov.«⁷ Vendar Lipovšek ugotavlja, da skladatelji ustvarjajo svoja dela tudi

³ Marijan Lipovšek, *Poti slovenske glasbe*, *Ljubljanski zvon*, l. 55 (1935), št. 5, str. 277.

⁴ Prav tam, str. 278.

⁵ Prav tam.

⁶ Prav tam.

⁷ Prav tam.

brez navezave na ljudsko izročilo svojega naroda. V tem primeru glasba nima narodnega predznaka, temveč je že v svojem izhodišču mednarodna.

V drugem prispevku nadaljuje svoja razmišljanja o slovenski glasbi ter ga naslovi *Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu*. Za glasbo pravi, da je pastorka med drugimi umetnostnimi zvrstmi. Na njen skromni razvoj naj bi daljnosežno vplivala čitalniška doba in njena miselnost. Revija *Novi akordi* je sicer prinašala vedno nove skladbe, ki so bile »občutene, prijetne, formalno včasih dovršene, toda manjkala jim je močna osebna nota«. ⁸ Preboj na poustvarjalnem področju je po Lipovškovem mnenju dosegel le zbor Glasbene matice, ki ga je vodil Matej Hubad. Na ustvarjalnem področju pa je evropsko primerljivo glasbo pisal Anton Lajovic, čeprav povečini le vokalno glasbo. V nadaljevanju Lipovšek omeni še Škerjanca in Osterca. Za prvega meni, da ustvarja v impresionističnem slogu, Osterc pa mu velja za najzanimivejšo osebnost v našem glasbenem ustvarjanju. Lipovšek v nadaljevanju eseja analizira Osterčevo delo in način komponiranja ter zapiše naslednje zanimive misli: «Obrnil se je proč od bachovske tematike, od moderne fuge in ostinatov ter ostalih klasicističnih oblik v tako zvano atematiko in atonalnost. V resnici pa Osterc ni atematik. [...] Naloga, ki jo ima skladatelj v takem delu (govori o tokati op. p.), je tako ogromna in tako neizmerno težavna, da se je more lotiti samo zrel, duhovno najvišje razvit skladatelj, ki oblike glasbenega ustvarjanja preteklih dob perfektno obvlada, če hoče, da mu postane taka nova skladba zares doživetje in ne zgolj mehanizirana igra s toni, ki utegne biti kot zvok zanimiva, a je lahko tudi brezsmiselno razbijanje po instrumentu. [...] Mnogo značilnejši je za Osterca njegov običajni način ustvarjanja, kakor ga uporablja večinoma v instrumentalnih skladbah in pesmih. Ta način je izrazito homofonski, mešan s prostimi bitonalnimi figurami. [...] Ko postanejo homofonske skupine izrazito kromatične, t. j. iz akordike dvanajsterih poltonov, postane videz skladbe nov, kajti ti disonančni zvoki niso več sestavljeni iz raznih tonalitet, temveč so enotni akordi z veljavo osnovnih zvokov.» ⁹ O Osterčevi instrumentaciji Lipovšek meni, da je drzna in duhovita, v nasprotju s Škerjancem, ki instrumentira »ravelovsko sočno, s poznavanjem najboljše lege instrumentov in njihovih medsebojnih zvočnih odnosov«. ¹⁰

Od mlajše generacije je Lipovšek izpostavil samo še Marija Kogoja, Matijo Bravničarja ter Emila Adamiča.

V zadnjem prispevku o slovenski glasbi je Lipovšek spregovoril tudi o *Socialnem poslanstvu glasbe*. Tokrat ga je zanimalo sociološko vprašanje v zvezi z glasbo. V uvodnem delu pojasni, kakšen položaj in vlogo je imela glasba v preteklosti v deželah z močno glasbeno tradicijo. V nadaljevanju se dotakne Slovencev in

⁸ Marijan Lipovšek, *Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu*, *Ljubljanski zvon*, 1. 55 (1935), št. 5, str. 574.

⁹ Marijan Lipovšek, prav tam, str. 576.

¹⁰ Prav tam.

njihovega skromnega poznavanja predvsem sočasne evropske glasbe. Da pa lahko sodimo, kakšna je glasba, piše Lipovšek, moramo vedeti, kakšna je družba, v kateri nastaja določena glasba. »Kaj ni ta družba najraznovrstnejši sestav vseh mogočih slojev, ki so bolj ali manj zmožni dojemati umetnine in ki zahtevajo novih? Ali more biti torej umetnost drugačna kakor raznovrstna in umerjena, kakršno je pravo zrcalo sodobne družbe, iz katere se je rodila? Če se je človeštvo borilo za svoj novi izraz skupnostnega človeka, je bila vendar umetnost verna slika teh silnih notranjih prevratov, ki so se kazali v vsem človeškem delovanju.«¹¹ Poslušalec 20. stoletja ne kaže enotnega glasbenega okusa, kakor je bilo opazno v preteklih stoletjih, na primer v 18., ko se je aristokracija poistovetila s sočasno glasbo. Prva razhajanja se kažejo v 19. stoletju, ko se za glasbeno umetnost prične zanimati tudi meščanski družbeni sloj. Glasbenik ustvarja iz svoje notranje potrebe po glasbenem izražanju. Ko je umetnina napisana, mora v trenutku najti pot do čim širšega kroga poslušalcev. Čeprav je glasbeni jezik lahko univerzalni jezik, pa je pri skladateljih moč opaziti določene značilnosti glede na njihovo narodnost, za primer Lipovšek navede nemško ali francosko glasbo. Tudi percepcija glasbe ni pri vseh narodih enaka. Slovenski skladatelji bi veliko idej lahko črpali iz slovenske ljudske glasbe ter s tem ustvarili prepoznavno slovensko glasbo.

Po treh obširnih teoretičnih tekstih je Lipovšek v istem letu objavil besedilo, v katerem je analiziral delo koncertne ustanove oziroma njenega novoustanovljenega orkestra (*Ljubljanska filharmonija in APZ*). Tovrstne članke je objavljajal tudi v naslednjih letih, v katerih je analiziral koncertno življenje v Ljubljani.

Ustanovitev Ljubljanske filharmonije je bila v tistem času za slovensko instrumentalno poustvarjalnost eden najpomembnejših dogodkov, saj je ponudilo možnost za preseganje dolgoletne tradicije zborovskih koncertov. Lipovšek je v treh točkah poudaril pomen orkestra ter njegov obstoj in delovanje:

1. Orkestrski glasbeniki morajo biti visoko izobraženi in homogeni izvajalci, kajti današnji poslušalci pričakujejo poleg brezhibnega tehničnega muziciranja, čiste intonacije, tudi homogenost posameznih orkestrskih skupin in celotnega orkestra.
2. Orkester mora biti po kakovosti primerljiv podobnim orkestrom v tujini. Le dober orkester bo lahko povabil tuje soliste in dirigente medse ter kakovostno poustvaril skladbe iz svetovne glasbene zakladnice. Dolgoročno pa bi omogočili našim skladateljem izvedbo njihovih del v tujini.
3. Orkester mora biti finančno stabilen in organizacijsko samostojen. Finančne potrebe orkestra bi pokrili iz dohodkov od koncertov ter iz državne podpore.¹²

¹¹ Marijan Lipovšek, Socialno poslanstvo glasbe, *Ljubljanski zvon*, l. 55 (1935), št. 8, str. 480.

¹² Marijan Lipovšek, Ljubljanska filharmonija in APZ, *Ljubljanski zvon*, l. 55 (1935), št. 6, str. 348.

V nadaljevanju je Lipovšek spregovoril še o prvem koncertu Ljubljanske filharmonije, kjer so pod vodstvom Rheneja Batona izvajali dela Matije Bravničarja, Cezarja Francka ter Paula Ducasa. Analiziral je obe tuji deli, medtem ko je Bravničarjevo *Slovensko plesno burlesko*,¹³ povsem izpustil, kar se zdi dokaj nenavadno. Dirigenta je označil kot izrednega umetnika, orkester pa je po njegovi oceni imel zaokrožen ton godal in dobro intonacijo pihal in trobil, kar naj bi pričalo o prvovrstni kvaliteti.¹⁴

Drugi glasbeni dogodek, o katerem je še pisal, je bil koncert Akademskega pevskega zbora pod vodstvom Franceta Marolta. Izvedel je priredbe slovenskih narodnih pesmi skladateljev Adamiča, Deva, Kimovca, Kocijančiča, Marolta, Ukmarja in Tomca. Lipovšek je pohvalil nove priredbe ljudskih pesmi, ki niso vsebovale preproste harmonizacije melodije. Dirigent Marolt je s svojim vsestranskim glasbenim znanjem in muzikalnostjo po Lipovškovem mnenju vzgojil najboljši moški zbor, ki je bil sposoben izvajati tudi težje zborovske partiture.¹⁵

Tudi v naslednjih letih je Lipovšek še vedno pisal letna poročila ljubljanskem koncertnem življenju, in sicer leta 1936 v *Poglavjih o našem koncertnem življenju*, leta 1937 v *Marginalijah o letošnji glasbeni sezoni*, leta 1938 v delu *Naše koncertno življenje in njegova kulturna politika* in leta 1939 v članku *Pred novo glasbeno sezono*. Čedalje bolj pa ga je zanimala problematika opernega gledališča, saj je v časniku sodeloval tudi kot operni kritik. Dva prispevka na to tematiko sta izšla v *Ljubljanskem zvonu*: leta 1936 z naslovom *Problem slovenske opere in letošnje novitete* ter leta 1938 *Ljubljanska opera v krizi*?

Koncertno življenje v Ljubljani je bilo tudi po ustanovitvi Ljubljanske filharmonije osredotočeno na zborovske koncerte, za katere je Lipovšek ugotavljal, da so na mednarodnem nivoju. Koncertna poslovalnica Glasbene matice je organizirala komorne koncerte, za katere niso imeli ustrezne dvorane,¹⁶ simfonični koncerti pa so si šele utirali pot. Vendar bi le simfonična glasba poslušalcu nudila širši vpogled v glasbo in ga dvignila iz globoke tradicije tako imenovanih čitalniških koncertov. Na tovrstno problematiko ni opozarjal le Marijan Lipovšek, temveč tudi kritik in publicist Vilko Ukmar.¹⁷

Pa vendar so se stvari premikale na boljše in Lipovšek je že leta 1937 z veseljem ugotavljal, da je »koncertna sezona tako bogata, kakor ustreza kulturnemu

13 Skladbo so prvič izvajali v Ljubljani leta 1932. Velik mednarodni uspeh pa je doživela v Karlovih varih leta 1936.

14 Marijan Lipovšek, Ljubljanska filharmonija in APZ, *Ljubljanski zvon*, 1. 55 (1935), št. 6, str. 348.

15 Prav tam, str. 351.

16 Leta 1936 so začeli izvajati komorne koncerte v obnovljeni mali filharmonični dvorani, dotlej so se odvijali v Hubadovi dvorani v prostorih Glasbene matice.

17 Lučka Winkler Kuret, Vilko Ukmar – glasbeni kritik, v: *Vilko Ukmar 1905–1991*, tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani (ur. D. Koter), Ljubljana: Akademija za glasbo, 2006, str. 30.

položaju našega mesta, potrebam izobražujočih se glasbenikov in zahtevam glasbenega občinstva po dojemanju in uživanju glasbenih umetnin«. ¹⁸ Ta čas sta v Ljubljani delovali dve koncertni poslovalnici, in sicer Glasbena matica in na novo ustanovljena Glasbena akademija, ki sta priredili vrsto komornih koncertov ter nastopov domačih in tujih solistov. Izvajalci so na svoje programe umeščali dela iz obdobja klasicizma in romantike, vedno pogosteje pa tudi sodobne skladbe. Koncertna publika predvsem do slednjih ni pokazala pozitivnega odnosa in Lipovšek je zopet polemično komentiral neizobraženost poslušalcev. Problem je strnil v tri točke:

1. Ali naj glasbeniki izvajajo moderno glasbo ali ne? »Pojma moderne in sodobne glasbe sta takole mišljena: sodobno je vse, kar se v naši dobi ustvarja, moderno je tisto, kar ima značaj tako zvanih revolucionarnih struj, značaj izrazito novega. [...] Vsi tisti, ki se zgražajo pri poslušanju modernih skladb, se ne zavedajo, da je glasba kot umetnost podrejena neizogibni dvojnosti: vsebini in izraznim sredstvom. Izrazna sredstva so na kratko opredeljena takole: melodija, harmonija, ritem in posredno oblika. Nikdar ne more povprečni glasbeni poslušalec dojeti izrazom primerne vsebine, če so mu izrazna sredstva tuja. [...] Prva ugotovitev se torej glasi: Vsebina je z izraznimi sredstvi brezpogojno povezana«. ¹⁹
2. Ali poslušalci poznajo glasbeni razvoj, da bi lahko sodili o sodobnih skladbah? Lipovšek meni, da ne poslušalci, še celo poklicni glasbeniki ne, ker so ostali v »čitalniško romantični vzgoji«. »Zaporedni akordi apelirajo namreč na poslušalčevo čustvenost, ker enostavno ni treba nikakega posebnega miselnega dela pri tem preprostem poslušanju. Toda tudi razvoja harmonije ne poznajo. Koliko so slišali Regerja, Skrjabina, koliko poznega Debussyja, koliko Straussa in Schreckerja, koliko Suka in novejšega Novaka, in končno koliko modernih Francozov in Rusov, ki so vsi že leta 1910–14 skladali moderno, med tem ko smo se mi potapljali v čitalniških zvokih tonike in dominante? [...] Ugotovitev se torej glasi: zaradi nepoznavanja razvoja, naše občinstvo ne more poznati modernih izraznih sredstev, zato ne more umetnin dojemati, zato pa tudi ni upravičeno soditi o njih.« ²⁰
3. Nasprotniki izvajanja sodobne glasbe so svoja stališča zagovarjali z argumentom, da ta glasba nima nobenih lepih melodij in zvokov, torej ušesom prijetne glasbe. Lipovšek jim je odgovoril: »Samo s smotrnim izvajanjem sodobnih in modernih del pripomoremo k evoluciji v umetnosti.« ²¹

Lipovšek v svojih prispevkih o glasbenih dogodkih ni samo poročal o koncertih in programih, ampak je tudi analitično in slogovno opredelil mlade slovenske

¹⁸ Marijan Lipovšek, *Marginalije o letošnji glasbeni sezoni, Ljubljanski zvon*, l. 57 (1937), št. 5–6, str. 269.

¹⁹ Prav tam, str. 273.

²⁰ Prav tam, str. 274.

²¹ Prav tam.

skladatelje Blaža Arničā, Slavka Osterca in Lucijana Marijo Škerjanca in njihove skladbe. Zanimiv je tudi Lipovškov zapis *Ob 20-letnici slovenske glasbe*. Sistematičnemu popisu skladateljev in njihovih del po glasbenih zvrsteh je dodal tudi popis šolske didaktične literature in muzikološke razprave, od katerih je omenil Vurnikov *Uvod v glasbo*, Lajovčev *Čitanko* in Škrjančev *biografijo* o Emilu Adamiču.

Podobno kot koncertno življenje je Lipovšek analiziral tudi operno poustvarjalnost. Institucija, ki je po svojem »nastanku in po svojih sestavinah skoro aristokratska, luksuzna«, kakor je o njej zapisal Lipovšek, se je vsa leta med obema vojnama otepala s finančnimi, posledično tudi kadrovskimi problemi. Ravnatelj in dirigent Mirko Polič je skušal privabiti čim več poslušalcev z repertoarno politiko, ki je zajemala operna dela iz železnega repertoarja, z izvajanjem novih del, predvsem pa z operetami. Lipovšek je v dveh člankih analiziral stanje v operi, in sicer leta 1936 *Problem slovenske opere in letošnje novitete* ter leta 1938 s člankom *Ljubljanska opera v krizi?*.²² Lipovšek navaja več vzrokov za nastale razmere: slabe plače, ki glasbenikov ne stimulirajo za dobro delo, preobilica novih del na sezono in neprofesionalno izvajanje operet. Podobno je v tem času o operi in njeni krizi pisal tudi Vilko Ukmar, le glede izvajanja operet si nista bila enotna. Ukmar je načeloma zavračal opereto, češ da ne gre za visoko umetnost, medtem ko je Lipovšek videl problem v slabo izvedenih operetah. Temu naj bi botrovalo neznanje in neizkušenosť. »Le pogledjmo lahkotni značaj dunajske operete, [...] včasih frivolni karakter madžarske. [...] Našim izvajalcem je opereta za šalo, breme, ki mora biti, da napolnimo blagajno.«²³

Članek *Ljubljanska opera v krizi?* je izzval krajšo polemiko med Lipovškom in Franom Govekarjem. V že znano zgodbo o tegobah opernega gledališča je Lipovšek vnesel ostre zahteve: kulturna ustanova mora na vseh nivojih odražati profesionalno in kakovostno delo, predstave morajo biti temeljito naštudirane in nenazadnje kritiki, ki naj bodo sposobni kompetentne ocene ter občinstvo, ki naj zna ceniti dobre predstave. Lipovšek je v zaključku svojega prispevka ponudil tudi rešitev: opera naj izvaja le dovršene in kvalitetne predstave, pevci – solisti – pa naj nastopajo odgovorno in samokritično, k obojemu naj bi pripomogla tudi ustrezna kritika. Govekar je seveda stopil v bran gledališča in umetnikov. V odgovoru z naslovom *Alarm za naše gledališče* je za nespodbudno stanje v gledališču navedel predvsem slab gmotni položaj z nizkimi državnimi dotacijami, ki že vrsto let operi onemogoča normalen razvoj in delo. »Prof. Lipovšek očita članstvu, da ni dobrega duha, da nastopajoči nimajo zadostne vestnosti, da imajo premajhno zavest svojega umetniškega poslanstva in da jih je v opernem osebju premalo z veliko moralno kvaliteto! Resnica je čisto nasprotna temu očitaniu: člani našega gledališča in tudi posebej naše opere delajo vzlic svojim pičlim

22 Marijan Lipovšek, *Ljubljanska opera v krizi?*, *Ljubljanski zvon*, 1. 58 (1938), št. 3–4, str. 158–161.

23 Marijan Lipovšek, *Problem slovenske opere in letošnje novitete*, *Ljubljanski zvon*, 1. 56 (1936), št. 3, str. 174.

prejemkom, vzlic nemogočemu načinu izplačevanja plač v obliki ves mesec trajajočih akontacij, vzlic neredu v repertoarju in skušnjah, vzlic nespretnim delovnim metodam z vneto in vztrajnostjo dalje, producirajo ogromen repertoar, veliko število novosti, stoje vse dneve od konca septembra do srede junija na skušnjah na odru, po sobah in dvoranah, prepevajo, igrajo, plešejo in godejo, slikarijo in mizarijo brez oddiha.«²⁴ Lipovšek je Govekarju odgovoril z novim člankom v *Ljubljanskem zvonu* z naslovom *Še nekaj besed o operni krizi*, v katerem najprej polemizira in zaključi z rešitvijo problematike v operi: »s smotrno rešitvijo dela, [...] s pravilnim delom, [...] s pravilno izbiro pevcev, s smotnim, trgovskim, pevskim in umetniškim razmeram primernim repertoarjem in ne z raznimi apriornimi podporami in večjim inkasom, ker tega toliko časa ne bo, dokler se opera ne izkaže vredna z ustrežajočo kvaliteto svojega dela.«²⁵

Izboljšanja seveda ni bilo. To, da vlada v Beogradu premalo finančno podpira nacionalne kulturne institucije, je Lipovšek zaznal tudi, ko se je govorilo o ustanavljanju Glasbene akademije. V sestavku z naslovom *Slovenska akademija* se je zavzemal za njeno ustanovitev tudi v Ljubljani. V Beogradu je že delovala tudi s finančno podporo države, v Zagrebu pa brez nje. V nasprotnem primeru, je še zapisal Lipovšek, bo konservatorij, ki ga je Ljubljana že imela, sčasoma prenehal z delovanjem zaradi skromnih finančnih razmer. Šolali se bodo lahko le učenci iz premožnejših slojev, ki jih ni veliko, pa še vsi niso talentirani. Zaključi še z mislijo, da bi morali Slovenci pri pomembnih kulturnih vprašanjih nastopati složno in enotno, saj nas v nasprotnem primeru lahko nesloga pogubi kulturno in politično.²⁶

Zaključek

V tridesetih letih prejšnjega stoletja sta v Ljubljani izhajali dve reviji, ki sta pokrivali kulturno dogajanje v Ljubljani. *Dom in svet*, za katerega je pisal Vilko Ukmar, ter *Ljubljanski zvon*, kjer je šest sezon svoje prispevke objavljajl Marijan Lipovšek. V prvih esejih so Lipovška zaposlovala predvsem splošna vprašanja o glasbi ter njen položaj v kulturi, v nadaljevanju pa se je osredotočil na konkretne probleme, ki jih je kot mladi izobraženec videl in kot aktivni poustvarjalec tudi občutil. Zanimali so ga tudi problemi glasbenih institucij; Ljubljanske filharmonije, Opere ter novonastale Glasbene akademije. Lipovšek je svojih zapisih nemalokrat oster in neposreden, tudi polemičen, obenem pa bralcu ponudi tudi svoje videnje in rešitev problema. O problemih slovenske glasbene ustvarjalnosti in kulture nasploh so pred Ukmarjem in Lipovškom poglobljeno razmišljali že drugi misleci, kot sta bila Stanko Vurnik in Marij Kogoj. Lipovšek je v svojih esejih nadaljeval delo svojih predhodnikov, saj so bili njihovi pogledi o glasbeni ustvarjalnosti, predvsem simfonične glasbe, zelo podobni. Zanimivo je,

²⁴ Fran Govekar, Alarm za naše gledališče, *Slovenski narod*, 1. 6. 1938, št. 122, str. 4.

²⁵ Marijan Lipovšek, Še nekaj besed o operni krizi, *Ljubljanski zvon*, 1. 58 (1938), št. 6, str. 387.

²⁶ Marijan Lipovšek, Slovenska glasbena akademija, *Ljubljanski zvon*, 1. 58 (1938), št. 1–2, str. 66–69.

da je podobne misli – o zaostanku instrumentalne glasbe pri Slovencih – Lipovšek razvijal tudi še po drugi vojni. V članku, z naslovom *O našem glasbenem življenju*, ki je izšel v *Slovenski glasbeni reviji* leta 1951, je kritično označil pretekla glasbena obdobja. Med drugim je zapisal, da »prave glasbene zgodovine, t. j. močne in učinkovite glasbene dejavnosti v 19. stoletju pri Slovencih ni bilo! Skladatelji čitalniškega kroga, kakor so bili nadarjeni, aktualni in koristni za tisti čas, ne pomenijo ničesar velikega.«²⁷ Hkrati pa je prezrl tehtna prizadevanja glasbenih ustvarjalcev na Slovenskem tudi že pred 19. stoletjem. Sicer nekoliko starejšim Vilkom Ukmarjem sta si delila enotno mnenje glede razvoja simfonične glasbe in problema opernih predstav, le glede operete sta imela različno mnenje, o čemer je bilo v prispevku že govora.

Lipovškovi zapisi o glasbi so pomemben dokument časa, v katerem so nastajali, saj z njimi dobivamo vpogled v splošno kulturno in še posebej glasbeno stanje v Ljubljani.

27 Marijan Lipovšek, *O našem glasbenem življenju*, *Slovenska glasbena revija*, 1. 1 (1951), št. 1, str. 2–6.

LIPOVŠEK'S VIEW OF MUSIC BEFORE WORLD WAR II

Summary

In the 30s of the previous century, Lipovšek published his essays on music and musical reports in *Ljubljanski zvon*, likewise Ukmar who published his in *Dom in svet*. Lipovšek's first articles primarily treated general issues about music and its role in culture, whereas in later articles he focused upon the problems of Slovenian music institutions, such as the Ljubljana Philharmonic, the Opera and the Academy of Music, the latter being in the 30s in a process of formation. The articles reveal the author as outspoken and straightforward, analytical, though polemic; in his writing, he both represented his point of view and proposed a solution of the problem in question. Before Lipovšek, other authors had reasoned about issues of musical performing, creativity and culture in general, such as Stanko Vurnik and Marij Kogoj. Lipovšek continued the work of his predecessors, since they shared similar views on musical creativity, especially on symphonic music. Lipovšek's articles are significant documents of the period, since they represent an important insight into general culture and musical life in Ljubljana.

Veronika Šarec

Glasbena šola Domžale, Šolski center Rudolfa Maistra Kamnik

MARIJAN LIPOVŠEK – DIREKTOR SLOVENSKE FILHARMONIJE

Izvleček: Avtorica obravnava delovno izjemno intenzivno obdobje Lipovškovega vodenja Slovenske filharmonije od vznesenega začetka leta 1956 do odstopa z direktorskega mesta leta 1964. Osem koncertnih sezon je Lipovšek trdno stal za svojimi programskimi stališči in v tem času omogočil glasbenikom postopen kvalitativen razvoj, predvsem pa sodelovanje z domačimi in tujimi vrhunskimi dirigenti in solisti ter številna uspešna gostovanja po drugih republikah Jugoslavije, v Italiji, Švici in Avstriji.

Ključne besede: Slovenska filharmonija (SF), vodstvo SF, Marijan Lipovšek, programska shema SF, slovenska glasba, glasbena kritika

Abstract: The author discusses the time of Lipovšek's management of the Slovenian Philharmonic, from the enthusiastic beginning in 1956 to his resignation in 1964. It was an extremely intense period of his career. For eight concert seasons Lipovšek argued strongly in favour of his programme selections. During this period he enabled the musicians to progress, and above all, he strived for cooperation with renowned Slovenian and foreign conductors and soloists, as well as for successful appearances of the Slovenian Philharmonic in other Yugoslav republics, in Italy, Switzerland and Austria.

Keywords: Slovenian Philharmonic (SF), management SF, Marijan Lipovšek, programme scheme SF, Slovenian music, musical reviews

Leta 1947 je vlada Ljudske republike Slovenije ustanovila Slovensko filharmonijo (SF) z namenom gojenja in širjenja glasbene umetnosti na območju Ljudske republike Slovenije ter predstavljanja slovenske glasbene umetnosti v drugih republikah Federativne ljudske republike Jugoslavije (FLRJ) in v inozemstvu. Ob ustanovitvi je vlada prevzela financiranje novega zavoda, in sicer iz proračuna v okviru ministrstva za prosveto in kulturo. S tem je bil narejen pomemben korak k razvoju slovenskega glasbenega življenja.

Vodstvo SF je bilo v prvem obdobju delovanja zaupano trem pomembnim slovenskim glasbenim ustvarjalcem. Ob ustanovitvi je direktorsko mesto prevzel Marjan Kozina, ki je v dveh letih in pol opravil pionirsko delo. V novoustanovljeni orkester je privabil člane tržaške filharmonije in ljubljanskega radijskega orkestra, medtem ko sta dirigentsko mesto prevzela Jakov Cipci in Samo Hubad. V duhu časa naj bi umetnost postala lastna vsemu ljudstvu, slovenska glasba pa dostopna vsem slojem prebivalstva na vseh koncih Slovenije. V tej smeri je delovala tudi SF, saj je organizirala izjemno število koncertov po različnih krajih Slovenije in na program uvrščala glasbo po okusu širšega kroga ljudi. Ko je Kozina leta 1950 zapustil Filharmonijo in se umaknil administrativnemu delu, je na njegovo mesto prišel Lucijan Marija Škerjanc, ki je poudarjal vzgojnost programov ter pomembnost širjenja in popularizacije

glasbene umetnosti med ljudstvom ter ustvarjanja možnosti za javno udejstvovanje domačih ustvarjalcev in umetnikov.¹ V tem obdobju je filharmonični orkester dosegel pomemben kvalitativni vzpon, zlasti pod vodstvom stalnega dirigenta Jakova Cipčija. Uvedeni so bili abonmajski koncerti, koncerti za srednješolsko mladino, snemanja glasbenih del, izdajati so začeli *Koncertni list*, izpeljali pa so tudi nekatera gostovanja v tujini. V Ljubljano so že privabljali tuje dirigente in soliste. V začetku leta 1956 je Lucijan Marija Škerjanc zapustil SF, katere vodenje je naslednjih devet mesecev začasno prevzel Rudolf Starič. Jeseni istega leta je Okrajnemu ljudskemu odboru (OLO) Ljubljana uspelo pregovoriti Marijana Lipovška, profesorja na Akademiji za glasbo v Ljubljani, da kljub številnim obveznostim prevzame to vodstveno mesto.

Ob Lipovškovi 60-letnici je Pavel Šivic kolega označil z naslednjimi besedami: »Marijan Lipovšek spada med tiste glasbenike starejše generacije, ki jih odlikuje mnogostranska nadarjenost in univerzalna razgledanost.«² Poudaril je njegove neprecenljive kvalitete na pianističnem, kompozicijskem in dirigentskem področju ter obenem izpostavil njegov kritični opazovalni duh za presojo strukturalnih in vsebinskih predsodkov glasbene umetnosti.³ Naštete lastnosti so mu v letih vodenja SF nadvse koristile, kljub temu pa se zdi skoraj neverjetno, kako mu je uspelo združiti toliko različnih del in funkcij, ki jih je opravljal hkrati. Redno je bil zaposlen na Akademiji za glasbo, kjer je predaval klavir, teoretične predmete in zgodovino komorne glasbe. Bil je referent za resno glasbo na Radiu Ljubljana, predavatelj na Filozofski fakulteti, član upravnega odbora Društva slovenskih skladateljev, član Društva glasbenih umetnikov Slovenije, glavni urednik in sodelavec v *Glasbeni reviji*, član upravnega odbora Prešernovega sklada, član disciplinskega sodišča II. stopnje za študente, član glasbenega sveta Radia Ljubljana, član upravnega odbora Ljubljanskega festivala itd. Poleg vseh omenjenih funkcij pa je tudi redno koncertiral doma in v tujini ter komponiral.

SF in delo v njej je bližje spoznal že leta 1950, ko je bil imenovan za člana umetniškega sveta,⁴ orkester SF pa je tudi že izvedel nekatera njegova dela. Izjemna razvejanost njegovega dela, izkušnost in ugled so verjetno bistveno pripomogli k izbiri Lipovška za upravnika SF.

Marjan Lipovšek je 7. 11. 1956 z OLO Ljubljana podpisal pogodbo o honorarni zaposlitvi, ki je zelo ohlapno določala, da bo opravljal vse posle, spadajoče v pristojnost direktorja in umetniškega vodje SF, in da bo za opravljeno delo dobil mesečni honorar 25.000 din. Pogodba, podpisana leto dni kasneje, je zvišala honorar na 40.000 din, pogodba iz leta 1958 celo na 46.800 din in hkrati določala, da svoje delo opravlja izven rednega delovnega časa do 5 ur na dan.⁵ Eno leto

1 Lucijan Marija Škerjanc: Delo Slovenske filharmonije v koncertnem letu 1951/52, *Koncertni list SF*, 1. 1, št. 1, str. 1.

2 *Delo*, 27. 1. 1970, str. 5.

3 Prav tam.

4 Za člana umetniškega sveta SF je bil imenovan 21. 9. 1950.

5 Glej *Pogodba o honorarni zaposlitvi*, podpisana 4. 11. 1958. Hrani NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, Lipovšek, M., *Dokumenti, življenjepisi, ikonografija*.

kasneje so mu honorar znižali na 40.000 din in podaljšali delovni dan za pol ure, hkrati pa v pogodbo zapisali, da svoje delo opravlja na matični ustanovi, torej na Akademiji za glasbo. S podpisom pogodbe je Lipovšek jeseni 1956 prevzel skrb za programsko, organizacijsko in finančno delovanje Filharmonije. Pri vodenju mu je stal ob strani upravni odbor, ki mu je predsedoval dr. Dragotin Cvetko, pri umetniškem vodstvu pa umetniški svet SF.

V njegovih koledarskih zapiskih je SF zavedena dvakrat že v septembru istega leta, in sicer 18. in 20. septembra. Pri slednjem datumu je pripis: SF začetek.⁶ Lahko sklepamo, da se je v tem času že pripravljaj na novo delovno mesto in sodeloval pri organizaciji tekoče koncertne sezone. V septembru sta novico o novem vodstvu objavila tako *Koncertni list*⁷ kot tudi *Slovenski poročevalec*,⁸ kjer so mu čestitali k imenovanju, Lipovšek pa se je odzval z besedami: »Hvala, raje sožalje. Sicer sem pa prepričan, da bo šlo.«⁹ Samozavestno je predstavil smernice delovanja in izpostavil osnovno načelo delovanja za ljudstvo. Čeprav naloga SF ni bila poljudno prosvetno delo, je želel ponesti glasbeno umetnost širokim množicam, tudi na podeželje. V prvi vrsti pa je poudaril koncertno delovanje na najvišjem nivoju, s čimer bi postopoma dvignili nivo slovenske glasbene kulture. S polno mero zaupanja v svoj kolektiv je napovedal izboljšanje notranjih odnosov, reorganizacijo dela z orkestrom in zgledno sodelovanje z ljubljansko Opero, s katero so si izmenjevali nekatere instrumentaliste.¹⁰

Lipovšek se je moral najprej soočiti s finančnimi problemi, saj je zavod leto 1955 zaključil z 2.779.634,58 din izgube, ki pa so jo v letu 1956 uspešno pokrili. Filharmonija je bila do tedaj v stalni finančni krizi, ker za svoje gospodarsko delovanje ni imela na razpolago dovolj potrebnih sredstev.

Programska shema se v prvih letih Lipovškovega vodenja ni bistveno spreminjala. Vsako leto so pripravili tri abonmaje: rumenega, zelenega in rdečega, na katerih je orkester SF igral pod vodstvom domačih dirigentov Sama Hubada in Boga Leskovica ter vedno pogosteje tudi gostov dirigentov ob sodelovanju domačih in tujih solistov. Občasno se jim je pridružil zbor SF, ki ga je vodil Rado Simoniti.¹¹ Poleg abonmajskih so pripravljali koncerte za izven, mladinske koncerte, gostovanja ter koncerte, na katerih so se predstavljali mladi slovenski solisti in dirigenti. Orkester je sodeloval tudi na nekaterih državnih proslavah. V sezoni 1955/56 je v orkestru igralo 74 članov, sistemizirana mesta pa niso bila vsa zasedena s stalnimi člani, temveč so jih izpolnjevali honorarni

6 Marijan Lipovšek: Koledarski zapiski 1930–1995. Hrani NUK Ljubljana, Glasbena zbirka.

7 *Koncertni list*, I. VI, št. 1, str. 21.

8 Prepričan sem, da bo šlo, *Slovenski poročevalec*, 22. 9. 1956.

9 Prav tam.

10 Prav tam.

11 V sezoni 1956/57 sta orkester in zbor SF skupaj izvedla I. koncert rdečega abonmaja, Mladinske simfonične koncerte (6., 7., 8. in 9. 11. 1956), II. koncert oranžnega abonmaja, Prešernovo proslavo, IV. koncert zelenega abonmaja, tri Simfonične koncerte v SF (15. 5., 21. 5., 28. 5. 1957), Simfonični koncert v Križankah (29. 6. 1957) in šest koncertov na gostovanju po Italiji (maj in junij 1957).

sodelavci.¹² Zasedba se je postopno povečevala in profesionalizirala. V zboru je prepevalo 74 pevcev, ki so bili plačani glede na opravljeno delo, medtem ko se je njihovo število v prihodnjih letih manjšalo.¹³ Nadaljevali so z izdajanjem *Koncertnega lista*, ki je v besedi in sliki predstavljal napovedana glasbena dela, njihove avtorje in izvajalce ter objavljajl programska pojasnila, včasih pa tudi nekatere vtise s koncertov in glasbenih turnej.¹⁴ List je urejal Igor Andrejčič. Vanj so pisali še drugi avtorji, med njimi Lucijan Marija Škerjanc in dr. Valens Vodušek. Z leti je postal prava mala glasbena revija, ki je poleg že omenjenega prinašala različne novice iz sveta glasbe, sestavke ob obletnicah priznanih glasbenikov, komentarje, citate, karikature itd. Leta 1962 je *Koncertni list* dobil novo zunanjo podobo, širši obseg in razširjen uredniški odbor,¹⁵ ki se je nadejal uspešnega sodelovanja s poslušalci. *Koncertni list* naj bi postal spremljevalec koncertov SF, Koncertne direkcije, Radiotelevizije in drugih ter tako gradil pomemben dokument kulturne dejavnosti v ožji in širši domovini.¹⁶

V sezoni 1956/57 je orkester SF odigral osemnajst abonmajskih in sedem izvenabonmajskih koncertov, šestnajst mladinskih koncertov, štiri z mladimi solisti, dirigenti in komponisti, opravil štiri gostovanja po Sloveniji, uspešno gostoval v Italiji, sodeloval pri štirih proslavah ter izvedel en vokalni koncert. Kritiki so budno spremljali koncertno dogajanje in bili pri svojih ocenah orkestru SF večinoma naklonjeni. Veliko navdušenje je sprožil koncert violinista Davida Ojstraha. Dr. Danilo Švara je menil, da je dala SF »visoko umetniški poudarek /.../ koncertni sezoni s koncertom enega največjih sodobnih violinistov /.../ Posebno pohvalo zasluži orkester, ki je pod taktirko Sama Hubada igral svoj simfonični part /.../ toplo in ubrano, podčrtavajoč svojo in solistovo tematiko, ter prilagojeno spremljal v podrejenih odstavkih.«¹⁷ Veliko pohvalo si je orkester prislužil tudi z izvedbo *Petruške* Igorja Stravinskega in *Lipovškove II. suite* za godala pod vodstvom dirigenta Eleazarja de Carvalhe, pri čemer je zanimiv Švarov zaključek kritike: »*Koncertni publiki pa se že poznajo sadovi ogromnega kulturnega dela, ki ga Slovenska filharmonija opravlja z odličnimi koncerti. Ni še mnogo let tega, ko so vžigali samo koncerti Griega in Čajkovskega.*«¹⁸ Očitno je bil odziv publike na sodobna dela pozitiven. Tudi nekateri drugi koncerti so poželi pohvale in sprožili navdušenje, kot posebno priljubljen gost pa se je pokazal dirigent Lovro Matačić, ki je orkester vodil odlično, s »*sugestivno silo. /.../ Matačić je na tem koncertu prekosil samega sebe /.../ pod njegovim vodstvom zveni naš orkester tako, kot da bi se ga dirigent dotaknil s čarobno palico.*«¹⁹

12 V sezoni 1950/51 je bilo v orkestru 67 članov, v sezoni 1964/65 pa že 90. Prim. Primož Kuret: *Slovenska filharmonija Academia Philharmonicorum 1701-2001*, Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2001, str. 81 in 109.

13 V sezoni 1964/65 je imel zbor 45 stalnih in 23 občasnih članov. Prav tam, str. 115.

14 *Koncertni list* v sezoni 1957/58 ni izhajal, nadomestili so ga s programskimi lističi.

15 V novem uredniškem odboru so bili Igor Andrejčič, Ivo Petrič, Danilo Pokorn, Leo Souvan in Nastja Žgur.

16 *Koncertni list*, XII/1, str. 1.

17 Mojster Ojstrah pri nas, *Slovenski poročevalec*, XVII/233.

18 Izredna raven orkestra Slovenske filharmonije, *Slovenski poročevalec*, XVII/247.

19 Karol Pahor: Simfonični koncert Slovenske filharmonije, *Slovenski poročevalec*, XVIII/55.

Medtem ko so glasbene izvedbe pogosto navduševale, pa je kritik Karol Pahor dvakrat podvomil v pravo pot programske izbire SF. Ugotovil je, da se je »Brahms-Straussov kult tako vsidral v naše koncertno življenje, da z nekako doslednostjo že nekaj let oblikuje naš glasbeni izraz. Zato so se nam /.../ vsiljevala vprašanja: Ali vrši Slovenska filharmonija zgolj koncertno distribucijo? V kakšni obliki vpliva na smer naše glasbene vzgoje in glasbeno-kulturne politike? Kakšen odnos zavzema do jugoslovanske, slovanske in še posebej do sodobne svetovne glasbene ustvarjalnosti?«²⁰ Deset dni kasneje je bilo na programu ponovno Brahmsovo delo.²¹ Pahor je ugotavljal, da je Brahms postal dirigentom nekaj tekmovalni konjiček, in trdil, da »neprestano podajanje iste umetniške snovi zmanjšuje zanimanje zanjo, /.../ kar smo občutili /.../ tudi pri dokaj hladnem sprejemu pri občinstvu, ki se po odmoru ni vrnilo v dvorano«.²² Ko je orkester SF na naslednjem koncertu izvedel dela Osterca, Prokofjeva in Dvořaka, je Pahor ocenil izbiro programa kot pravo pot.²³ Verjetno je bila kritika programa kar na mestu, saj so Brahmsova dela v tej sezoni izvajali kar štirikrat, Straussova pa celo petkrat.

Tudi v sezoni 1957/58 so koncerti potekali podobno kot v preteklem letu. Poleg rednih in izrednih koncertov so izvedli še koncert v Celovcu, deset gostovanj po Sloveniji ter sodelovali pri sedmih proslavah in komemoracijah. Kritik Uroš Prevoršek, nekdanji član orkestra, je glasbene izvedbe večkrat pohvalil, nekajkrat pa poročal tudi o netočnosti in ohlapnosti orkestra ter tehničnih spodrslijajih. Po njegovih besedah je orkester na III. koncertu Zelenega abonmaja dosegel enega izmed svojih izvajalskih vrhov z bleščečim zvokom in široko dinamiko.²⁴ V istem abonmaju je zelo uspel tudi VI. koncert, ki je »izzval pravo navdušenje, pa tudi ponos pri poslušalcih /.../ ob predanem sodelovanju orkestra, ki je imel svoj zlati dan in ki je zaigral zlasti simfonijo in violinski koncert v stilu velikih orkestrrov«.²⁵ Nasprotno je VI. koncert rumenega abonmaja, na katerem je orkester igral dela Beethovna, Bjelinskega in Respighija, Prevorška razočaral: »Koncert je bil pač »abonmajski« koncert v slabem pomenu besede: toliko, da se praznično oblečen pokažeš v koncertni dvorani, se pozdraviš s prijatelji in znanci in počakaš, da bo koncert mimo. Nič se ni zganilo v tebi, le pri zadnjih akordih.«²⁶ Kritik se je ponovno dotaknil programske politike, ki naj bi bila slaba in improvizirana. To mnenje je sprožila zamenjava napovedanega Rachmaninovega klavirskega koncerta s Čajkovskim in izvajanje velikih glasbenih del v dvorani SF,²⁷ ki je bila premajhna za velik izvajalski korpus in velika dela.²⁸ Omenjeni problem je kritika v prihodnjih letih večkrat izpostavila. Enako velja za menjave napovedanega

20 Simfonični koncert Slovenske filharmonije, *Slovenski poročevalec*, XVIII/74.

21 5. 4. 1957 je SF izvedla Brahmsovo Simfonijo št. 3 v F-duru, op. 90.

22 Simfonični koncert Slovenske filharmonije, *Slovenski poročevalec*, XVIII/83.

23 Simfonični koncert Slovenske filharmonije, *Slovenski poročevalec*, XVIII/90.

24 Prerojeni orkester, *Slovenski poročevalec*, 24. 1. 1958, št. 19.

25 Trije koncerti, *Slovenski poročevalec*, 20. 5. 1958, št. 127.

26 Koncertno zatišje, *Slovenski poročevalec*, 18. 4. 1958, št. 91.

27 Npr. izvedba Beethovnovne IX. simfonije v dvorani SF 25. in 28. 4. 1958.

28 Dva simfonična koncerta, *Slovenski poročevalec*, 7. 1. 1958, št. 5.

glasbenega programa. Prevoršek je upravi SF priporočal, da v goste poleg violinistov in pianistov povabi še druge instrumentaliste, svetoval pa ji je tudi zmanjšanje velikega števila tujih dirigentov, saj »preveliko število tujih dirigentov s svojim različnim, včasih naravnost nasprotnim pojmovanjem vnaša v naš orkester samo zmedo, mu jemlje zaupanje ter ruši disciplino«.²⁹

V naslednji sezoni je Filharmonični orkester kar petkrat povabil medse mlade glasbenike soliste, dirigente in komponiste. Koncertno sezono je pričel z uspešno izvedbo *Matejevega pasijona* Johanna Sebastiana Bacha, mesec dni kasneje pa še z izvedbo pri kritikih hladno sprejetega Haydnovega oratorija *Stvarjenje*, ki ga je orkester izvedel tudi na šestih koncertih na gostovanju po Italiji. Na ostalih sedmih koncertih so italijanskim poslušalcem predstavili *Simfonijo psalmov* Igorja Stravinskega, Orffovo *Carmino Burano* ter Brahmsov *Koncert za violino in orkester* op. 77. Marijan Lipovšek je domačim časnikom s ponosom poročal o izjemnem uspehu: »Kritika pravi o Orffu in Stravinskem: lep komplet, bogat na barvah, zvočen, perfektno pripravljen, zlit in uravnovešen med orkestrom in zborom. Odlična izvedba. Ogromen uspeh, občinstvo navdušeno. O Haydnu: perfektna izvedba, lepa in natančna, držana v strogem odnosu do umetnosti, polna vitalnosti.«³⁰ V istem članku je Lipovšek izrazil željo, da bi lahko tudi v Sloveniji koncertirali v tako izvrstnih prostorih, kot so v Italiji.³¹ Italijanska kritika je pisala o največji umetniški popolnosti, mogočnem, čudovito lepo ubranem pevskem zboru, solistih in orkestru, ki so »v perfektni harmoniji glasov kot dišeč balzam blažili nežni čut poslušalcev in pustili v vseh globok vtis prijetnega, nepozabno lepega večera«.³² Italijanske kritike so bile podobno kot ob prejšnjem gostovanju polne navdušenja in hvale, nasprotno pa so domače kritike izkazovale večjo mero ravnodušnosti in negotovanja. To je poudaril tudi Marijan Lipovšek, ki je zapisal, da so ugodne italijanske kritike v značilnem nasprotju z ljubljanskimi.³³ Čeprav tudi v domačem časopisju hvala ni izostala, so Lipovška negativni odzivi prizadeli in jih ni sprejemal kot konstruktivno kritiko.

Koncertna sezona 1959/60 je napovedala kar nekaj programskih novosti, ki so bile z izvajanjem najbolj priljubljenih glasbenih del naravnane k pridobivanju novih poslušalcev. O načrtovanem programu je Lipovšek spregovoril v intervjuju s kritikom Urošem Prevorškom in poudaril novo, drugačno izbiro simfoničnih koncertov.³⁴ Nova razvrstitev abonmajev je vključevala Beethovnov ciklus, ciklus Velikih simfonij, abonma z mešanim programom, ki so ga obdržali zaradi

29 Ameriška gosta v filharmoniji, *Slovenski poročevalec*, 28. 1. 1958 št. 23.

30 S Slovensko filharmonijo po Italiji – Aplavzi v Tarantu in Palermu, *Ljudska pravica*, 20. 11. 1958.

31 Prav tam.

32 Slovenska filharmonija na uspelem glasbenem potovanju po Italiji, *Katoliški list*, Gorica, med 22. in 30. 11. 1958.

33 Ponovna vabila, *Ljudska pravica*, 22. 11. 1958.

34 Nova in širša osnova, *Delo*, 18. 10. 1959.

navezanosti na ponudbe in sporede dirigentov, ter novost t.i. ljudski abonma, ki je bil namenjen širšemu krogu poslušalcev od dotedanjega.³⁵

Lipovšek je v intervjuju omenil tudi odmik od novejšje umetnosti k vrhuncem splošno znane in priljubljene simfonične umetnosti. Kljub temu so na programu obdržali osem slovenskih simfoničnih del, med njimi pet novitet in slovenska vokalna dela. O sodobni umetnosti je Lipovšek menil, da jo je potrebno pravilno dozirati, saj so pri oblikovanju programa upoštevali predvsem ohranjanje svoje publike in pridobivanje nove. Na program so uvrstili šest tujih novejših del, ustrezno napovedi pa so se v večini pojavila dobro znana dela klasicističnih in romantičnih skladateljev, medtem ko je bila na dveh koncertih dobro zastopana tudi Bachova glasba.³⁶ Koncerti ljudskega abonmaja, ki so se odvijali na Gospodarskem razstavišču, so prinesli 6. simfonijo Čajkovskega, Lisztov *Koncert za klavir in orkester* št. 1, Wagnerjevo uverturo *Mojstri pevci nürnberški*, Gerschwinov *Koncert za klavir in orkester* v F-duru, Tajčevičeve *Balkanske plese*, več skladb Johanna Straussa ter priljubljene zborovske skladbe. Pri sestavi programa so težili k uresničitvi želja poslušalcev, vzporedno pa so želeli delovati še vzgojno. Da bi pritegnili tudi poslušalce iz okolice, zlasti iz delavskih industrijskih središč, so izvedli široko reklamno akcijo po podjetjih in sindikatih.³⁷ Ob prvem koncertu je kritik Prevoršek zapisal: »Dveh tisočev poslušalcev na simfoničnem koncertu menda doslej še ne beležijo naši koncertni anali. Kaže, da je ideja o ljudskih koncertih padla na plodna tla in da bo žetev zelo obilna.«³⁸ Ob naslednjem ljudskem koncertu je kritik premišljeval o veliki oddaljenosti izvajalcev od avditorija in posledično slabšem kontaktu s poslušalci ter pomanjkljivi akustiki, ki bi jo bilo v bodoče potrebno urediti.³⁹ SF je v tej sezoni dosegla velike uspehe na turneji po Jugoslaviji, od koder so časopisi poročali o absolutni umetniški vrednosti, izvrstnem discipliniranem orkestru, temperamentnem, stilsko čistem in tehnično korektnem muziciranju.⁴⁰ Glavni pomen turneje je bil v predstavitvi Filharmoničnega orkestra in zbora, ki je bil edini tovrstni zbor v Jugoslaviji.⁴¹ Gostovali so po številnih krajih v Sloveniji, zelo uspešno pa tudi v Celovcu.

Programsko smer naslednje sezone je Lipovšek pojasnil v uvodniku prve številke *Koncertnega lista*⁴² in poudaril, da je program vedno kompromis, za katerega je

35 Slovenska filharmonija je še naprej sodelovala tudi pri izvedbi mladinskih koncertov, katerih organizacijo je prevzelo Društvo glasbenih umetnikov Slovenije. V želji po učinkoviti in čim bolj razširjeni glasbeni vzgoji, so mladinski abonma razdelili na različna starostna obdobja in stopnjo izobrazbe mladih poslušalcev, k izvedbam pa pritegnili različne ljubljanske ansamble in soliste. Prim: Želimo širši krog občinstva, *Ljubljanski dnevnik*, 21. 11. 1959.

36 IV. koncert rdečega abonmaja, 16. 5. 1960, in Mladinski simfonični koncert, 18. 5. 1960. Glej: Primož Kuret: *Slovenska filharmonija Academia Philharmonicorum 1701-2001*, n. d., str. 481.

37 Želimo širši krog občinstva, *Ljubljanski dnevnik*, 21. 11. 1959.

38 Ljudski koncert, *Delo*, 18. 11. 1959.

39 Ljudski koncert, *Delo*, 17. 12. 1959.

40 Koncert Slovenske filharmonije, *Krajičke novine*, 23. 10. 1959; Absolutna umjetnička vrijednost, *Borba*, 21. 10. 1959.

41 *Koncertni list*, leto IX, št. 2, str. 5.

42 Vidiki programiranja simfoničnih koncertov SF, *Koncertni list*, leto X., št. 1.

pomembno, da zadovolji večino. Ugotavljal je uspeh spremenjenega programa v prejšnji sezoni, zato so v novi sezoni pripravili dva velika abonmaja z naslovoma Veliki instrumentalni koncerti in Velike simfonije.⁴³ Priljubljena standardna dela so nekoliko popestrili z deli sodobnih avtorjev Caselle, Brittna, Weberna, Stravinskega, Birda in Fiumeja ter petimi slovenskimi, dvema hrvaškima in enim makedonskim delom. Ljudski oz. popularni koncerti so bili v novi sezoni razdeljeni v dve vrsti: v nedeljske popoldanske in v medtedenske večerne koncerte, ki so se med seboj programsko razlikovali, medtem ko so vsi še vedno vsebovali številna priljubljena glasbena dela. SF je v tej sezoni pripravila kar enajst gostovanj po Sloveniji, med njimi tri za mladino, uspešno pa je gostovala še v Zagrebu in Celovcu. Odmevi v domačem časopisju so bili pogosto pozitivni, a včasih je bila prisotna tudi graja. Prvi koncert rumenega abonmaja je Prevoršek ocenil kot velik umetniški uspeh in menil, da sta sijajen obisk in navdušenje poslušalcev najboljšo zagotovilo, da je Filharmonija z novo sezono ubrala pravilno repertoarno politiko. Hkrati ga je razočaral mestoma močno razglašen orkester, »ki bi mu bil kritični študij magnetofonskega zapisa koncerta nadvse koristen«.⁴⁴ Isti kritik je februarja 1961 poročal o daljšem obdobju, ki ga je zaznamoval občuten padec kvalitete, na zadnjih koncertih pa se je že čutil napredek kvalitete orkestrske igre, k čemur naj bi veliko prispevali mladi glasbeniki, s katerimi se je orkester krepil. Prevoršek je še posebno pohvalil igro trobil in izrazil upanje na stalen dvig umetniške ravni koncertov.⁴⁵ V senci orkestra je ves čas ostajal Filharmonični pevski zbor, ki je novo sezono pričel v prenovljeni sestavi in z novim umetniškim vodjem Janezom Boletom. Pripravili so program *Od Gallusa do novih slovenskih zborov*. Lipovšek je zboru napovedal vstop v novo dobo in na nova pota.⁴⁶ Zbor je sicer sodeloval pri nekaterih gostovanjih in pri Filharmoničnih izvedbah vokalno-instrumentalnih del, zagotovo pa je bilo zelo pomembno sodelovanje pri koncertni izvedbi *Borisa Godunova* skladatelja Modesta Mussorgskega na Dunaju skupaj z dunajskimi filharmoniki in dirigentom Lovrom Matačićem 31. 5. 1961 ter samostojno 28. 5. 1961 prav tako na Dunaju.

Koncertno sezono 1961/62, ki v programski politiki ni prinesla pomembnih sprememb, so ljubljanski filharmoniki začeli že sredi septembra s simfoničnim koncertom v Križankah, nadaljevali pa z izjemno uspešnim gostovanjem v Banja Luki in Sarajevu, kjer je kritik označil orkester kot izredno disciplinirano, poenoteno in uigrano telo ter ga postavil ob bok najjemennejših evropskih orkestrrov. Koncert je bil predstavljen kot izjemen in izreden dogodek, ki se v Sarajevu ne zgodi prav pogosto.⁴⁷ V oktobru je orkester gostoval še v Opatiji,

43 Po Lipovškovih besedah je simfonija najpomembnejša simfonična oblika, zato mora biti bistveni sestavni del simfoničnih programov, medtem ko so velike instrumentalne koncerte združili z manjšimi uverturami, simfoničnimi pesnitvami in simfonijami. Prav tam.

44 Dirigent Georges Sebastian, *Delo*, 27. 10. 1960.

45 Dvakrat dirigent Bogo Leskovic, *Delo*, 21. 2. 1961.

46 Vidiki programiranja simfoničnih koncertov SF, *Koncertni list*, leto X., št. 1, str. 3.

47 Milorad Milič: Veliki muzički događaj, *Oslobođenje*, 1. 10. 1961.

Zadru in Splitu, kjer je ponovno požel odlične kritike,⁴⁸ v novembru je bila Slovenska filharmonija uvrščena v redni abonma Zagrebške filharmonije, v maju naslednje leto pa so nato gostovali še v Celovcu, kjer so vedno znova doživljali ovacije poslušalcev in odlične kritike. Na domačem koncertnem odru niso izzvali ne številnih pohval ne graj. Večje navdušenje zaznamo v kritiki I. koncerta za rdeči abonma, na katerem so pod vodstvom Stjepana Šuleka v Ljubljani prvič izvedli *Chaconno* za orkester Henryja Purcella. Prevoršek je poročal, da je orkester dosegel izjemno natančnost v tehnični izvedbi, lep, skrbno negovan ton in plastično fraziranje.⁴⁹ V tej sezoni orkester SF skoraj ni gostoval po Sloveniji. V želji po zagotovitvi obiska tudi tistih koncertov, ki so imeli na programu kakšno sodobnejše oz. manj znano delo,⁵⁰ in z namenom približati to glasbo poslušalcu, so se odzvali povpraševanju in začeli prirejati brezplačna predavanja z glasbenimi ilustracijami, vendar so ob zaključku leta 1961 poročali, da ni bilo pravega odziva s strani občinstva, kljub temu pa so s predavanji nadaljevali.⁵¹

Sezona 1962/63 se je za orkester začela z izjemno odmevnim in uspešnim gostovanjem po Švici. V Bernu, Baslu in Asconi so izvedli tri koncerte, na katere je bil Lipovšek nadvse ponosen. V *Koncertnem listu*⁵² je zapisal, da je bilo umetniško tvegano stopiti na oder v seriji koncertov, ki navajajo svetovno znana imena izvajalcev, in da se je občinstvo na njihovih koncertih zelo dobro odzvalo, kritika pa pokazala, da se orkester bliža mednarodnemu nivoju.⁵³ Direktor Lipovšek je ob tem poudaril, da so priprave na gostovanje trajale več kot mesec dni ter bile zelo natančne in temeljite, kar je zelo dvignilo kvaliteto izvedb.⁵⁴ Iz zapisanega lahko sklepamo, da so se ljubljanski filharmoniki na gostovanja verjetno pripravljali temeljiteje kot na domače koncerte, čemur so logično sledili pozitivnejši kritički odzivi tujine. O švicarskem gostovanju je v intervjuju spregovoril tudi dirigent Samo Hubad, ki je menil, da ima orkester SF vse možnosti, da se v jugoslovanskem merilu povzpne na mesto, ki mu po tradiciji pripada, vendar bi bilo v ta namen potrebno združiti filharmonični in radijski orkester.⁵⁵ Ta težnja se je nato močno razplamtela v Cvetkovem⁵⁶ mandatu vodenja SF, a se ni udejanila.⁵⁷ Odlično so gostovali tudi v Zagrebu in Celovcu, domača gostovanja pa so bila še vedno zelo okrnjena, saj so se predstavili le v Trbovljah, Mariboru in na Golniku.

48 *Slobodna Dalmacija* (25. 10. 1961) je poročala o pozorno in okusno sestavljenem programu, orkester pa se je predstavil v bogatem sijaju muziciranja in polnem funkcioniranju orkestralnih skupin. Podobno je o Opatijskem koncertu pisal kritik v reviji *Zvuk*, št. 52/1962.

49 Sijajna izvedba Beethovneve sedme, *Delo*, 15. 11. 1961.

50 Sami so take skladbe poimenovali kot »problematične«.

51 Poročilo o delu SF v *Zaključnem računu* za leto 1961. Hrani Glasbena zbirka, NUK Ljubljana.

52 *Koncertni list*, XII/1, str. 2.

53 Odlomki nekaterih švicarskih kritik: *Landschaftler Siestal*, 13. 10. 1962: »Kvaliteta in kultura zvoka SF sta odlični in njena igra je tako dinamično kot agogično skrajno prožna.«, *Badische Zeitung*, 17. 10. 1962: »Slovenska filharmonija spominja na veliki praški ali varšavski orkester.«, *Die Südschweiz*: »Orkester je bil izvrsten, dirigent temperamenten in siguren ter solist veličasten.« *Koncertni list*, XII/1, str. 3, 4.

54 Prav tam.

55 Uspeh v Švici, *Ljubljanski dnevnik*, 15. 10. 1962.

56 Ciril Cvetko je bil direktor in umetniški vodja SF od decembra 1965 do decembra 1969.

57 Prim. Primož Kuret: *100 let Slovenske filharmonije*, Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2008, str. 114.

Sezona 1963/64 je poleg abonmajskih koncertov prinesla gostovanja v Puli, na Reki, v Beogradu, Dubrovniku, dvakrat v Zagrebu ter v Celovcu in Vidmu. Dva koncerta so pripravili tudi za paciente na Golniku, en koncert pa odigrali v Celju. Že kar tradicionalno so bili odzivi poslušalcev in kritike iz tujine polni hvale ter občudovanja.⁵⁸ Veliko navdušenje je sprožil gost dirigent Lovro Matačić, ki je z orkestrom SF izvedel odlomke iz Wagnerjevih del.⁵⁹ V intervjuju je Matačić dejal, da v Ljubljano prihaja še posebno rad, saj je to mesto, kjer je pričel svojo kariero, poleg tega je »raven orkestra že kar visoka in rad sodelujem z izvajavci, s katerimi se že dobro poznam in so prizadevni. V orkestru vidim tudi precej novih, mladih moči, kar je dobro.«⁶⁰

Tudi slovensko časopisje je prineslo nekaj navdušujočih ocen, med strožje kritike pa se je zapisal Primož Kuret, ki je v zadnjih dveh letih Lipovškovega vodenja SF v *Delu* in *Naših razgledih* zelo odkrito in neposredno polemiziral o programski shemi SF. Glasbene izvedbe je ocenjeval razmeroma odobravajoče in pohvalil uvrstitvev slovenskih del na program, vendar ga je močno motil izbor programa, ki naj bi vseboval preveč Brahmsovih in drugih romantičnih del, medtem ko je pogrešal dela baroka, predklasike in 20. stoletja. Decembra 1962 je v svojem razmišljanju navedel programsko statistiko koncertne sezone, ki je prinašala sedem sodobnih del, enajst klasicističnih, kar osemnajst romantičnih, šest slovenskih in dve jugoslovanski deli ter le eno delo iz obdobja baroka. Poudaril je, da gre sicer za kvalitetna dela, ki pa so sestavljala koncertne programe že pred pol stoletja in so slaba koncesija publiki, ker jo »prikrajša za mnoga dela, ki so zaradi svojih glasbenih kvalitet tudi vredna, da jih sliši«.⁶¹ Poudaril je tudi, da bi se morala na programe SF uvrstiti novo odkrita dela starih mojstrov, hkrati je pogrešal več nastopov pevskega zbora.⁶² Menil je, da bi zbor, ki naj bi predstavljal vzor vsem drugim zborom, potreboval intenzivnejše in pogostejše nastopanje.⁶³ Glede na majhno število vokalnih koncertov SF bi podobno kritiko pravzaprav pričakovali že nekaj let prej. Svoje kritiško oko je Primož Kuret največkrat usmeril prav v programsko shemo SF, ki naj bi bila po njegovem mnenju zakoreninjena v tradiciji in v preizkušenem, železnem repertoarju ter le malokdaj aktualna.⁶⁴

Lipovšek se je na te razprave večkrat odzval in pojasnjeval pravilnost svojih programskih odločitev, pri katerih se je oziral na želje večine poslušalcev in tudi na nujnost uvajanja novih del, dolžnost izvajanja slovenskih del, zmogljivost orkestra in na finančna vprašanja, povezana s sporedom, hkrati pa vedno znova poudarjal uvrstitve sodobnih del na program. Menil je, da se »sporedi bistveno ne

58 Prim. Händlov oratorij Belsazar, *Slobodna Dalmacija*, 28. 8. 1964; Odmevi iz Italije, *Delo*, 14. 6. 1964; Prijazni odmevi, *Delo*, 19. 5. 1964.

59 Glej Uroš Prevorsek: Matačić z orkestrom Slovenske filharmonije, *Delo*, 9. 10. 1963.

60 Bogdan Učakar: Premalo časa. *Večer*, 5. 10. 1963.

61 Primož Kuret: Koncertna kronika, *Naši razgledi*, 8. 12. 1962.

62 Prav tam. Glej tudi: Primož Kuret: Jesenski koncertni stenogrami, *Naši razgledi*, 7. 12. 1963.

63 Primož Kuret: Koncert zbora Slovenske filharmonije, *Delo*, 8. 3. 1963.

64 Prim. Primož Kuret: Dva Requiema, *Naši razgledi*, 7. 3. 1964.

razlikujejo od standardnih sporedov drugod. Večkrat so v celotni izbiri celo boljši, kdaj pa kdaj tudi morebiti ne tako dobri, kot bi želeli. Vendar smo popolnoma odvisni od razpoložljivega sporeda, ki ga dobimo od drugod.«⁶⁵ V svojih odzivih je nasproti nekaterim kritičnim pogledom večkrat navedel ugodne odzive poslušalcev in kritikov, zaradi česar naj ne bi bistveno spreminjali programske sheme.⁶⁶ Vedno znova pa je tožil nad problemi, ki jih prinaša organizacija koncertov tujih gostov, saj so bili pri tem popolnoma odvisni od posredovanja beograjske koncertne poslovalnice Jugokonzert, ki je edina razpolagala z devizami in bila zadolžena za kulturne stike s tujino.⁶⁷ Na kritike se je odzval tudi dirigent Samo Hubad, ki je menil, da bi bilo pri kritični presoji filharmoničnih koncertov potrebno nekoliko bolj upoštevati objektivne možnosti sestave orkestra, saj je le-ta zajemal glasbenike iz razmeroma zelo ozkega kroga.⁶⁸

Zdi se, da je bil Marijan Lipovšek v programski problematiki močno razdvojen in razpet med želje občinstva, javno kritiko in zmožnosti SF. Ob tem je potrebno poudariti, da se je SF vsa leta borila s finančnim zlomom, izgube, ki je v letu 1958 znašala kar okrog 8.000.000 din, pa jim je je iz leta v leto ni uspelo dokončno pokriti.⁶⁹ Iz finančnih poročil je razvidno, da državna subvencija iz proračuna nikakor ni zadostovala za kritje stroškov delovanja SF. Hkrati naj bi SF sama krila tudi stroške prepotrebne obnove dotrajane zgradbe, kar so zaradi finančne stiske iz leta v leto prelagali. Uprava se je s finančnimi problemi borila na različne načine: del dohodkov so pridobili z oddajanjem dvorane in instrumentov, velik prihodek so predstavljala snemanja glasbenih del, ves čas pa so se trudili s pridobivanjem večjega števila poslušalcev, tudi s pomočjo tolikokrat obravnavane programske sheme, ki so jo močno prilagajali željam poslušalcev.

Ob neokrnjeni osnovni dejavnosti, prirejanju koncertov in gostovanj, je SF edina v državi uvrstila v svoj redni delovni plan snemanja glasbenih del. To je seveda predstavljalo dodatne in posebne obremenitve umetniških ansamblov, zlasti orkestra in administrativnega osebja, ki pa so jih prevzeli z namenom ustvarjanja višjih dohodkov zavoda in hkrati širjenja jugoslovanske glasbe po radiu. Ustvarili so bogat glasbeni arhiv in posnetke prodajali zainteresiranim jugoslovanskim radijskim postajam. SF je imela pogodbo z Zvezo skladateljev Jugoslavije za snemanje del jugoslovanskih avtorjev in dovoljenje za komercialno uporabo posnetkov.⁷⁰ V prvih sezonah so snemali le tista dela jugoslovanskih avtorjev, ki so jih imeli tudi sicer na koncertnem programu, od leta 1958 dalje pa so sporazumno z Zvezo snemali po vnaprej določenem načrtu in s predhodno zagotovitvijo uspešnega odkupa posnetkov. To je povzročilo večje število vaj, saj

65 Marijan Lipovšek: Pripombe k programski politiki Slovenske filharmonije, *Koncertni list*, XII/7.

66 Glej *Koncertni list*, XIII/1, str. 1, XII/7, str. 115, XII/1, str. 2.

67 Glej Zaključni račun SF za leto 1961, Poslovno poročilo.

68 France Novak: Program Slovenske filharmonije, *Delo*, 13. 9. 1963.

69 Glej Zaključni račun SF za leto 1958.

70 Glej Zaključni račun SF za leto 1956.

so snemali skoraj izključno nova dela in obenem dosegli širši izbor jugoslovanskih del ter večji komercialni rezultat.

Tabela 1, Število posnetih skladb

	1956/57	1957/58	1958/59	1959/60	1960/61	1961/62	1962/63	1963/64
Št. posnetih skladb	22	27	27	27	23	17	18	12
Slovenske skladbe	17	13	16	15	16	15	16	9
Tuje skladbe	5	14	11	12	7	2	2	3

V osmih letih so posneli 173 skladb, od tega je bilo 56 tujih in 117 slovenskih. Najpogosteje izvajana in snemana slovenska avtorja sta bila Marjan Kozina in Lucijan Marija Škerjanc s po osmimi posnetimi deli, s petimi pa jima sledijo Danilo Švara, Slavko Osterc, Marijan Lipovšek, Primož Ramovš, Matija Bravničar, Pavle Merku in Ivo Petrić.

Glede izvajanja slovenskih del je Lipovšek večkrat poudaril, da je to ena od prvenstvenih nalog SF in da so izvedli vse, kar je bilo na koncertnem odru vredno izvesti.⁷¹

SF je opravila pomembno nalogo tudi z izvajanjem slovenskih glasbenih del na gostovanjih v tujini. V prvih letih Lipovškovega vodenja SF so nadvse uspešno gostovali po italijanskih mestih in v Švici, kasneje pa so se preusmerili v jugoslovanski trg, ki naj bi imel prednost pred tujino ter večji pomen za SF in slovensko glasbo. Poseben dogodek je predstavljalo vsakoletno gostovanje v Celovcu, ki je potekalo v okviru kulturne izmenjave med Koroško in LR Slovenijo. Celovski koncert je imel obenem politični pridih, saj so s slovenskimi glasbeniki vedno potovali še nekateri predstavniki slovenske vlade. Koncerta in slovesnega sprejema so se udeležili tudi koroški politiki, med njimi celo deželni glavar. Celovski koncertni program je vedno obsegal eno slovensko in dve slovanski glasbeni deli, kritike pa so bile brez izjeme navdušujoče in polne hvale. Enako velja za kritike gostovanj po Italiji, Švici in Jugoslaviji. Le-teh se je verjetno najbolj veselil direktor Lipovšek, ki je svoje glasbenike na gostovanjih tudi spremljal. Z orkestrom so pogosto odpotovali še perspektivni mladi solisti, med katerimi so se zelo uspešno predstavili Dubravka Tomšič, Aci Bertonec, Rok Klopčič, Dejan Bravničar idr.

Mladim slovenskim solistom, dirigentom in komponistom je SF omogočala nastope s svojim orkestrom na koncertih mladih glasbenikov, ki so jih organizirali večkrat letno, slovenska kritika pa je te možnosti toplo pozdravljala. Lipovšek je sodelovanje spodbujal in hkrati obžaloval, da se občinstvo ob napovedanih

⁷¹ Glej Zaključni račun SF za leto 1959.

nastopih mladih talentov ni odzivalo v večjem številu, ter dejal, da gre za »nepopravljivo moralno škodo, ki jo taka indolenca dela mlademu, stremečemu človeku. Ob vedno plitvejšem duševnem življenju to sicer ni čudno, je pa izredno pomembno in kaj slabo spričevalo za to, kako vodimo mladino.«⁷²

Tabela 2, Slovenska dela, ki jih je orkester SF izvedel v tujini⁷³

1956/5 7	Italija	S. Osterc: <i>Klasična uvertura</i> K. Pahor: <i>Istrijanka</i>
1957/5 8	Avstrija	L. M. Škerjanc: <i>Koncert za klavir in orkester</i>
1959/6 0	Gostovanje po bivših republikah Jugoslavije Avstrija	P. Ramovš: <i>Simfionetta</i>
1960/6 1	Avstrija	L. M. Škerjanc: <i>Koncert za violino in orkester</i>
1961/6 2	Hrvaška	M. Lipovšek: <i>Druga suita za godala</i> P. Merku: <i>Concertino za mali orkester</i>
1962/6 3	Švica, Avstrija Hrvaška	P. Ramovš: <i>Musique funebre</i> P. Merku: <i>Metamorfoze</i> A. Srebotnjak: <i>Monologi</i>
1963/6 4	Srbija, Hrvaška Avstrija Italija	S. Osterc: <i>Mati</i> (simf. pesnitev) U. Krek: <i>Koncert za violino in orkester</i> M. Lipovšek: <i>Druga suita za godala</i>

SF je vsako leto priredila večje število koncertov, namenjenih slovenski mladini, ki jih je z izjemo dveh sezon (1961/62 in 1962/63)⁷⁴ tudi sama organizirala. Glavni namen koncertov je bil navdušiti mladino za simfonično glasbo in povečati število mladih abonentov SF. Dirigent Bogo Leskovic je menil, da naj bi bili filharmonični koncerti družaben dogodek prve vrste, vsak koncert pa mala senzacija, ki bi mladega človeka pritegnila k poslušanju velikih umetnin. Vsebina vzgoje na mladinskih koncertih naj bi bila tako »senzacija notranjega poteka glasbe [...] Najti moramo namreč vse prijeme, ki prikažejo mlademu človeku, koliko razburljivih zanimivosti mu poleg primarnega užitka poslušanja nudi tudi z intelektualne strani glasbeni potek mojstrske skladbe.«⁷⁵

Kljub številnim uspehom in jasnemu napredku SF pa je bil Lipovšek na svojem delovnem mestu vedno bolj razočaran in nezadovoljen. Počutil se je pozabljenega od tistih, ki so ga na direktorsko mesto postavili. Ob stalnih in utemeljenih prošnjah za povečanje državne subvencije, ki so razvidne iz poročil zaključnih računov SF, je bil zelo nezadovoljen tudi s svojim honorarjem, ki po njegovem mnenju ni bil vreden njegovih žrtev in dela. V zadnji sezoni naj bi s svojo višino

72 O sporedih letošnje sezone, *Koncertni list*, leto IX, št. 10.

73 Dodana so tudi gostovanja po bivših republikah Jugoslavije.

74 Dve sezoni je koncerte za mladino organiziralo Društvo glasbenih umetnikov Slovenije.

75 Pavel Mihelčič: Senzacija notranjega poteka glasbe, *Mladina*, 7. 12. 1963.

honorarja padel celo med najnižje plačane zaposlene v SF, kar naj bi v kolektivu spodbijalo njegovo kredibilnost in ugled. Na Oddelek za družbene službe OLO Ljubljana je že 20. aprila 1962 vložil pritožbo, a nanjo ni dobil odgovora. Junija oz. najkasneje 1. julija 1964 je Lipovšek napisal prvo odpoved delovnega mesta, v kateri na kratko pojasnjuje vzroke odpovedi. Navaja nepremostljive ovire pri financiranju, prostorsko neurejenost, ki mu je povzročala čedalje večjo živčno obremenitev in nestrinjanje s honorarjem. Sklepam, da Lipovšek te odpovedi ni oddal, saj je v začetku novembra napisal novo, v kateri je zelo natančno predstavil njene vzroke, navedel pa tudi nekatera dejstva o razvoju SF v času njegovega vodenja. Menil je, da so kljub nehomogenim kadrom, težavam notranje razkrojenosti, nizki kvaliteti umetniške ravni in v težkih materialnih pogojih postopno rešili marsikatero težavo, dvignili nivo medosebnih odnosov in dosegli razmeroma dobre uspehe. Poudaril je prizadevanje za prijateljsko sodelovanje s sorodnimi ustanovami in izpostavil uspešna prizadevanja za družbeno samoupravljanje ustanove. Glede na neodzivnost pristojnih služb in vse navedene razloge se je Lipovšek razžaljen in po lastnih besedah nezaželen ob koncu leta 1964 umaknil z mesta direktorja SF.

Na začetku svojega mandata je Lipovšek kratko in jedrnato označil namen SF ter hkrati smer, ki se je bo držal pri svojem delu: »*Glavni cilj SF je zadovoljiti s kvalitetnimi koncertnimi prireditvami občinstvo našega kulturnega kroga, ne da bi pri tem zanemarili najvišje umetniške in vzgojne naloge. Biti moramo čim bolj uspešni posredniki med poslušalci in med glasbeno tvornostjo pretekle in sedanje dobe, pri čemer se moramo tudi za slovensko glasbeno tvornost boriti, da dobi tisto priznanje, ki ji gre.*«⁷⁶ Lipovšek je ves čas vodenja SF sledil zastavljenim ciljem, svoje moči pa usmeril zlasti v popularizacijo klasične glasbene umetnosti, vzgojo mladih ter postopen kvalitativni razvoj orkestra in zbora. Kljub velikim finančnim problemom je svojim glasbenikom omogočil sodelovanje z domačimi in tujimi vrhunskimi dirigenti in solisti ter številna gostovanja, ki so jim dvigala samozavest in potrjevala njihove visoke izvajalske sposobnosti. Na svoje osemletno vodenje SF je Marijan Lipovšek deset let kasneje gledal z zadoščenjem, saj je bil prepričan, da je orkester zaradi profesionalno poustvarjalnega poleta rasel hkrati z vse zahtevnejšim repertoarjem.⁷⁷ V SF je vsekakor pustil svoj pečat, na katerega je bil lahko upravičeno ponosen, boleče polemike o začrtani programski shemi pa se danes zde kot dobronamerne težnje k nadaljnjemu razvoju slovenske koncertne dejavnosti.

⁷⁶ Neznana publikacija; članek je ohranjen v Glasbeni zbirki, NUK Ljubljana, Lipovšek, M., *Dokumenti, življenjepisi, ikonografija*. Podobno stališče je Lipovšek izrazil tudi v: Prepričan sem, da bo šlo, *Slovenski poročevalec*, 22. 9. 1956.

⁷⁷ Janez Zadnikar: Portreti Prešernovih nagrajencev, *Delo*, 9. 2. 1974.

MARIJAN LIPOVŠEK, DIRECTOR OF THE SLOVENIAN PHILHARMONIC

Summary

Marijan Lipovšek took the post of the manager of the Slovenian Philharmonic in the autumn of 1956. He worked as a part-time director for eight years. In addition to his regular work at the Academy of Music in Ljubljana, concert performances, composing, and other tasks, he had to cope with severe problems of organisation and financing throughout his work as artistic director. In preparing the programme scheme, he followed the principle of compromise, taking into regard both the interests of the audiences and the capabilities of the musicians. Besides, he had to consider financial aspects and the duty to include Slovenian compositions, which were also recorded and some of them performed at guest performances abroad. His wish was to bring the music to the general public, therefore he organized many concerts throughout Slovenia. Collaboration with numerous Slovenian and foreign conductors and soloists, successful appearances in other Yugoslav republics, in Italy, Switzerland and Austria marked the period of his directorship of the Slovenian Philharmonic. These appearances attracted the attention of critics and were awarded with excellent reviews.

Leon Stefanija

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

MARIJAN LIPOVŠEK IN POUSTVARJALNOST

Izvleček: V prispevku o poustvarjalnosti Marijana Lipovška je le-ta orisana v dveh ključnih točkah njegovega delovanja. Obravnavano je 1. razmerje med ustvarjalnostjo in poustvarjalnostjo, v prvi vrsti s pianistično dejavnostjo komornega muziciranja, in 2. razmerje med izvajalsko prakso in kulturniško refleksijo ter dejavnostjo.

Ključne besede: Marijan Lipovšek, slovenska poustvarjalnost, slovenska glasba

Abstract: The article describes two basic ways in Marijan Lipovšek's work. Firstly, it deals with the relations between creativity and performing art, especially in Lipovšek's piano chamber performances; and secondly with the relations between performing practice and cultural reflection as well as cultural activity respectively.

Keywords: Marijan Lipovšek, performance of music in Slovenia, Slovenian music

Za poustvarjalnost Marijana Lipovška (26.1.1910–25.12.1995) se zdi ustrezna prisposoba o široki pahljači, katere listi so na dnu speti s preprosto, staro modrostjo o nujnosti povezovanja ustvarjalnosti in poustvarjalnosti. Resda je ta modrost že stoletje pred njegovim rojstvom začela postopoma izgubljeni veljavo: vedno bolj izrazita "delitev dela" med ustvarjalci in poustvarjalci se je od 19. stoletja naprej poglobljala (čeprav se je v nekaterih glasbenih zvrsteh, tudi zahvaljujoč tehnologiji, v zadnjih petdesetih letih ponovno v določeni meri zrelativizirala: kult poustvarjalnosti je danes pravzaprav krepko premešal razmerja med poustvarjalnostjo in ustvarjalnostjo tako v estetskem kot vrednotenjskem oziru, pa tudi v vedno pragmatični glasbeni ekonomiji). Poustvarjalnost Marijana Lipovška kaže umestiti nekje na sredino obzorja: živi od sodobne ustvarjalnosti razmeroma nevezano življenje in obenem poudarja razsvetlenski ideal "popolnega kapelnika", kjer se stikajo trije nosilni stebri novoveške glasbene prakse: *musica practica*, *theorica* in *poetika*. Marijan Lipovšek je bil na Slovenskem eden največjih poustvarjalcev med ustvarjalci in, obrnjeno, ustvarjalcev med poustvarjalci pa tudi teoretikov in estetikov med „praktiki“.

Zato kaže njegovo pahljačo poustvarjalnosti orisati na dveh ključnih točkah njegovega delovanja – na tistih vezeh, kjer se 1) ustvarjalnost intimno prežema s poustvarjalnostjo, v prvi vrsti s pianistično dejavnostjo komornega muziciranja, in 2) na točki, kjer se izvajalska praksa prepleta s kulturniško refleksijo in dejavnostjo.

Ustvarjanje in poustvarjalnost

Že v svoji opredelitvi umetnosti kot dejavnosti, ki se razvija vpeta med skrajnici ljudskega in umetnega ustvarjanja,¹ je v svojem ustvarjalnem motu, ki mu je ostal zvest, nakazal skrajno trezno, za čas, v katerem je živel, redko držo:

„Nesmiselno je pisati disonance zaradi disonanc. Saj lahko slišimo najzanimivejše zvoke, ki se porajajo umetniku prav v gotovih izrazih notranjih doživljanj, vendar zaradi njih samih ne bom pisal skladbe, saj glasba ni zgolj akustika! Niti ni glasbena umetnost nekakšno nedoločno opajanje z zvoki, kakor ni zanimivo poslušati lepo izpeljane polifone melodične linije brez medsebojne harmonske povezanosti. Tudi povratek v primitivizem ni napredek. Nasprotno, izraba vseh elementov privede do dostojne oblike sodobnih umetnin, pri čemer ne mislim prenatrpanosti, niti harmonske niti melodične ali ritmične, temveč morajo vsi elementi služiti čim večji poglobljenosti umetnine.“

Urednik *Slovenske glasbene revije*, ki si je zadala nalogo „nadaljevati tam, kjer so pred desetletji prenehali ‘Novi akordi’ in kasneje ‘Nova muzika’“, je navedeno ustvarjalno prepričanje pravzaprav v temelju prenesel v koncept revije: revije,

„ki stopa v glasbeno življenje v času, ko se umetnostno vrenje umirja in se ideje že prečiščujejo“ (SGR I/1, oktober 1951, 1).

Če se zdi Lipovškovo stališče o „umirjanju vrenja“ z današnjega zornega kota, ko leksika pomika mejnico postmoderne v čas po drugi svetovni vojni,² nekoliko preveč poenostavljeno, čeprav težko ovrgljivo, je občudovanja vredno njegovo kategorično stališče o dveh polih glasbenega „uveljavljanja“: „Dve najvažnejši panogi [...] sta kompozicija in reprodukcija.“ (ib, 2) Lipovšek je vseskozi deloval prav v tem konkretnem krogu problematike, ki tematizira razmerja med ustvarjalnostjo in poustvarjalnostjo, vseskozi išče širše umetniške vrednote. Na primer, zanj je bila sodobna ustvarjalnost po drugi svetovni vojni – ustvarjalnost, ki jo je bilo po njegovem mnenju vredno širiti med poslušalci – nekako „šolsko“ razdeljena na oba pola železne zavese, ne da bi kakor koli mogli iskati politično motivacijo:

„Schönberg in Alban Berg na eni strani, Hindemith na drugi, nimajo tiste prepričevalnosti in tiste nujnosti, kakor so jo njihovi neposredni veliki predniki se imeli“ In dalje: „Ko se je torej Zapad boril za novo umetnost, včasih po popolnoma napačnih potih razumskega iskanja, je vodil na Vzhodu med skladatelji Prokofjev, za njim mladi Šostakovič in še drugi, katerih imena smo spoznali šele po osvoboditvi. [...] Seveda ni vse dobro, kar so tačas Rusi ustvarili. Dosti je hotenega, mogoče prav tako špekulativno primitivnega kakor v Evropi špekulativno ‘naprednega’. Toda v bistvu ima njihova muzika pred seboj širok razvoj, Zahod pa se je ujel v lastno nespametno učenost. [...]

1 Lipovšek, Marijan, 'Poti slovenske glasbe. 1935', *Ljubljanski zvon*, l. 55 (1935), št. 5, 276–280.

2 Jann Pasler. "Postmodernism." V: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/40721> (dostopno 31. 10. 2010).

Zavedajmo pa se, da bo ostala živa le skozi tokove časa samo tista muzika, ki nosi v sebi sokove iz radosti in žalosti življenja, v kateri utripajo sončni žar in viharji, ki se rodi iz prekipenja življenja, a ne iz suhe konstrukcije. Samo tista muzika ima polet, ki je v bistvu ustvarjena brez volje, da je ustvarjena.“ (ib., 3.)

Lipovšek je iskal in najdeval želene kompozicijske vsebine v posameznih glasbenih delih, ne slogih, zvrsteh ali celotnih opusih. Tudi poustvarjalcev ni ocenjeval „počez“, s splošnimi etiketami. Do slovenske poustvarjalne tradicije je bil zelo stvaren: slovenska instrumentalna glasba naj bi se šele *rodila* v obdobju med obema vojnama (ib., 4); opozoril je na dvojno tradicijo slovenske poustvarjalnosti pred drugo svetovno vojno: na masovno ljubiteljsko tradicijo na eni in peščico vrhunskih poustvarjalcev, zlasti pevcev na drugi (tu je izpostavil, med drugimi, Lovšetovo, Betetta, Rijavca, Noča). Kritično je cenil prispevek Glasbene matice, ki naj bi

„zanemarila vzgojo instrumentalnih solistov. Skoraj vsi so se le polovično izšolali.“ (ib.)

Opozarjal je na uspešno opravljeno družbeno-kulturno poslanstvo Opere, ki jo je videl ob Filharmoniji kot glavno poustvarjalno ustanovo tistega časa, medtem ko naj bi po drugi svetovni vojni „propadla naša pevška kultura“ (ib., 5)

Lipovškovo stališče o stanju poustvarjalnosti med obema vojnama je ostala realnost še sredi petdesetih. Kasneje je Lipovšek takole povzel izvajalske moči Slovenske filharmonije – poleg opere in radijskega orkestra edine poklicne glasbene ustanove:

„Ko smo z dirigentoma Hubadom in Leskovicem vodili Slov. Filharmonijo, skoraj polovica orkestra ni bila dovolj izšolana.“³

V kasnejših pogovorih in izjavah je Lipovšek z njemu lastno velikodušnostjo poudarjal napredek instrumentalistov in poustvarjalnosti. Leta 1972 je zapisal:

„da je razvoj petindvajsetih let dosegel v glasbeni reprodukciji najmanj evropsko raven. Saj prej nismo imeli interpretov, ki bi jih mogli zanesljivo pokazati tudi tujini. Danes jih imamo celo vrsto. V glasbeni ustvarjalnosti pa smo prišli vsaj do tako dobre kvalitete, da jo brez težav primerjamo s tem, kar danes v Evropi ustvarjajo.“ (Lipovšek 1972: 461)⁴

Toda obenem je že v začetku sedemdesetih svaril:

„Vsi glasbeniki pa vemo, da so tri temeljna področja naše stroke osupljivo na meji med biti in ne-biti. To je prvič glasbeno vzgojstvo, strokovno in splošno, saj je kljub vrsti strokovnih glasbenih šol in kljub boju, da bi se uveljavljal glasbeni pouk v splošno izobraževalnih šolah, ne samo neurejeno, nekontinuitetno in

3 Kronika Marijana Lipovška v Glasbeni zbirki NUK, Odgovor št. 9.

4 Marijan Lipovšek, 'Problemi slovenske glasbe', *Sodobnost*, l. 20 (1972), št. 5, str. 460–7.

velikokrat premalo kvalitetno osveščeno, temveč mu vsak dan grozijo čisto nekontrolirane, histerične spremembe. Drugič: glasbena reprodukcija je v slepi ulici. Nimamo organiziranega življenja na tem področju, ki bi kvalitetnim, kaj šele komaj uvajajočim se talentom zagotavljalo priložnosti za delovanje. Tretjič: ustvarjalci — to je tudi glavno vprašanje vaše ankete — se čutimo popolnoma osamljeni, komaj zaželeni, pravi »nebodigatreba«, čeprav poslušalci, kolikor jih je, včasih z ganljivo prizadetostjo sprejemajo kakšno delo, ki jim je všeč.“ (ib.: 461)

Vprašanje, ali je danes kaj drugače, je verjetno nekoliko odveč, nisem pa prepričan, da bi bilo nesmiselno, kar seveda presega okvir tega sestavka.

Značilno za Lipovškovo pojmovanje poustvarjalnosti je neka hierarhija vrednot, vpeta med skrajnici *tehnične* in *vsebinske* odličnosti. Oboje je seveda videl kot prepleteni postavki, povezani na zanimiv način: sam je vedno bolj iskal vsebinsko tehtnost – tehnično nikoli ni iskal pianističnih presežkov. S prigodo o italijanskem pianistu Carlu Zecchiju je osemdesetletni Lipovšek povzel tudi svojo naravnost do izvajalčevega instrumenta:

„Carlo Zecchi [... je] ob neki priložnosti dejal ‘Ne bom igral solističen klavir. Vsak pobalin igra že boljše kot jaz. Moral bi ne vem koliko vaditi, da bi toliko znal’ – in to je seveda res,“ je pripomnil Lipovšek.⁵

„Lipovška ni vleklo v družino koncertnih levov. Igral je glasbo, ne klavirja,“⁶ je jedrnat zapisal Borut Loparnik to, kar je Lipovška okroglih štirideset let povezovalo s koncertnim življenjem zlasti v Ljubljani pa tudi v tujini. Ali z Lipovškovimi Besedami:

„Glede moje globalne pianistične usmerjenosti pa bi želel povedati naslednje: nikoli nisem maral virtuoznosti.“ (Škrjanc 1990: 10)

Njegova poustvarjalnost je bila – identična pogledu na ustvarjanje – naravnana k samoprsluškovanju:

„Z največjim zatajevanjem osebe, z najponižnejšo službo visoki umetnosti so šele nastale velike umetnine in nastajajo njihove najvzornejše interpretacije. S to zavestjo mora na oder vsak koncertant, velik ali neznamen, znan ali neznan.“ (Lipovšek 1938, 367)⁷

Imel je povsem jasen pogled na izvajalčevo interpretacijsko svobodo ob izbranem glasbenem delu. Takole jo je povzel:

5 Pogovor z Radovanom Škerjancem, Kronika Marijana Lipovška v Glasbeni zbirki NUK, str. 11.

6 Borut Loparnik, v: Marijan Lipovšek, portretni film ob 100-letnici rojstva. Predvajan 28.10.2010, <http://tvslo.si/predvajaj/marijan-lipovsek-portretni-film-ob-100-letnici-rojstva/ava2.83301970/> (dostopno 5.11.2010).

7 Marijan Lipovšek, ‘Naše koncertno življenje in njegova kulturna politika’, *Ljubljanski zvon*, l. 58 (1938), št. 6, str. 365–370.

„Temeljne interpretacijske postavke, [...] saj pravzaprav ne morete napraviti drugega kot to, da skušate vašo predstavo skladbe kolikor mogoče približati skladateljevi oziroma, da skušate čim dosledneje realizirati tiste vsebine (skladbe, ki jo študirate), za katere verjamete, da so pomembne. Pravzaprav ne morete storiti nič drugega, kot da udejanite to, v kar pri neki skladbi verjamete.“ (Škrjanc 1990: 10)

Lipovšek je imel široko paleto možnosti dobre izvedbe – ker je, preprosto, dvomil v možnost najboljše:

„Veste, pri takih izrazih kot je recimo ‘idealna interpretacija’ in podobno [...] sem zmeraj skeptičen, zelo skeptičen! Zaradi tega, ker, če vzamete v precep zrele in kolikor mogoče izučene pianiste, vidite, da ima vsak svojo interpretacijo, vsak svoj pogled na to – tako različen, da je to prav neverjetno! Res da je v nekih regionalnih, mogoče nacionalnih, tudi časovnih omejitvah ta pojem že obstajal, to že, ampak, da bi to na splošno veljalo, pa sem vendarle precej skeptičen. Čisto gotovo je v vsaki skladbi neka globoka imanentnost vsebine, ki nato prevzema nase njen umetniški pomen. In ravno ta globoka imanentnost umetniške vsebine lahko človeka zavede k mnenju, da je nekaj ‘idealno interpretiral’.“ (Škrjanc 1990: 12)

Naloga izvajalca je torej dvojna: ustrezno izslediti *najpomembnejše* in to tehnično *najbolj učinkovito* podati. Nič več – in nič manj.

In ne nazadnje kaže omeniti tudi izjemno refleksijo o vlogi „spremljevalca“ – ustrezno se mu je zdelo: *soigravec* –, ki jo je pripravil v obliki radijskega cikla z naslovom *O liku koncertnega spremljevalca* za II. Radijski program.⁸ Povzeti jo je mogoče s sklepno mislijo zadnje, 7. oddaje, izrečeno z besedami Geralda Moorea:

„Življenje tistega, ki posveča svoje srce in dušo umetnosti skupnega muziciranja, ki ljubi svoje delo tako globoko, kakor zasluži, je polno študija umetnosti in prav tako človeških lastnosti. Njegovo področje je brezmejno, različno in polno sprememb.“

Kot poustvarjalec je bil v različnih eden največkrat slišanih pianistov na Slovenskem! Četudi ni mogoče rekonstruirati natančnega števila nastopov, naslednja odlomka zgovorno nakazujeta njegovo poustvarjalno dejavnost, ki se je odvijala med verjetno prvim nastopom 9. junija 1926 (tega leta je imel še štiri javne nastope, 1930 16 nastopov, 1931 13) in slavnostnim koncertom ob svoji osemdeseti obletnici (duo z Marijano Lipovšek) 24.1.1990:

„Do polovice sezone so bili drugi gostje na solističnih koncertih še: Peter Toškov (s pianistom **Lipovškom**), pianistka Branka Musulin, violinist Max Rostal (s pianistom **Lipovškom**), pianist Samson François in komorni duo Rupel – **Lipovšek** z večerom sonat.“ (Krepko označil L.S.)

⁸ I.: 6.12.1967; II.: 13.12.1967; III. 20.12.1967; IV.: 27.12.1967; V.: 3.1.1968; VI.: 10.1.1968; VII.: 17.1.1968. Rokopise hrani Glasbena zbirka NUK v Ljubljani v skladateljevi Kroniki.

In ob soprogini pritožbi zoper nepravilno kazni poleti 1945:

„Da se je njegovo ime tolikokrat imenovalo v zvezi z radiem je treba pripisati dejstvu, da je bil za časa okupacije skoraj edini spremljevalec, če ne upoštevamo pianistke Marte – Osterc Bizjakove, pianista prof. A. Trosta in L. M. Škerjanca, ki so poleg lastnih solističnih nastopov prevzeli tudi kako spremljavo.“ (Pija Lipovšek, *Predsedstvu SNOSA v Ljubljani. 31. julija. 1945.* Kronika Marijan Lipovšek, Dokumenti 1945–1961, Glasbena zbirka NUK Ljubljana)

Dinamika njegovih nastopov je po ohranjenih koncertnih seznamih, ki jih je zbiral Lipovšek, takale:

ŠTEVILO NASTOPOV MARIJANA LIPOVŠKA PO NJEGOVIH ZBRANIH PROGRAMSKIH LISTIH							
Leto	Št. nastopov	Leto	Št. nastopov	Leto	Št. nastopov	Leto	Št. nastopov
1926	4	1942	6	1958	17	1974	1
1927	3	1943	7	1959	13	1975	1
1928	4	1944	9	1960	15	1976	0
1929	5	1945	13	1961	13	1977	1
1930	16	1946	5	1962	16	1978-9	0
1931	13	1947	11	1963	22	1980	4
1932	9	1948	13	1964	21	1981	1
1933	1	1949	10	1965	24	1982	3
1934	8	1950	16	1966	27	1983	0
1935	9	1951	25	1967	13	1984	3
1936	10	1952	39	1968	16	1985	1
1937	9	1953	17	1969	10	1986	1
1938	14	1954	18	1970	19	1987-9	0
1939	9	1955	20	1971	0	1990	1
1940	4	1956	12	1972	1		
1941	6	1957	17	1973	2		

Na videz razmeroma skromno število nastopov se spremeni že, če ga dopolnimo s seznamom, ki ga je naredila soproga Pia. V njem je vpisanih samo za leto 1942: 45 samo radijskih prenosov (torej skoraj en nastop na koncertno sezono tedensko)! Za leto 1943 11 [...] za leto 1950: 17, leta 1951 jih je bilo 32, 1952.: 9, 1953.: 5, odvisno torej od okoliščin in drugega dela, ki si ga je bil zadal.

In repertoar? Najbolj priljubljen skladatelj, zvrst, slog? Težko bi posebej izpostavili glasbo, ki mu je bila najljubša kot izvajalcu, čeprav je najpogosteje izvajal klasike 18. in 19. stoletja, zlasti Beethovnova dela. Vsekakor je treba omeniti, da je tako na odru kot z besedo naklonjeno spremljal slovensko ustvarjalnost, in sicer po večkrat navajanem prepričanju:

„Ljubim moderno glasbo, vendar sovražim šarlatane in glasbene prevarante. [...] Moderna glasba, ki jo imam jaz rad, bo že našla pot, da se pretolče, medtem ko bodo enodnevni poskusi, podobno kot gole konstrukcije, sami od sebe izginili“⁹.

⁹ Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana: DZS, 1979, str. 156.

Repertoar Marijana Lipovška na primer v letih 1942 in 1951 – torej v dveh letih, ko je sam najpogosteje nastopal – je bil po širini naravnost osupljiv:

LIPOVŠEK: REPERTOAR LETA 1942			LIPOVŠEK: REPERTOAR LETA 1951		
Skladatelj	Skladba	Datum nastopa	Skladatelj	Skladba	Datum nastopa
Albeniz	Tango	23.02.42	Adamič	Idila, Satira	21.03.51
Albeniz	Jota Aragonesa	17.05.42	Albeniz	Jota aragoneza	22.09.51
Albeniz	Malaguena	23.02.42	Arensky	Trio g-mol op. 32	15.06.51
Anzoletti Marco	Festina campestre	09.03.42	Arnič	Trio št. 2, II., III. Stavek	12.01.51
Arenski Anton Stepanovič	Trio, (Elegia, Scherzo)	14.02.42	D'Auvergne ?	All' appassionato	29.01.51
Arenski Anton Stepanovič	Trio d-mol	29.04.42	Dvořák	Trio op. 65 f-mol	05.04.51
Arenski Anton Stepanovič	Berceuse	04.05.42	Billi ?	Ciutia – čardaš	14.01.51
Bach JS	koncert E-dur	15.06.42	Bazzini Antonio	Scherzo	12.02.51
Bach JS	Konc. Za 2 vl.	26.11.42	Beethoven	Trio št. 3 (c-mol)	14.01.41
Beethoven	Trio op. 1	14.09.42	Bravničar	Elegia notturna	08.02.52
Beethoven	Romanca F-dur	15.06.42	Cassado	Ples zelenega vraga	14.01.51
Beethoven	Larghetto	01.06.42	Cassado	Ples zelenega vraga	08.02.52
Beethoven	Trio Es-dur, Finale	19.01.42	Casella	Nottumo	10.05.51
Beethoven	Trio B-dur (Tema con var.)	19.02.42	Casella	Nottumo e Tarantella	22.09.51
Beethoven	Trio G-dur (III., IV. st.)	16.03.42	Chopin	Trio g-mol, I., II., stavek	11.01.51
Beethoven	Trio op. 1 E-dur (Finale)	13.04.42	Čajkovski	Scherzo	28.11.51
Beethoven	Trio op. 70/2 Es-dur	25.05.42	Dinicu Grigoras	Hora staccato	14.01.51
Beethoven	Tri škotske pesmi	22.07.42	Fairchild Edgar	Nosquitos	12.02.51
Beethoven	Trio Es-dur (III, IV. st.)	22.07.42	Fauré	Trio	23.04.51
Beethoven	Trio št. 1 (Andante)	05.08.42	Fiocco (? Pietro al Joseph)	Allegro	12.02.51
Beethoven	Trio op. 1. c-mol	18.08.42	Foerster	Trio št. 2	10.03.51
Beethoven	Romanza G-dur	17.09.42	Grečaninov	Toccatina	12.02.51
Beethoven	Sonata op. 12 D-dru	23.09.42	Grečaninov	Toccatina	23.02.51
Beethoven	Trio op. 121 (Variaz.)	29.09.42	Grečaninov	Regrets	23.02.51
Brahms	Trio c-mol op. 101	19.01.42	Grečaninov	Toccatina	08.03.51
Brahms	Trio op. 8	31.03.42	Grečaninov	Toccatina	22.09.51
Brahms	Trio op. 87 C-dur	13.04.42	Grieg	Sonata op. 45 c-mol	09.03.51
Brahms	Trio op. 101 (III., IV. st.)	29.09.42	Grieg	Sonata G-dur	17.05.51
Bravničar	Bagatela	11.06.42	Grieh	Sonata op. 8	06.08.51
Bravničar	Berceuse interrompue	04.05.42	Hačaturjan	Nottumo	12.02.51
Bravničar	Berceuse interrompue	16.07.42	Hleeby ?	Serenata	22.09.51
Bravničar	Tango	29.11.42	Krek Gojmir	Dvospev v mraku	01.02.51
Campagnoli Bartolomeo	[...] con variaz.	30.10.42	Krek Gojmir	Blažena zatopljenost	01.02.51
Cassado	Trio	08.07.42	Krek Gojmir	Dve skladbi	26.06.51
Cassado	Trio	19.01.42	Leclair	Sonata G-dur	29.01.51

Cassado	Trio C-dur (I., II. st.)	14.09.42	Lhotka	Ples pažev	08.03.51
Casella	Notturmo e Tarantella	09.03.42	Lhotka	Žetelačka rapsodija	13.04.51
Casella	Notturmo e Tarantella	20.04.42	Lhotka	Serenada	10.05.51
Corelli	Sonata a tre št. 6	14.09.42	Lhotka	Serenada	28.11.51
Corelli	Sonata a tre št. 6	16.03.42	Linding	Romanza	06.08.51
Corelli	La Folia	04.05.42	Martini	Menuett	12.02.51
Corelli	Sonata a tre D-dur	22.07.42	Manén Juan	2 španski melodiji	08.02.52
Corelli	Sonata a tre a-mol	05.08.42	Mihelčič	3 skladbe	26.06.51
Corelli	Sonata a tre C-dur	26.11.42	Milojevič	Sonata, III. Stavek	08.03.51
Čajkovski	Trio A-dur	05.08.42	Milojevič	Sonata, III. Stavek	01.03.51
De Fala	Danse espagnole	04.05.42	Piretti Hugo ?	Trio in La	21.03.51
Dvořák	Dumky	07.03.42	Prochaska	Notturmo	21.03.51
Dvořák	Trio f-mol (II., III. Stavek)	16.03.42	Rahmaninov	Trio elegiac	15.01.51
Dvořák	[...] lamento	23.09.42	Reger	Valček	12.02.51
Dvořák	Dumky	29.09.42	Rožanc	Giga	21.03.51
Dvořák	Trio op. 65 f-mol	17.11.42	Rožanc	Fantazija improvisata	26.06.51
Franck	Sonata	01.07.42	Savin	Trio g-mol II. Stavek	17.01.51
Franck	Trio op. 1	14.09.42	Savin	Trio g-mol II. Stavek	08.03.51
Haydn J	Capriccietto	08.04.42	Savin	Stro št. 1	20.03.51
Haydn J	Koncert C-dur (I. st.)	23.03.42	Sarasate	Danza Andaluzna	14.01.51
Hubad	Vizija	20.04.42	Schubert	Sonatina op. 137 št. 2	26.02.51
Kogoj	Andante	17.05.42	Scott Ciril	Lotusland	08.03.51
Labroca Mario	Rondo militare	29.04.42	Sgambati Giovanni	Serenata napolitana	10.05.51
Lhotka	Serenada	28.07.42	Sgambati Giovanni	Serenata napolitana	22.09.51
Lhotka	Letelačka [??]	24.08.42	Sgambati Giovanni	Andante cantabile	22.09.51
Lipovšek	Sonata	30.10.42	Škrjabin	Mečtej ?	23.02.51
Lipovšek	Sonata	03.11.42	Smetana	Iz moje domovine	14.01.51
Lotti Antonio	Ariosa	12.02.42	Suk	Appassionato	02.02.51
Malipiero	Sonata a tre (III. st.)	12.10.42	Suk	Trio op. 2	02.02.51
Manojlovič	Stara udovica	09.03.42	Suk	Quasi balata	12.02.51
Mrtini	Melodija	29.11.42	Szymanovsky	Notturmo	10.05.51
Mielczewski Marcin	Canzona	26.11.42	Šantel	Koncertino	08.02.51
Milojevič	Sonata h-mol (II. st)	23.02.42	Škerjanc	2 Bagateli	08.03.51
Milojevič	Ples	09.03.42	Škerjanc	3 mladinske	18.10.51
Milojevič	Sonata (II.st.)	16.07.42	Škerjanc	2 bagateli	18.10.51
Mozart	Trio B-dur, I., III. st.	08.07.42	Škerjanc	Notturmo	18.10.51
Mozart	Trio E-dur, I. st.	25.06.42	Škerjanc	Interm. Romantique	18.10.51
Mozart	Trio št. 5 C-dur	18.08.42	Tartini	Sonata g-mol	06.08.51
Mozart	Trio E-dur	04.09.42	Veracini F M	Sonata VI	06.08.51

Mozart	Trio C-dur	03.11.42	Vieuxtemps, Henri	Fantasia appassionata	28.11.51
Mrensky	Trio d-mol	08.06.42	Vivaldi	Sonata v D-duru	12.02.51
Novak	Trio quasi una ballata	19.02.42	Vivaldi	Sonata D-dur	06.08.51
Novak	Quasi una balata	14.09.42	Wieniavski	II. Poloneza	28.11.51
Novak	Trio quasi una ballata	12.10.42	Wieniavski	Saltarella	28.11.51
Paganini	Romanca	11.06.42			
Pugnani Gaetano	Sonata a tre	03.11.42			
Rauzato ?	Serenata triste	18.01.42			
Reger	Deutscher Walzer	11.06.42			
Respighi	Humoresca	16.07.42			
Ries [Ferdinand]	Perpetuum mobile	16.07.42			
Rossellini	La fontana malata	17.09.42			
Sarasate	Habanera	23.09.42			
Sarasate	Romanza Andalusia	23.03.42			
Schubert	Čebelica	01.06.42			
Schubert	Sonatina D-dur	11.06.42			
Schubert	Trio op. 99 B-dur	28.10.42			
Sgambati Giovanni	Serenata napolitana	18.01.42			
Sgambati Giovanni	Andante cantabile	18.01.42			
Sgambati Giovanni	Serenata napolitana	24.08.42			
Sinding Christian August	Trio C-dur	08.06.42			
Sinding Christian August	Romanca iz Tria C-dur	16.03.42			
Slavenski	Pesmi in plesi	12.02.42			
Slumičko ??	Mazurka	18.01.42			
Smetana	Trio	25.06.42			
Smetana	Trio	14.02.42			
Smetana	Trio g-mol	03.11.42			
Stefano ?	Sonata in Re	23.03.42			
Stefano ?	Sonata	28.07.42			
Suk	Quasi balata	09.03.42			
Suk	Appassionato	12.02.42			
Suk	Libeslied	24.08.42			
Suk	Trio c-mol	04.09.42			
Szymanovsky	Nottur. E tarrant.	17.05.42			
Škerjanc	Trio	14.09.42			
Škerjanc	Nottumo	01.07.42			
Škerjanc	Trio, 2. in 3. st.	08.07.42			
Škerjanc	Tacterm romantique	23.03.42			

Škerjanc	Trio f-mol (II., IV. Stavek)	12.10.42		
Tartini	koncert v G-duru	01.06.42		
Veracini Antonio	Sonata II, e-mol	12.02.42		
Zandonai Riccardo	Mattinata	16.07.42		
Vivaldi	Concerto h-mol št. 1	15.02.42		
Vivaldi	Koncert a-mol	23.02.42		
Vivaldi	Sonata D-dur	20.04.42		
Vivaldi	Concerto E-dur	17.05.42		
Vivaldi	Koncert Es-dur	30.10.42		
Vivaldi	Sonata a tre	26.11.42		
Vivaldi	Konc. H-mol	29.11.42		
Vitali Tomaso Antonio	Ciaccona	18.01.42		
Vladigerov	Račenica	08.04.42		
Zandonai Riccardo	Conc.[erto] romant.[ico]	08.04.42		
Zandonai Riccardo	Conc. Romantico (I. st.)	24.08.42		

In kritika? Redkokdaj pod lupo kritike – večidel je nastopal kot soizvajalec v različnih zasedbah – je sam takole kritično spremljal kritiko:¹⁰ če je še leta 1940 zapisal, da je glasbena kritika „najžalostnejše poglavje“ nacionalne glasbene prakse in je še v sedemdesetih letih je okrcal strokovno utemeljenost glasbene kritike, je ob koncu osemdesetih pohvalil kritiko, seveda ne brez pridržkov. Ne le kot publicistu, ki mu kaže med letoma 1935 in 1960 prisluhniti kot enemu najbolj tehtnih peres o glasbi na Slovenskem – zdi se, da je Lipovškovega delovanja treba slediti skozi njegovo poustvarjalnost, ustvarjalnost, urednikovanje edicij DSS, vodenje SF in dekanovanje AG v duhu neke tihe kritične drže, kakor jo je opredelil ob vlogi glasbene publicistike:¹¹

„Kritik, ki analitično motri in drobi delo reproduktivca, naj ocenjuje z razčlenjevanjem in nakazovanjem vzrokov in principov. Poročevalec, ki strnjeno poroča o tem, pa naj po možnosti združi razne poglede in sodbe“ [Lipovšek], 1952: 81.

Sam je deloval skladno z navedenim prepričanjem na vseh ravneh svoje glasbene poti.

10 Marijan Lipovšek, 'O našem glasbenem življenju', *Ljubljanski zvon*, 1. 60 (1940), št. 6, str. 581. Anketa Sodobnosti VIII: 'Ali imamo glasbeno kritiko?' *Sodobnost*, 1. 18 (1970), št. 4., str. 338–340. Pogovor z Radovanom Škerjancem, *Kronika Marijana Lipovška v Glasbeni zbirki NUK*.

11 [Marijan Lipovšek], 'Iz domačega glasbenega življenja', *Slovenska glasbena revija*, 1. I (1952), št. 3–4, str. 80–3.

Poustvarjalnost in kultura

Širini repertoarja in pogostosti njegovih nastopov je namreč treba prišteti še vse druge obveznosti, ki si jih je Lipovšek zadal: od pedagoškega dela do urednikovanja Slovenske glasbene revije, vodenja Slovenske filharmonije, dekanovanja AG, da bi (vsaj dvakrat) – posrečeno – izrečene besede Andreja Rijavca polno zaživele kot oznaka širine Lipovškove *po-ustvarjalnosti*:

„Glasbenih izjav in misli je pri Marijanu Lipovšku mnogo, saj v svojem življenju ni bil samo glasbeno produktiven in reproduktiven, ampak na široko aktiven – in pišoč in pri tem ‘pismen’, kar ni vsesplošna kvaliteta slovenskega glasbenika in intelektualca.“¹²

Pravzaprav se je treba vprašati: kateri del njegove po-ustvarjalnosti je pomembnejši? Publicistični, poustvarjalni, pedagoški (vezan zlasti na poustvarjalnost), uredniški, institucionalno vodstveni, morda „gorniško-glasbeni“, globoko osebno čuječi duh? Izpostaviti posamezno dejavnost, bi bilo zavajajoče. Lipovšek je z enako ljubeznijo in poglobljenim odnosom vseskozi izkazoval izjemno pretanjen čut za vsa področja glasbene prakse. O različnih *pomembnih* dogodkih, ki si jih je skiciral v dnevne zapiske od študentskih let naprej, natančneje: od leta 1930, je mogoče reči, da se je kot ustvarjalec in poustvarjalec zavzemal za širše civilizacijske, ne le temeljne kulturne vrednote. Takole je zapisal svoj kulturni nazor pred drugo svetovno vojno:

„Kultura ni zaključena tvorba med tesnimi mejami, ampak je mednarodna dobrina, s katero se narodi in osebnosti medsebojno oplajajo. Gotovo veljajo strogi zakoni za nastanek umetnine: vpliv določene družbe in čustveno življenje umetnika. Ni pa zakonov, ki bi onemogočali izmenjavanje in uživanje umetnin.“ (Lipovšek 1935, 481)¹³

Čeprav bi bilo smiselno slediti Lipovškovega delovanju v celoti kot tenkočutnemu in izjemno, na različne strani glasbene prakse dejavnemu glasbeniku, njegovo poustvarjalno delovanje lepo povzema ocena filharmonične koncertne sezone 1958/1959, ko je imel triletne izkušnje direktorja Slovenske filharmonije, ki jo je vodil do leta 1965:

„vsaka sezona [je] le neka sinteza različnih želja, potreb, nujnosti in stremljenj. Presojati se jo mora le z dobrim poznavanjem vseh okoliščin, družbenih in zgodovinskih, ne glede na to, da je treba imeti pred očmi razpon najmanj treh, štirih sezon in sproti presneto dobro vedeti, kaj je trenutno najbolj aktualno.“¹⁴

12 Andrej Rijavec, 'Marijan Lipovšek osemdesetletnik', *Delo* 24.1.1990.

13 Marijan Lipovšek, 'Socialno poslanstva glasbe', *Ljubljanski zvon*, l. 55 (1935), št. 8, str. 478–482.

14 Primož Kuret, *100 let Slovenske filharmonije – 1908–2008*, Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2008, str. 97.

Njegovo *po-ustvarjalno* poslanstvo v širšem smislu priča o glasbeniku, ki se je zelo dobro zavedal „okoliščin, družbenih in zgodovinskih“. In, kar je še verjetno pomembnejše: ni se le zavedal okoliščin in lastne vloge v glasbenem življenju, temveč je ob vseh težavah, povezanih s temi okoliščinami, zapustil izjemno bogato sled kulturnika med umetniki in umetnika v kulturi, ki v svojem delovanju z redko intimno poglobljenostjo združuje vse tri pole glasbene prakse: izvajalsko, skladateljsko in reflektivno.

MARIJAN LIPOVŠEK AND PERFORMING ART

Summary

Marijan Lipovšek's (January 26th 1910 – December 25th 1995) performing activities bring forward the allegory of an open fan, its slats attached together with a simple and old wisdom of connecting music creativity and performance. Lipovšek's performance activity subsisted relatively unattached to modern creativity, besides emphasizing the ideal of the Enlightenment, i.e. of "a perfect conductor", which represents the juncture of the three pillars in modern music practice: *musica practica*, *theorica*, and *poetica*. He was one of the greatest performers among composers and vice versa, as well as one of the greatest theorists and aesthetes between "practitioners". The article describes the allegorical fan of Marijan Lipovšek's performing practice on the basis of two key-points in his activity, which ensued from the relationship between creativity and performing, with emphasis on his piano chamber performances; and with regard to the interrelation between performing practice and cultural reflection as well as cultural activity respectively.

Aleš Nagode

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta

SAMOSPEVI MARIJANA LIPOVŠKA

Izvleček: Avtor strnjeno predstavlja dela Marijana Lipovška za glas in klavir, okoliščine in kronologijo njihovega nastanka, glasbene značilnosti ter vpetost v slovensko glasbeno ustvarjalnost 20. stoletja.

Ključne besede: Marijan Lipovšek, samospev, glasba 20. stoletja, Slovenija

Abstract: The author sums up the presentation of Marijan Lipovšek's compositions for voice and piano, circumstances and chronology of their origin, musical characteristics and their interrelations with Slovenian creativity in music of the 20th century.

Keywords: Marijan Lipovšek, solo song, 20th century music, Slovenia

Marijan Lipovšek je na svoji dolgi ustvarjalni poti zložil prek 100 skladb za glas in klavir. Lahko bi trdili, da se povprečni slovenski izobraženec - torej tak, ki spremlja še kaj drugega kot svoje strokovno področje - morda celo zaveda obstoja vsaj nekaterih del iz tega obsežnega opusa. Ne nazadnje so zaradi prizadevanj skladateljve hčerke, mednarodno priznane mezzosopranistke Marjane Lipovšek, nekatere pesmi v zadnjih letih zazvenele tako na domačih kot tujih odrih. Pa vendar jih slovensko občinstvo pozna slabše, kot bi glede na njihovo kvaliteto pričakovali. Največkrat so pripete k »resnemu«, pretežno tujemu programu, morda celo samo kot dodatek. Za ta namen se vedno znova zdijo najprimernejše tiste skladbe, ki se pri izbiri besedila ali glasbenega gradiva opirajo na ljudsko motiviko ter tako - morda nehote - izzvenijo kot primerek prave, nacionalno zaznamovane, samobitne slovenske ustvarjalnosti. Večina ostalih skladb deli usodo del drugih umrlih slovenskih skladateljev. Njihovemu umiku iz aktivnega sodelovanja v glasbenem življenju, s katerim so si lahko priborili tudi možnosti za izvedbe svojih skladb, po pravilu sledi pozaba, ki jo občasno pretrgajo le spominske prireditve ob okroglih obletnicah. Njihovo mesto na koncertnih sporedih pa zasedejo novi borci za uveljavitev svoje ustvarjalnosti. Zadnje zavetišče slovenske glasbe so tako le učni načrti glasbenih šol. Največ starejše slovenske glasbe lahko danes poslušalec sliši na sporedih šolskih produkcij, pri čemer pa sta tudi tu obseg in pogostnost obratno sorazmerna s stopnjo šolanja. Bolj ko učenci rastejo v »resne« glasbenike, bolj se posvečajo predvsem kvalitetnemu, »mednarodnemu« repertoarju.

Podobno je z znanstveno obravnavo Lipovškovega opusa. Tudi tu se je uveljavil - z redkimi in častnimi izjemami, med katere sodijo tudi tematski simpoziji Akademije za glasbo v Ljubljani - podoben vzorec. Določeni deli njegovega delovanja so sem in tja predmet kakšne univerzitetne seminarske ali diplomske naloge, sicer pa se raziskovalci le redko ukvarjajo s temeljnimi raziskavami

novejše slovenske glasbe. Pod prisilo obstoječega znanstveno-raziskovalnega okolja, katerega politično določeni cilj je – tako se vsaj zdi – usmeriti ves slovenski intelektualni potencial v službo tuji, t.j. »mednarodni« znanosti, je podrobne in z monografsko publikacijo prezentirane znanstvene obravnave prej deležen katerikoli tuji glasbenik, ki je za nekaj let pritaval na Slovensko, kot pa ključni ustvarjalci, ki so izšli iz slovenskega kulturnega prostora. Tako obsega muzikološka literatura o Lipovškovem delu le nekaj priložnostnih strokovnih člankov in kratke obravnave v sintetičnih pregledih novejše slovenske glasbe. Naloga pričujočega članka je torej predvsem orisati obseg in temeljne značilnosti njegove ustvarjalnosti za glas in klavir ter jo – v grobih potezah – vpeti v glasbeno in kulturno življenje druge polovice 20. st.

Začetki Lipovškove ustvarjalnosti segajo v čas, ki ga je zaznamoval povsem drugačen kulturni optimizem. V začetku dvajsetih let 20. st. se je zdelo, da bi se lahko slovenski prostor izvil iz provincialne podrejenosti tujim metropolam.

Osvoboditev izpod utesnjujočega duhovnega okrilja dunajskega *fin-de-siècla* je začela odpirati nova obzorja, ki jih je slovensko glasbo najbolj izrazito prinašalo delovanje Lucijana M. Škerjanca, Marija Kogoja in Slavka Osterca. Prav slednji je mladega Marijana Lipovška prvi uvedel na pota novejše glasbene ustvarjalnosti, po katerih sta ga med kasnejšim študijem v Pragi vodila Josef Suk in Alois Hába.

Samospeve iz študijskih let je povezal v zbirko *Devet samospevov*.¹ Uvaja jo skladba z naslovom *Tebi*, na besedilo Otona Župančiča, ki je verjetno eno prvih ohranjenih skladateljevih del, saj je datirana z letnico 1925.² Skladateljski prvenec nadebudnega petnajstletnika je seveda močno zaznamovan z zgledi, ki jih je spoznaval v tedanjem ljubljanskem meščanskem okolju. Skladba ima povsem tradicionalno zasnovo, s prekomponirano obliko in zelo omejenim izkoriščanjem harmonskih možnosti tonalne harmonije. Zanimivo pa je, da se že v tej skladbi kažejo nekatere značilnosti, ki so ostale stalnica Lipovškove pesemske ustvarjalnosti. Med njimi moramo omeniti predvsem značilno razmerje med glasom in klavirsko spremljavo, ki se v pogledu glasbene tehtnosti vedno znova nagiba v prid slednji. Klavirski part je najpomembnejši nosilec glasbenega izraza. To velja tako v pogledu zaokroževanja oblike, ki jo Lipovšek dosega predvsem z motivičnimi reminiscencami, ali z uporabo ostanatnih ritmičnih figur, kakor tudi glede pomenskih prvin. Klavirska spremljava je ključno sredstvo za slikanje vzdušij in ključnih besed, ali pa za spreminjanje intenzitete izraza. Na drugi strani je pevski glas predvsem nosilec literarnega sporočila. To se kaže predvsem v izrazito deklamativnem značaju njegove melodike, ki je naravnana k jasnemu, vendar izrazno poudarjenemu podajanju besedila.

1 Marijan Lipovšek. *Devet samospevov*. Ljubljana: DZS, 1952.

2 Datacija se opira na datum na avtografu skladbe, ki ga hrani NUK - Glasbena zbirka.

V ostalih skladbah te zbirke lahko sledimo postopni širitvi Lipovškovega glasbenega besednjaka. Že v naslednjih skladbah tega obdobja (*Melanholija*, *Zvečer*, *Prva pomlad*) je uporabljal naprednejše harmonske možnosti, s katerimi se je postopno približeval svobodni tonalnosti. Višek tega razvoja je samospev *Osamljena* iz leta 1930³ Alojza Gradnika. Glede na datum nastanka in odločnejše poseganje po takrat sodobnih skladateljskih sredstvih, bi lahko domnevali, da je nastal pod mentorstvom Slavka Osterca.

V času, ko se je Lipovšek izpopolnjeval na praškem konservatoriju, se očitno ni posvečal skladanju samospevov. Edina skladba, ki bi jo lahko morda povezali s študijem v tujini, je skladba *Abend*, ohranjena v rokopisu. Njene glasbene značilnosti ne odstopajo od ravni, dosežene med študijem pri Ostercu v Ljubljani.

Zdi se, da je imelo nekoliko večji vpliv krajše izpopolnjevanje v Salzburgu leta 1944. V skladatelju Josephu Marxu je Lipovšek očitno našel kongenialnega učitelja. Za dela tega avstrijskega skladatelja je – tako kot za Lipovškove zgodnje samospeve – značilna lirična, bolj deklamativna melodika, vpeta v skoraj simfonično spremljavo. Zato ni čudno, da je stik z velikim avstrijskim skladateljskim pedagogom še stopnjeval že prej prisotne tendence v Lipovškovem ustvarjanju. To se odraža predvsem v treh samospevih iz leta 1944 (*Pesem Ajše*, *Vrata*, *Žalostna zgodba*).⁴

V obetavni kulturni razvoj tridesetih let je močno zarezala druga svetovna vojna. Čeprav je na videz le malo vplivala na Lipovškovo ustvarjalno in poustvarjalno delo, so njene posledice popolnoma spremenile podobo slovenske kulture. Čas po vojni je bil zaznamovan na eni strani z dolgo časa zaželeno institucionalizacijo glasbene umetnosti, na drugi pa s popolnim izničenjem mreže samostojnih društev in združenj, ki so bila odraz dejanskih kulturnih potreb prebivalstva. Glasbena umetnost je pridobljeno stabilnost financiranja v večji ali manjši meri odplačala s služenjem državno zaukazani estetiki in z izpolnjevanjem nalog v enem od največjih projektov družbenega inženiringa v slovenski zgodovini.

Spremenjeno kulturno okolje in bolj ali manj odločno uveljavljene nove estetske zapovedi povojnega časa so pustile sled tudi v Lipovškovem pesemskem ustvarjanju. V zbirki *Šestnajst pesmi na besedila Mitje Šarabona iz zbirke Bolečina*, ki jo je komponiral leta 1946,⁵ se je deloma odrekel pridobitvam tridesetih in prve polovice štiridesetih let. Za skladbe je značilna odločna redukcija harmonskih sredstev, ki pogojuje včasih skoraj povsem tonalno zasnovo ter opazno samoomejevanje pri uporabi kromatičnih možnosti. V melodičnem oblikovanju se kaže težnja k bolj spevnemu ter pretežno

3 Datacija se opira na datum na avtografu skladbe, ki ga hrani NUK - Glasbena zbirka.

4 Datacija se opira na datume na avtografih skladb, ki jih hrani NUK - Glasbena zbirka.

5 Datacija se opira na datume na avtografih skladb, ki jih hrani NUK - Glasbena zbirka. Izšle so kasneje v: Marijan Lipovšek. *Šestnajst pesmi za visok glas in klavir na besedila Mitje Šarabona iz zbirke Bolečina*.

diatonskemu oblikovanju melodike. Sicer kažejo skladbe vrsto značilnosti, ki zaznamujejo skladateljeva zgodnejša dela. Večinoma so pesmi izredno kratke, mnoge celo enodelne. Še vedno je rad uporabljal ostinatne motive v spremljavi, ki dajejo skladbam potrebno oblikovno zaokroženost. Klavirski part ostaja glavni nosilec glasbenega izraza.

V opisanih ustvarjalnih okvirih je Lipovšek ostajal vse do začetka petdesetih let. Podobne značilnosti še kaže samospev *Japonski motiv*, ki ga je zložil leta 1952.⁶ V letih 1950 in 1951 so nastale tudi skladbe cikla *Tri narodne pesmi*.⁷ Morda bi lahko tudi njihov nastanek razumeli kot odmikanje od hermetičnosti sodobnega glasbenega jezika in iskanje poti za obnovitev stika z občinstvom.

Opisane spremembe v Lipovškovih ustvarjalnih izhodiščih sovpadajo z vrhuncem bolj ali manj načrtnega partijskega in državnega pritiska na umetniško ustvarjalnost, ki se v glasbenem zgodovinopisju označuje z oznako socialistični realizem. Nekatere zgoraj opisane spremembe v skladbah med leti 1945 in 1953 bi lahko razumeli kot skladateljevo uklanjanje zaukazani državni estetiki. To velja zlasti za težnjo po tem, da bi bila dela dostopna širšemu krogu (manj izobrazjenih) poslušalcev (tonalnost, diatoničnost, spevnost), pa tudi za uporabo ljudske motivike, ki je umetniško glasbo povezala s kulturno ustvarjalnostjo širokih ljudskih množic. Zdi se, da je v Lipovškovi ustvarjalnosti tega obdobja kozmopolitsko buržoazno umetnost, ki jo je predstavljala glasba ekspresionizma, zamenjala nova glasba za novega, socialističnega človeka.

Pa vendar je bilo skladateljevo uklanjanje ideološkim zapovedim le navidezno. Z zgoraj opisanimi površinskimi značilnostmi je bilo o idejno-politični korektnosti prepričati malovedne kulturne referente v državnih in partijskih organih. Ob tem pa vsebujejo skladbe vrsto bolj ali manj prikritih sporočil, ki pričajo o neuklonljivosti Lipovškovega značaja. Besedila večine pesmi tega obdobja je izbral iz leta 1944 izdane zbirke Mitje Šarabona, ki je bil po vojni preganjan zaradi političnih razlogov. Priredbe ljudskih pesmi pa se bistveno razlikujejo od rutinskih stvaritev večine drugih sodobnih slovenskih prirejevalcev. Označuje jih svež glasbeni izraz, ki se v nekaterih stopnjuje do jedkega humorja, katerega najbolj značilen primer je v skoraj groteskno robotost klavirske spremljave ovito modrovanje mladega Slovence, ki je v *Moj očka so mi rekli* soočen z brezizhodno izbiro neveste. Do kakšne mere lahko skladbo razumemo kot simbol političnega položaja Slovencev v 20. st., je odvisno predvsem od poslušalčeve domišljije.

Po letu 1953 se je Lipovšek pri ustvarjanju samospevov postopno vrnil k ustvarjalnim izhodiščem iz časa med obema vojnama. Zopet je posegel po

⁶ Kasneje je izšel v: Marijan Lipovšek. *Devet samospevov*. Ljubljana: DZS, 1952.

⁷ Prvič izšle v: Marijan Lipovšek. *Tri narodne pesmi*. Ljubljana, 1954. Kasneje so bile skladbe vključene v obsežnejšo izdajo: Marijan Lipovšek *Dvanajst ljudskih pesmi*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1981.

zahtevnejših besedilih, deloma tudi z eksistencialno tematiko. V prvih delih tega obdobja, kot so npr. *Prišel je čas okrog božiča* in *Zimska pesem* na besedila Josipa Murna (obe 1953) ter *Slovo* na lastno besedilo (1954),⁸ se sicer še kaže določena mera samoomejevanja, vendar je skladatelj zopet odločneje obogatil harmonsko paletu. Vse tri pesmi so bile kasneje vključene v zbirko *Sedem samospevov*.⁹ Podobno velja za cikel samospevov *Sončece sij*, na besedila Vide Rudolf. Skladbe, ki so bile javnosti prvič predstavljene leta 1955 v *Slovenski glasbeni reviji*,¹⁰ so poskus stvaritve privlačne otroške glasbe, ki se kljub funkcionalni opredeljenosti ne izogiba iskanju novih zvočnih rešitev. Lipovšek ni ponovil napake številnih skladateljev otroške glasbe, ki se – podcenjujoč mlade poslušalce – omejujejo na neskončno ponavljanje elementarnih oblikovnih in harmonskih možnosti.

Po daljšem ustvarjalnem premoru, v katerem se ni posvečal skladanju samospevov, je v začetku šestdesetih let zložil vrsto skladb, ki jih je – skupaj z že omenjenimi z začetka petdesetih let – zaokrožil v zbirko *Sedem samospevov*.¹¹ V *Metulj in trobentica* na besedilo neznanega pesnika (1961), *Dvojni cvet* na besedilo Jožeta Šmita (1962), *Krim o sebi* na besedilo Iva Peruzzija (skladba ni datirana) in *Mejnik* na besedilo Antona Aškerca (skladba ni datirana) je nadaljeval v petdesetih letih izoblikovana izhodišča, kar je prispevalo k stilni enotnosti zbirke.¹² Podobno velja za zbirko *Verzi* na besedila Mitje Šarabona,¹³ ki je nastajala v prvi polovici šestdesetih let.

Na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta se je zopet posvetil obdelovanju ljudskega gradiva. Rezultat so ostale skladbe zbirke *Dvanajst ljudskih pesmi*.¹⁴ Leta 1968 je zložil *Leži, leži ravno polje, Meglice dol popadajo, Nocoj pa oh nocoj, Rasti mi rasti rožmarin, Sem mislil s'nočna vas iti*, štiri leta kasneje pa še *Joj kak zvonovi zvonijo, Mrkvica, mrkvica, Točila je čarno vince*.¹⁵ Izleta 1972 je tudi trinajsta skladba *Kje so pa temne noči*, ki pa je (morda zaradi vraževnosti?) ni vključil v zbirko.¹⁶

Od konca sedemdesetih let se je za skoraj dobro desetletje odrekel skladanju za tradicionalno zasedbo glas in klavir. Preizkušal je različne povezave glasu z instrumentalnimi skupinami, od komornih zasedb do simfoničnega orkestra. Zdi se, da so bila ta iskanja logična razširitev pomembne vloge, ki jo je v Lipovškovih

8 Datacija se opira na datume na avtografih skladb, ki jih hrani NUK - Glasbena zbirka.

9 Marijan Lipovšek. *Sedem samospevov*. Ljubljana: DZS, 1964.

10 Kasneje so izšle tudi samostojno v: Marijan Lipovšek. *Sončece sij*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1960.

11 Marijan Lipovšek. *Sedem samospevov*. Ljubljana: DZS, 1964.

12 Datacija se opira na datume na avtografih skladb, ki jih hrani NUK - Glasbena zbirka.

13 Marijan Lipovšek. *Verzi. 6 pesmi na besedila iz pesnitve Mitje Šarabona »Misli«*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1966.

14 Marijan Lipovšek. *Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1981.

15 Datacija se opira na datume na avtografih skladb, ki jih hrani NUK - Glasbena zbirka.

16 Rokopis skladbe hrani NUK - Glasbena zbirka.

skladbah za vokalne soliste vedno imela klavirska spremljava. Z uporabo novih instrumentov si je odprl možnost izkoriščanja novih zvočnih barv in še bolj izrazite diferenciacije spremljevalnih glasov. V tem obdobju nastanejo *Trije fragmenti za srednji glas in klavirski trio* na lastna besedila (1978), *Štiri pesmi za alt in kvartet violončelov* na besedila Svetlane Makarovič (1980), *Pozabljene pesmi* na besedila raznih pesnikov (1982), *Trije recitativi za alt in klavirski trio* na besedila Ceneta Vipotnika, Tina Ujeviča in Marka Pavčka (1983), *Pesmi iz mlina* na besedila Svetlane Makarovič (1983) in *Sedem pesmi na pesmi iz ciganske poezije* (1991). K tradicionalni zasedbi se je vrnil šele v ciklusu *Odisej* na besedila Gregorja Strniše (1990).¹⁷

Lipovškova izhodišča pri ustvarjanju vokalne glasbe lepo pojasnjuje njegova izjava: »Vokalna muzika me glede na izrazne možnosti izredno privlači. Te možnosti pa so bolj vsebinske kot pa čisto muzikalne. Bolj kot barvitost vokalnega stavka – ta je po svoje tudi važna – je pomembna dikcija teksta, saj se mu podreja celotna glasbena gradnja. Mislim, da je treba komponirati tako, kot bi človek pojoč govoril.«¹⁸ Tak princip zasnove vokalnih del, ki je značilen tudi za njegova zborovska dela, lahko spremljamo že od njegovih prvih skladb za glas in klavir. Morda je dosegel nekaj potrditve tudi med izpopolnjevanjem pri Josephu Marxu. Vsekakor skozi cel opus samospevov močno prevladuje izrazito deklamativna zasnova pevskega glasu, ki je predvsem nosilec besedila. Melodični in ritmični tok pevskega parta je podrejen prozodiji in le malo sodeluje pri doseganju izraza. Nosilec le-tega je predvsem bogata, motivično zelo samostojna, v nekaterih skladbah celo skoraj simfonizirana spremljava, ki je dejanski glasbeni odsev vsebine samospeva. Prinaša namreč glasbo, ki slika vzdušja, simbolizira ključne besede in včasih kot nenehen, rapsodično nevezan tok asociacij spremlja poetsko besedilo. Razširitev klavirske spremljave z dodatnimi zvočnimi barvami v samospevih poznega obdobja je bila pri taki zasnovi logična razširitev izraznih možnosti.

Lipovšek se je pri komponiranju samospevov izogibal tradicionalnim oblikovnim shemam. Popolnoma prevladuje prekomponirana zasnova, katere osnovna povezovalna prvina je besedilo. Daljše skladbe so členjene v nekaj odsekov, ki so notranje poenoteni predvsem z uporabo ostinantnih motivov. V nekaterih daljših skladbah zaokrožuje obliko tudi z uporabo drobnih reminiscenc, ki se navezujejo na glasbeno gradivo prejšnjih odsekov. Vendar so tudi te ponovitve predvsem vsebinsko in ne oblikovno motivirane. Nekoliko presenetljiva je odsotnost prvin, kot so npr. simetrično členjenje, uporaba polifonskih postopkov ali bolj diatonska harmonija. Zdi se, da predstavljajo samospevi predvsem na lirično-ekspresionistični pol Lipovškovega ustvarjanja, kakor ga razume Andrej Rijavec.¹⁹ Ta ostaja prisoten ob njegovem sicer dokaj neoklasicistično

¹⁷ Datacija se opira na datume na avtografih skladb, ki jih hrani NUK - Glasbena zbirka.

¹⁸ Povzeto po: Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: DZS, 1979, str. 163.

¹⁹ Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: DZS, 1979, str. 156.

usmerjenem instrumentalnem ustvarjanju od tridesetih let pa vse do konca skladateljevega življenja.

Nekaj pojasnila zahteva le še zasuk na prehodu iz štiridesetih v petdeseta leta. Zdi se upravičena že zgoraj nakazana domneva, da je bilo opuščanje sodobnih izraznih sredstev in vračanje k bolj poljudnemu, deloma tudi z ljudskim glasbenim in poetskim gradivom zaznamovanemu ustvarjanju vsaj deloma pogojeno s takrat prevladujočo uradno estetiko socialističnega realizma. Vendar se Lipovšek nikoli ni odrekel ustvarjalni avtonomiji.

Da se je Lipovška socialistični realizem dotaknil le na površini, kaže dejstvo, da se je že 1953 začel vračati k svojim nekdanjim ustvarjalnim izhodiščem ter bil tako med prvimi slovenskimi umetniškimi ustvarjalci, ki so si na začetku petdesetih let upali stopiti na to pot. Korak zanj ni bil brez tveganja, kar dokazuje tudi njegova obotavljivost, da bi odločitev podprl tudi v svojem publicističnem delovanju. Še nekaj let kasneje se v članku *Sodobni slovenski samospev*²⁰ še ni čutil dovolj močnega, da bi enoznačno zavrnil tendence socialističnega realizma. Njegova sicer tako klena in jasna beseda nekako kroži okrog vprašanja in se izgublja v ohlapnih opredelitvah. Širše okoliščine in ozadja pojava odmikanja od sodobnih skladateljskih rešitev – to se namreč vedno znova postavlja pri opazovanju opusov skladateljev, ki so delovali na prehodu iz štiridesetih v petdeseta leta – pa bodo zahtevala podrobnejšo in celovitejšo obravnavo.

Kakorkoli že, Lipovškova vrnitev k avtonomnim ustvarjalnim izhodiščem v sredini petdesetih let in nadaljnje trmasto vztrajanje pri njih, ilustrira njegovo vero v moč iskrene glasbene govorice, proste ideoloških in glasbeno-estetskih spon. Sam je zapisal: »Moderna glasba, ki jo imam jaz rad, bo že še našla pot, da se pretolče, medtem ko bodo enodnevní poizkusi, podobno kot gole konstrukcije, sami od sebe izginili.«²¹

20 Marijan Lipovšek. »Sodobni slovenski samospev.« *Slovenska glasbena revija* 1. 4 (1956), str. 10–12.

21 Povzeto po: Andrej Rijavec. *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana: DZS, 1979, str. 156.

SOLO SONGS BY MARIJAN LIPOVŠEK

Summary

Marijan Lipovšek created a comprehensive, though nowadays rather unknown amount of compositions for voice and piano. Like the works of other deceased Slovenian composers his compositions are rarely performed at concerts; besides, there have been very few scholarly articles written about his life and work. Therefore, the author of the present article tries to present the extent of Lipovšek's vocal creativity and the basic characteristics of his lieder, and correlate this genre of his work with the musical and cultural life in the second half of the 20th century.

As early as in his student years, Lipovšek formed fundamental starting points for solo song composing. It is evident in his compositions created between 1925 and 1945 that he established a distinctive relationship between vocal and piano accompaniment, which remained basically characteristic of his solo songs until the end of his life. In his solo songs, the vocal part bears the literary message while the piano accompaniment depicts the atmosphere and symbolizes the key words, all of which sometimes seems like a permanent, rhapsodically unconnected flow of associations upon the poetic text. Formal solutions are likewise constant. Through-composed design is prevalent and its basic connective element is the text. Longer compositions are divided into sections, which are for the most part internally unified with the use of ostinato motifs. The composer rounds off the form of some long compositions by using miniature reminiscences that relate to the musical material in former sections. Principally, substance motivates these repetitions, not form. The composer's maturing process is evident in the profundity and expressive power of the harmonic language, which from its tonal beginnings in the middle of the 1920s developed as far as the boundaries of free tonality. The period of so called socialist realism represented a certain caesura in his development, when he renounced extremely expressive harmonies of the 30s and 40s. In order to comply with the political demands and the imposed aesthetics he tried to reduce the use of modern means of expression and started to apply folk material.

Gregor Pompe

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

PESMI IZ MLINA – MED GLASBENO IMANENCO IN ZVESTOBO LITERARNI IDEJI

Izvleček: Članek prinaša analizo Lipovškovega ciklusa samospjevov *Pesmi iz mlina*, zasnovanega na besedilih sodobne slovenske pesnice Svetlane Makarovič. V središču je vprašanje, v kolikšni meri se glasbena uresničitev približuje oz. oddaljuje od osrednje literarne ideje. V ta namen je Lipovškov ciklus primerjan še s podobnim ciklusom *Vojskin čas* Pavleta Merkušja.

Ključne besede: Marijan Lipovšek, Svetlana Makarovič, *Pesmi iz mlina*, Pavle Merkuš, samospjev, uglasbitev literarnega besedila

Abstract: The article provides an analysis of Lipovšek's cycle of solo songs *Pesmi iz mlina* (Songs from the Mill), written upon the texts of the Slovenian contemporary poetess, Svetlana Makarovič. The main topic of the discussion is whether setting the poems to music resulted in closing in on the initial literary idea or in digressing from it. Therefore, Lipovšek's cycle is being compared with a similar cycle, *Vojskin čas* (Wartime) by Pavle Merkuš.

Keywords: Marijan Lipovšek, Svetlana Makarovič, *Pesmi iz mlina*, Pavle Merkuš, solo song, setting literary texts to music

Marijan Lipovšek je uglasbil svoj ciklus samospjevov *Pesmi iz mlina* na besedilo Svetlane Makarovič leta 1980. Nikakršno presenečenje ne more biti, da je izobraženega in občutljivega umetnika, vleklo k poeziji slovenske pesnice, ki je lahko glasbenikom privlačna že zaradi poudarjenih glasbenih lastnosti, ki jo razkrivajo številni raziskovalci njene poezije. Josip Osti tako ugotavlja, »da je prav pevnost ena bistvenih kvalitiet njenih pesmi«¹ in da njen pesniški jezik zaznamuje »poseben posluš za zvok«.² Tudi Irena Novak Popov izpostavlja, da so mnoge avtoričine pesmi »izrazito muzikalne, melodične in ritmične«,³ Marjetka Golež-Kaučič pa celo opozarja, da lahko pesmi Svetlane Makarovič »beremo ali pojemo«.⁴ Urban Vovk je prepričan, da je pesničin svet »svet preprostega ljudskega melosa«,⁵ medtem ko Boris A. Novak v svojih študijah o zvezah med zvenom in pomenom pri slovenskih pesnikih zaključuje, da urejeni meter poezije Makarovičeve pogosto le še pogloblja učinek tragičnosti, pri čemer Novak v pomoč za razumevanje takšne tragičnosti enakomernega sporočanja temnih

1 Josip Osti, »Memento mori ali kristalizacija teme smrti v poeziji Svetlane Makarovič«, v: Svetlana Makarovič, *Bo žrl, bo žrt* (ur. J. Osti), Ljubljana: Mladinska knjiga 1998, str. 134.

2 Prav tam, str. 136.

3 Irena Novak Popov, »Ustvarjalnost kontroverzne umetnice Svetlane Makarovič«, v: *Slavistična revija*, l. 54 (2006), št. 4, str. 717.

4 Marjetka Golež, »Slovenska ljudska pesem in njeni odsevi v poeziji Svetlane Makarovič«, v: *Traditiones*, l. 27 (1998), str. 62.

5 Urban Vovk, »Na dveh različnih ravneh«, v: *Literatura*, l. 11 (1999), št. 91/92, str. 207.

sporočil kot primer navaja lajno.⁶ Lajna nas po eni strani asociira na emfatično, glasbeno podajanje vsebin, ki pa so po drugi strani zaradi enakomernosti in neskončne razpotegnjenosti vendarle odete v brezčutnost.

Ob Novakovi metafori lajne se nam seveda lahko sproži vrsta asociacij. Osrednji cikel samospjevov 19. stoletja, *Zimsko popotovanje*, »očeta« samospjeva, Franza Schuberta, namreč zaključuje prav samospjev »Lajnar«, ki pod neutrudno ponavljajočim glasbenim obrazcem skriva dokončno predajo lirskega subjekta, ki se sprijazni z večnim osamljenim lajnanjem v neprijazni zimski pokrajini življenja. *Zimsko popotovanje* prinaša tudi stopljenost z ljudskim občutjem, o katerem bo v nadaljevanju še govora – najbolj znan samospjev ciklusa, »Lipa« je namreč v nemškem okolju ponarodel. Asociacij na tem mestu še nikakor ni konec – Schubert je avtor še enega pomembnega ciklusa samospjevov *Lepa mlinarica*, na katerega se verjetno sklicuje veliki poznavalec pesemske literature Marijan Lipovšek v svojem ciklusu.

Pričakovali bi, da so zaradi inherentne muzikalnosti verza Makarovičeve, poleg Lipovška tudi slovenski skladatelji pogosto posegali po njenih besedilih, vendar seznam uglasbitev poezije Svetlane Makarovič niti ni preveč dolg. Največ pozornosti je Makarovičevi namenil Pavle Merkù, ki je na podlagi pesničinega libreta napisal opero *Kačji pastir*, na njegovem seznamu pa se znajdetata še zbor *Mračnina* in cikel *Vojskin čas*. Pavel Šivic je v obliki zborov uglasbil štiri pesmi Makarovičeve (*Odštevanka*, *Svitanica*, *V tem mrazu* in *Kolovrat*), Pavel Mihelčič je napisal moški oktet *Kost* in zbor *Pesem o lipi*, Samo Vremšak zbor *Pelin žena*, Brina Jež-Brezavšček je uglasbila pesmi *Lovec na ljudi*, *Igla*, *Bliže* in *Živa voda*, medtem ko je na podlagi besedil Makarovičeve Uroš Rojko zasnoval cikel otroških zborovskih pesmi *Za en gobček pesmi*.

Zanimivo je, da Makarovičeve z glasbo ne povezuje zgolj poudarjena muzikalnost njenega verza, temveč tudi bližina z ljudsko pesmijo. Vse od svoje tretje pesniške zbirke dalje se Makarovičeva pogosto navezuje na ton ljudske pesmi, še posebno balade. V njeno poezijo ostanki ljudske pesmi vdirajo v obliki repertoarja simbolov, znamenj, ritualnih dejanj, bajeslovnih bitij, magičnih števil, sledi pa najdemo tudi na ravni zunanje forme v baladnih verzni vzorcih, ritmu in skladenjskih paralelizmih, ponavljanjih, geminacijah. Golež-Kaučičeva razume ljudsko pesem pri Makarovičevi kot »prototekst«, ki je postal podlaga za nov pesniški organizem.⁷ Makarovičeva se tako sklicuje na znani arhetip, povezan s trdno mrežo »ljudskih« asociacij, ki pa ga nato napolni z novo vsebino, ki prvotne asociacije dobesedno izvotli in pervertira – tako nastali ostri kontrast med izvorno ljudsko pesmijo, ki funkcionira kot intertekstualni element, in »novimi« poudarki in zaobrnitvami že znanih vzorcev razkriva osrednjo poanto poezije

6 Prim. Boris A. Novak, *Zven in pomen*, Ljubljana: Znanstveno-raziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2005, str. 155.

7 M. Golež, nav. delo, str. 63.

Makarovičeve: navidez topli, domači, znani svet je v resnici odtujen, poln mržnje, grobosti, nerazumevanja med spoloma. Najbolj okosteneli družbeni običaji, vzorci in navade so popolnoma izvotljeni, so samo maska, ki prekriva brezdušnost njihove izpraznjene vsebine.

Prav takšna razpetost med pretekle obrazce in njihovo izvotlitvijo Ostija vodi do slogovne ocene pesničinega opusa, saj naj bi jo »zazrtost v pretekle vzorce in poseben posluš za zvok pesniškega jezika [...] ločevala od sodobnikov in odvrčala od radikalnega modernizma, magična, resnično sodobna senzibiliteta [...] pa od starejših, tradicionalnih pesnikov.«⁸ Prav podobna razpetost med arhetipsko in izrazito sodobno, nihilistično izvotljeno občutenje sveta je Janka Kosa najbrž vodila k oceni, da bi Makarovičeva »lahko veljala za predhodnico novejšega, postmodernističnega pesnjenja« in da bi »njeno obnavljanje starih izročil [...] lahko razumeli kot obrat k postmodernizmu.«⁹ Tudi intertekstualnost in palimpsestnost, ki ju izpostavlja Golež-Kaučičeva,¹⁰ bi lahko pričali o tem, da se Makarovičeva v resnici bliža postmodernističnim postopkom. Prav zato se zdi, da bi morala biti poezija Makarovičeve še posebej privlačna za tiste skladatelje, ki na podoben način kot pesnica v svojih delih družijo arhetipske glasbene modele s sodobno občutljivostjo. To velja predvsem za Jakoba Ježa in Lojzeta Lebiča. Jež je v svojih številnih vokalno-instrumentalnih delih (*Do fraig amors*, *Brižinski spomeniki*, *Caccia barbara*) značilno modernistično zvočnost pogosto dopolnjeval z okruški zvokov preteklosti, podobno pa velja tudi za Lebičeve uglasbitve poezije Daneta Zajca (*Požgana trava*), Gregorja Strniše (*Ajdna*) in Vena Tauferja (*Miti in apokrifi*). Zanimivo je, da prav našete pesnike – Zajca, Strnišo in Tauferja – postavljal v izrecno bližino z Makarovičevo tudi literarni znanstveniki,¹¹ zaradi tega se zdi še bolj nenavadno, da se ne Jež ne Lebič nista glasbeno soočala s poezijo Makarovičeve.

Med vsemi uglasbitvami verzov Makarovičeve se je v slovensko glasbeno kulturo najbolj zasidral prav Lipovškov ciklus samospevov, ki jih je skladatelj posvetil svoji hčerki, priznani mezzosopranistki Marjani Lipovšek. Pri tem je zanimivo, da skladatelj v svoji glasbeni uresničitvi ni skušal zvesto slediti notranji formi pesničnih besedil. Zdi se, da je Lipovška bolj kot približevanje vsem skritim vsebinskim poudarkom poezije zanimalo ohranjanje glasbene homogenosti, uresničene s pomočjo imanentnih glasbenih izrazil.

Lipovšek je za svoj ciklus izbral šest pesmi iz zbirke oz. ciklusa *Srčevac* (1973) Svetlane Makarovič, v katerem pesnica še poglobi svoj postopek izvotljevanja ljudsko-baladnih vzorcev in mnogih bajeslovno-mitičnih motivov (magična števila, bajeslovna bitja, obredna znamenja), ki odslej postanejo stalnica njene poezije. Skladatelj je izmed šestnajstih pesmi, ki se v izvorno oblikovani knjigi

⁸ J. Osti, prav tam, str. 136.

⁹ Janko Kos, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana: DZS, 2000, str. 376.

¹⁰ Prim. M. Golež, nav. delo.

¹¹ Prim. I. Novak Popov, nav. delo.

Tomaža Kržišnika razpirajo v štirih plasteh trakov, izbral tiste pesmi, ki so motivično povezane s podobo mlina. Pri tem ne moremo prezreti, da se že v pesničini zbirki vseh šest pesmi nahaja zaporedoma od drugega »traku« zgoraj do tretjega na levi strani in da je Lipovšek v razporeditvi pesmi napravil le en majhen premik, ko je pesem *V tihem mlinu* iz tretjega mesta – če sledimo logiki premikanja urinega kazalca – premestil na začelje. Tako »razpostavljene« pesmi na koncu izdajajo celo več kot zgolj motivično sorodnost – zdi se namreč, da bi jih bilo mogoče povezati v ohlapno zgodbo o ljubezenski zvezi med mlinarjem in njegovo ženo, ki po svoji misteriozni smrti straši postaranega ljubimca v z mahom zaraslem mlinskem poslopju. Obrisi navidezne fabule se zde značilni: moška krivda povzroči smrt ženske, ki se nato kot večča maščuje moškemu in na koncu »z vrat preklete hiše/ mlinarjevo ime izbriše«, toda temu za Makarovičevo skoraj arhetipskemu vzorcu se pridružuje vendarle tudi nekaj ambivalence, saj verzi začetne *Zazibalke* »minevajo leta in mlinar sivi,/ dekle pa je žena, ki z drugim živi« nakazujejo, da je krivda najbrž kar obojestranska, da je enakovredno porazdeljena tako na moški kot na ženski strani.

Lipovšek v svoji uglasbitvi ni skušal ostati zvest takšnim tipičnim dvojnostim, ki napolnjujejo pesmi iz zbirke *Srčevce*. V središču skladateljevega zanimanja ni bilo odpiranje napete dvojnosti med navidezno neobremenjenostjo prevzetega ljudskega obrazca in kontrastno temno vsebino, ki ta znani model napolnjuje, ali iskanje nekakšne glasbene vzporednice za dvopolnost moškega in ženske. Paradoksalno je bil Lipovšek veliko bolj zaposlen s homogeniziranjem celotnega ciklusa, ki ne funkcionira kot kontrastna sestavljanka pesmi, temveč kot zaporedje enot, izraslih iz iste klice. Takšno poenotenje je Lipovšek v glasbenem pogledu udejanjil prek skupnega motivičnega materiala. Prav vse pesmi namreč rastejo iz motivičnih enot, ki jih skladatelj predstavi že v kratkem klavirskem uvodu k prvi pesmi:



Primer 1: klavirski uvod k *Zazibalke* iz *Pesmi iz mlina*.

Iz uvoda jasno izstopa motiv padajoče terce (male ali velike), ki je na koncu izpeljan v padajočo sekundo. Prav intervala terce in sekunde obvladujeta vseh šest samospenov. Iz njiju sta izpeljana tudi značilna padajoča postopa, sestavljena iz terc ali sekund, ki se praktično v vseh pesmih pojavljata na njihovem vrhuncu. Kot dokaz za središčno in povezujočo vlogo terčnega motiva si velja pogledati incipite vseh šestih samospenov, pri čemer se izkaže, da so prav vsi izpeljani iz te središčne motivične klice:

Zazibalka

Mo - li-tve-nik, pr-stan, cu - kre-no sr-ce — On sam je po-za-bil na
 Kaj tu ni ni - ko - gar? — Ni - ko - gar vec ni.
 Ma - ho - vi pre - ra - sca - jo — mlin sko
 mo - li - tve - nik pr - stan spo - mi - ne na njo.

Žalik žena

Ce bom se kdaj, kot sem bi-la Pa ta mr - li - ska sraj-ci - ca ze — na

Mlinska vešča

vbe-lo dlan no-ci za-ja-me
 vse glas - ne je ro - po - ta
 Ko pa se — za - cne da - ni - ti

Mlinarica

Su-mi su - mi gozd ze - le - ni Da - la mu je cr - no vi - no
 Sme - je se do solz pe - ko - cih

Utopljenka

O, mo - je zlom - lje - no sr - ce — O, mo - ja mo - kra sraj-ci - ca Le - ca - kaj, ca - kaj, mli - nar mlad
 zzo - bmi — te bom — po - lju — bja — la

V tihem mlinu

Vti-hem mli - nu luc go - ri ve - sci je i - me pro - dal

Primer 2: motivična analiza *Pesmi iz mlina* – v prvem stolpcu so incipiti pesmi (pevski in/ali klavirski), v drugem izpeljave iz sledečih oblikovnih enot, v tretjem pa kulminacije v podobnih padajočih figurah.

Vbo - lan no - ci za - ja - me

Mli - - - nar sa - - - nja

Mlinski ka - men ka - kor bla - zen vse glas - ne - - je ro - po - ta.

mli - nar bom le - te - la Ko pa se za - cne da

pp

Primer 3: postopno ostinatno stopnjevanja iz uglasbitve pesmi *Mlinska večča*.

Glavni skladateljev oblikovni postopek je tako povezan z variiranjem. To je najbolj razvidno iz prve pesmi, *Zazibalke*, pri kateri je tri kitice mogoče razumeti v smislu konstantnih, razvijajočih se variacij osnovne motivične ideje terce. Že v tej prvi pesmi pa se razkrije še drug skladateljev postopek, ki služi za poenotenje ciklusa, namreč pogosti ostinati. Te bi sicer ob uglasbitvi uspavanke pričakovali, vendar uvodna kitica tega še ne najavlja, saj skladatelj konstantno menja taktovske načine (gl. prim. 1), toda od druge kitice naprej imamo opraviti tako z ritmičnimi kot tudi melodičnimi ostinati.

Prav takšno neumorno ponavljanje melodično-ritmičnih vzorcev, ki dominirajo v tretji pesmi, *Mlinski vešči*, bolj natančno razkriva simbolno vrednost osrednjega motiva terce. Skladba se začne metrično razvezano, toda z namenom, da bi še bolj jasno izstopili nadaljnji ritmično poudarjeni repetitivni vzorci. Le-ti so ritmično zmeraj gostejši in so ujeti v enosmerno stopnjevanje, svoj višek pa dosežejo na verze »mlinski kamen kakor blazen/ vse glasneje ropota«, ko se v klavirski spremljavi v vzporednih tercah neumorno ponavlja motiv terc (gl. prim. 2). Osrednji motiv se tako razkrije kot glasbena šifra za mlin, ostinati pa simbolično zaznamujejo enakomerno vrtenje mlinskega kamna.

Poleg variacijskega oblikovanja in značilnega stopnjevanja s pomočjo ostinatnih figur pa Lipovšek nekaj pesmi oblikuje tudi kot preprostejše tridelne pesmi. To velja predvsem za uglasbitev pesmi *Žalik žena* in *V tihem mlinu*, v *Utopljenki* nas na tridelnost spominja krajša reminiscenca začetne klavirske figure, ki skladbo tudi zaključuje, nekoliko bolj zapleteno pa je oblikovana zgolj uglasbitev *Mlinarice*. Toda izkaže se, da skladatelj pri svojem glasbenem oblikovanju v celoti izhaja iz pesniške razporeditve: glasbene oblikovne enote namreč vedno sovpadajo s formalnimi robovi parnih verzov. Osem verzov prvih dveh kitic razpada v enote po dva verza, pri čemer je v prvih dveh verzih jasno eksponiran osnovni motiv, izpeljan iz motiva terc, v naslednjih dveh verzih dominira značilna punktirana ritmična figura, naslednja dva verza izrabljata znani padajoči postop, zadnja dva verza druge kitice pa prinašata osrednji višek in nato že tudi povrnitev v izhodišče s skoraj nedvoumnim citatom terčnega motiva, ki nas prestavlja na začetek kitice. Zanimivo je, da zelo podobno razdelitev po dva verza skladatelj ohranja tudi v nadaljevanju, ko si sledijo ponovitev osnovnega motiva, poudarjeno ritmična enota, nato padajoči postopi in končna izmiritev s kodo, ki se zopet zaustavlja na motivu terc. Izkaže se torej, da skladatelj izrablja celo nekakšno dvodelno obliko in da je tudi v navidez najbolj trdnem prilagajanju pesniški formi še vedno mogoče odkriti prvenstveno zavezanost imanentno glasbenim oblikovalnim postopkom.

Če je tako mogoče zaključiti, da Lipovšek izrablja tradicionalne oblikovne modele, se podobna slika izriše tudi ob preučevanju harmonije. Za slednjo se namreč izkaže, da izhaja iz napetostmi med različnimi intervalskimi kvalitetami – Lipovšek tako sledi hindemithovski harmonski logiki in v svojih skladbah

uporablja različne akordske tvorbe, ki segajo od mirujočih praznih kvint ter terčnih trizvokov in štirizvokov do bolj napetih harmonskih sestavkov, v katerih dominirajo sekunde in tritonus (gl. prim. 3). Lipovšek torej zaupa logiki disonanc in konsonanc, razpetih na klasični matrici ocene kvalitete intervalov. Skladatelj oblikovni in harmonski postopki izkazujejo, da je Lipovšek globoko v drugi polovici 20. stoletja ostajal zavezan tradicionalnim, »klasičnim« kompozicijskim postopkom, če odštejemo nekaj precej enostavnih, ritmično razvezanih mest, in da je njegov slog v sebi skladen, homogen.



Primer 4: harmonska redukcija treh taktov iz pesmi *Žalik žena*: v prvem taktu imamo sosledje dveh štirizvokov, naslednji akt prinaša tipično kombinacijo treh različno napetih harmonskih enot (od začetnega zmanjšanega kvartsektakorda, prek sektakorda a-mola do končne, močno disonančne tvorbe), zadnji pa tipično izmenjavanje med molovskim akordom in napetim sozvočjem.

Za boljše razumevanje značilnosti Lipovškove uglasbitve velja *Pesmi iz mlina* primerjati s ciklusom *Vojskin čas* (1974) Pavleta Merkušja (1925), saj je pristop obeh skladateljev kljub temu, da pripadata praktično isti skladateljski generaciji, izrazito drugačen. Nastanek njunih del loči le pet let, za izhodišče sta izbrala avtoričine pesmi, izdane sicer v dveh različnih zbirkah, ki pa sta izšli v dveh zaporednih letih (*Srčevce*, 1973, *Vojskin čas*, 1974).

V Merkušjevem ciklusu *Vojskin čas* za alt, violino, violončelo, mali klarinet, fagot in boben bi lahko ugledali nekaj postmodernističnega sopostavljanja arhetipskega, preteklega z aktualnim občutjem brezizhodnosti. Na to nas navaja že instrumentacija dela, ki bi jo lahko razumeli kot presečišče »godčevskega« in umetnega: violina, mali, visoki klarinet v es uglasitvi in mali boben so vse instrumentni, ki jih srečamo tudi v ljudskih zasedbah, so torej glasbila, ki so del splošne ljudske kulture, medtem ko fagot in violončelo izrazito pripadata svetu »visoke«, umetne glasbe. Takšen občutek primarnega muzikantstva Merkuš samo še utrjuje v pesmih, saj glas vsakič spremlja samo po en instrument, kar nas znova prestavlja v svet potujočih pevcev, muzikantov.

Merkuš je iz zbirke *Vojskin čas* iz leta 1974, po kateri nosi glasbeni ciklus tudi naslov, izbral pet pesničinih pesmi in pri tem obdržal zaporedje pesmi, po katerem so objavljene v pesniški zbirki. Uglasbitve je nato kombiniral s kratkimi instrumentalnimi skladbami: pred prvo pesmijo je tako instrumentalna predigra, po prvi, drugi, tretji in četrti pesmi sledi medigra in po zadnji, peti postludij oz., kot se glasi avtorjev originalni naslov »sklepna igra«, s čimer skladatelj verjetno

aludira na prenos »igrice« odštevanj in preštevanj iz poezije v glasbo. Zanimivo je, da z izjemo sklepne igre v nobenem drugem stavku ne zazveni celotni instrumentalni ansambel, Merku pa sledi ves čas trdni logiki razporejanja instrumentov: v predigri in medigrah nastopijo vsakič vsi instrumenti z izjemo tistega, ki bo spremljal glas v sledeči pesmi, s čimer Merku izpostavlja barvno-instrumentalne specifikke posameznih uglasbitev. Vmesne instrumentalne stavke je sicer mogoče razumeti kot nekakšne metaforične komentarje uglasbitev pesmi – vsi so namreč izpeljani iz znamenitega motiva sekvence *Dies irae*, ki je bil v umetniški glasbi preteklosti že nič kolikokrat izrabljen (uporabili so ga npr. H. Berlioz, F. Liszt, S. Rahmaminov, G. Crumb) in zaradi svoje konvencionaliziranosti funkcionira celo kot nekakšna šifra za zlo. V obliki kontrapunktske igre je motiv sekvence jasno predstavljen v predigri, sledeče medigre pa so nato zamišljene kot variacije tega gradiva, ki se nato v obliki kratke reminiscence »povrne« v sklepni igri. Na ta način prek glasbene metafore skladatelj pravzaprav izpostavlja dominantno pesničino temo smrti oz. smrtnosti, ki preveva uglasbljene pesmi (*Božja volja, V tem mrazu, Odštevanka, Sončnice in Preštevanje*).

Clarinet in E \flat

Bassoon

Violoncello

p

Primer 5: motiv sekvence *Dies irae* v Predigri ciklusa *Vojskin čas*.

V uglasbitvah Merku ohranja poudarjen ritem pesnice, na formalni ravni pa se to kaže v ohranjanju značilnih refrenov, ki obliko jasno členijo. Prav refreni tudi v glasbenem smislu prinašajo zaradi konstantnega ponavljanja občutek igrive »izštevavnosti«, za katero se ob uporabi nekoliko bolj smelih, disonančnih harmonskih postopkov izkaže, da prekriva mnogo bolj resna sporočila in občutja. Skladatelj doseže največjo napetost prav s podobnim kontrastnim uglasbljevanjem besedila – na mestih, kjer se pesničin tekst najbolj jasno odpira grozi, odtujenosti in zlu, so skladateljeva sredstva najbolj asketska ali pa prihajajo v stik s simulirano ljudsko enostavnostjo. Tako je v središče ciklusa postavljena uglasbitev antološke *Odštevanka*, ki pa je spremljana zgolj z malim bobnom. Skladatelj se je odpovedal drugemu melodičnemu glasu in je z uporabo ritmičnega glasbila samo še poudaril brezčutno »odštevavnost« poezije. Zelo

podobno pa je mogoče oceniti tudi napetost, ki nastane ob uglasbitvi verzov »Od časa do časa/ kdo koga umori/ ali pa kakšnega novega zaplodi/ v tem mrazu« iz pesmi *V tem mrazu*. Ritmična spremljava klarineta je enakomerna, pevska linija pa se »sprehaja« po tonih razloženega As-dur akorda in v svoji enostavnosti ter periodičnosti močno spominja na obrise kake ljudske pesmi. Grozljivost verzov je soočena s »poskočnostjo« glasbe in prav iz tega kontrastnega šiva izhaja temno, skrito sporočilo.

Clarinet in Eb

Alto

Alto

ri a - li pa kak - šne - ga no - ve - ga za - plo - di v tem mra - zu

Primer 6: odlomek iz Merkùjeve uglasbitve pesmi *V tem mrazu*.

S pomočjo kontrastov med enostavnim in kompleksnim, harmonsko gostim ali tradicionalnim glasbenim stavkom ter arhetipsko-arhaičnim in svobodno razvezanim se Merkù približuje tipičnemu pesničinemu potujevanju ljudskih oz. prevzetih pesniških modelov – za njihovo navidezno neobremenjenostjo se skriva prava, »smrtna« poanta pesmi in njenih uglasbitev. Merkùjev glasbeni kontrast pri tem ni tako izrazito močan – zdi se, kot da še vedno želi ohranjati homogenost glasbenega stavka. To je mogoče razumeti v kontekstu širšega skladateljevega opusa, ki se sicer ne približuje postmodernističnemu sopostavljanju – v primeru ciklusa *Vojskin čas* ga je v to gnala poezija Makarovičeve.

Kratki glasbeni analizi obeh uglasbitev nam razkrivata, da sta avtorja izbrala ob poeziji, ki izkazuje precej sorodne slogovne, formalne in vsebinske poteze, sorazmerno različna kompozicijska pristopa. Merkùjev cikel se zdi bližje avtoričini literarni ideji – medtem ko poezija Makarovičeve črpa iz napetosti med navidezno ljudsko formo in modernistično izpraznjenostjo medčloveških odnosov, skuša skladatelj to dvojnost glasbeno udejanjiti prek sopostavljanja različnih glasbenih »svetov«, kar njegov cikel *Vojskin čas* pomika v bližino

postmodernizma. Nasprotno ostaja Lipovšek slogovno homogen, njegov glasbeni stavek ostaja ves čas v mejah tradicionalnega. Skladateljeva pozornost ne velja značilnemu pesničinemu kontrastu med zunanjo in notranjo formo, temveč skuša uglasbiti »končni« produkt takšnega nesoglasja, ki se kaže v prevladujočem tesnobnem občutju.

Primerjava Merkušjeve in Lipovškove uglasbitve tako samo še enkrat več razkriva težavno razmerje med literarnim besedilom in njegovo glasbeno realizacijo in ga hkrati prestavlja na raven dileme o glasbeni zvestobi zunanji in notranji literarni formi nasproti glasbeni imanentnosti. Takšna nasprotja so v nadaljevanju seveda še ozko povezana z aksiološkimi vprašanji, namreč ali je v uglasbitvah pomembnejša zvestoba literarni ideji ali znotrajglasbena homogenost. Zapleteno razmerje med besedilom in tipom njegove uglasbitve ni mogoče ujeti v enostavno antitetično ali celo dialektično razmerje. Še več, zdi se, da je najbolj produktivna prav takšna skrivnostna narava razmerja, ki lahko rodi vsakič nove rešitve, ujete v ris približevanja neulovljivemu popolnemu ujemanju.

PESMI IZ MLINA – BETWEEN THE IMMANENCE OF MUSIC AND FIDELITY TO THE LITERARY IDEA

Summary

The Slovenian composer Marijan Lipovšek was most probably attracted to the poetry of Svetlana Makarovič, a contemporary Slovenian author, due to its latent musicality. However, her poems do not correlate with music just because of their form, but also because of their typical inner structure, which seems as if simple folk samples were hollowed out. The article offers a precise musical analysis of the solo song cycle *Pesmi iz mlina* (Songs from the Mill) by Marijan Lipovšek in comparison with the cycle *Vojskin čas* (Wartime) by Pavle Merkù. Both composers conceived their works on Makarovič's texts at approximately the same time, the procedures of the two composers were however quite different. Merkù tried to approach the poet's palimpsest juxtaposition; on the other hand, Lipovšek remained bound to music's homogenization. It appears that the difference is associated with heterogeneous music and literary paradigms and their rather complex interrelations.

Tjaša Ribizel

Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo

KLAVIRSKA DELA MARIJANA LIPOVŠKA

Izvleček: Prispevek obravnava klavirska dela Marijana Lipovška, ki so ohranjena v Glasbeni zbirki NUK ter v tisku Društva slovenskih skladateljev. Glede na čas nastanka in obdelavo glasbenega materiala lahko skladateljeve klavirske skladbe razdelimo v dve skupini, in sicer (1) preproste klavirske skladbice, nastale do leta 1925, ter (2) skladbi, ki jih stilsko uvrščamo med neoklasicistične stvaritve (1944–1978).

Ključne besede: Marijan Lipovšek, klavirske skladbe, neoklasicizem

Abstract: The article deals with Marijan Lipovšek's piano compositions that are preserved in the Music Collection of NUK, some of them also in printed form (Society of Slovene Composers). Taking into account when they were written and how their compositional material was treated, Lipovšek's piano compositions can be divided into two groups. The first group comprises simple piano pieces from his childhood up to 1925, while the second group includes compositions written in neoclassical style (between 1944 and 1978).

Keywords: Marijan Lipovšek, piano compositions, neoclassicism

Prispevek obravnava klavirska dela Marijana Lipovška, ki so dosegljiva v Glasbeni zbirki NUK. Njegov klavirski opus obsega 14 klavirskih del. Večina skladb je ohranjenih v rokopisu, pet jih je izšlo tudi v tiskani obliki. Z izjemo leksikografskih objav ali posameznih raziskav je posnetkov ali prispevkov o njegovem klavirskem ustvarjanju zelo malo. Glede na časovni nastanek lahko Lipovškove klavirske skladbe razdelimo v dve skupini. V prvo spadajo skladbe, ki so domnevno nastale do leta 1925, v drugo pa dela, nastala od leta 1942 do 1970.

V prvo skupino so uvrščene sledeče skladbe: *Ko psi zalajajo*¹ (1920, skladbica iz otroških let), *Angleški valček za klavir*² (1925), *Tempo di tango* in *Brzopolka*³ (1925) ter *Tempo di Marcia*⁴ (1925, za popravke, ki so v rokopisu, je navedeno, da jih je verjetno zapisal Josip Pavčič).

Skladbe iz prve skupine so preproste skladbice, ki so zgrajene večinoma v pesemski obliki. Prva skladba je enodelna pesemska oblika, brez modulacij. Valček je sestavljen kot pesem z refrenom in ima zgradbo: abbaa' (na dominantni) a+zaključek (v obliki velikega stavka), osnovna tonaliteta je D-dur. *Tempo di Tango* je sestavljena tridelna pesemska oblika (4 male periode+coda). V tej

1 Marijan, Lipovšek. *Ko psi zalajajo*. Rkp. NUK, Glasbena zbirka.

2 Marijan, Lipovšek. *Angleški valček za klavir*. Rkp. NUK, Glasbena zbirka.

3 Marijan, Lipovšek. *Tempo di Tango, Brzopolka*. Rkp. NUK, Glasbena zbirka.

4 Marijan, Lipovšek. *Tempo di Marcia*. Rkp. NUK, Glasbena zbirka.

skladbi je več modulacij, in sicer iz D-dura v H-dur, h-mol, A-dur, E-dur, nato se vrne v D-dur.



Primer 1: Prva mala perioda skladbe *Tempo di tango* (takt 1–9).

Brzopolka je sestavljena iz treh delov. Na začetku je uvod, ki mu sledi del a, sestavljen iz male periode in malega stavka; b del je sestavljen iz male periode, c del iz niza ponovljenih stavkov, zadnji del trio pa je iz malih stavkov. Tonalni plan odsekov je naslednji: dela a in b sta v F-duru, del c v C-duru in zadnji del, imenovan trio, v B-duru (2 stavka na toniki, dva na dominantni in dva na II.), temu sledi še mala perioda. *Tempo di marcia* je sestavljena dvodelna pesemska oblika. Na začetku je uvod, ki nas pripelje v del A; ta je sestavljen iz dela a (velika perioda) in b (mala perioda) ter poteka v D-duru. Temu sledi del B, ki ga je skladatelj poimenoval trio in je v G-duru. Sestavljen je iz dela c (mala perioda) in d (dve veliki periodi).

V drugi skupini je *20 mladinskih pesmi za klavir*⁵ (1944, izšle pri Glasbeni matici), *Dve miniaturi za klavir*⁶ (1949, prva je v tisku izšla leta 1977 v zbirki *Jugoslawisches Jugendalbum für klavier 1*), *Trije Impromptuji za klavir*⁷, katerih skice so iz leta 1942, v tisku pa je skladba izšla 11 let kasneje (1953 pri DZS), *Sonata za klavir*⁸ (1955, izšla pri DSS, v Lipovškovem seznamu je navedeno, da je nastala 1953), *Voznica*⁹ – variacije na ljudsko temo (1954 je bila prijavljena na ZAMP¹⁰, izšla 1957 pri DSS) ter nedokončana skladba *Žuta vuga*¹¹ – variacije na ljudsko pesem (1956), *Miniatura*¹² (1960) in *Pet ljudskih pesmi v klavirski pevski*

5 Marijan, Lipovšek. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1977.

6 Marijan, Lipovšek. *Dve miniaturi za klavir*. Rkp. NUK, Glasbena zbirka.

7 Marijan, Lipovšek. *Trije Impromptuji za klavir*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1953.

8 Marijan, Lipovšek. *Sonata za klavir*. Ljubljana: Savez kompozitorja Jugoslavije, Društvo slovenskih skladateljev, 1955.

9 Marijan, Lipovšek. *Voznica*. Ljubljana: Edicije društva slovenskih skladateljev, 1957.

10 ZAMP: Zaščita avtorskih muzičkih prava.

11 Marijan, Lipovšek. *Žuta vuga – variacije na ljudsko temo*. Rkp. NUK, Glasbena zbirka.

12 Marijan, Lipovšek. *Miniatura*. Rkp. NUK, Glasbena zbirka.

priredbi¹³ (1970) ter ista skladba, le pod drugim naslovom, *Pet fragmentov na ljudske motive*¹⁴ (1978). Razlika med prvo in drugo je le v tem, da je drugi cikel pesmi razširjen in, kakor je mogoče razbrati iz rokopisa, dokončan.

Dvajset mladinskih pesmi za klavir je cikel kratkih miniaturnih skladb, ki so zgrajene kot pesemske oblike; ta je največkrat tridelna (npr. *Pesem pomladne travice*) ali dvodelna pesemska oblika (npr. *Poljska*). Cikel obsega naslednje skladbe: *Poljska, Pastirska, Beračeva, Kmetova, Pesem sapice, Pesem siromakov, Pesem stare matere, Pesem o detetu, Pesem temnih oblakov, Pesem delavca, Pesem otroškega reja, Pesem deževnih kapljic, Prazniška, Pesem male matere, Pesem belih oblakov, Pesem pomladne travice, Pesem mladih vojakov, Pesem grobov, Gozdna in Pesem gorske zvončnice*.

Prva miniatūra za klavir je tridelna pesemska oblika; dela a in b ter repriza so sestavljeni iz treh velikih period. Del a je napisan v G-duru, v $\frac{5}{8}$ metrumu. V delu b skladba modulira, in sicer iz G-dura v A-dur in nato v As-dur. Z nizom dvotaktij, ki pripeljejo nazaj v osnovno tonaliteto, se skladba vrne v reprizo dela a. *Druga miniatūra* je oblikovno sestavljena tridelna pesemska oblika. A-del skladbe se prične v C-duru, ki modulira v G-dur, D-dur in se nato vrne v C-dur. B-del je daljši od A-ja; prične se v As-duru, modulira v H-dur, ponovitev A-dela pa se prične v a-molu, ki šele na koncu skladbe prek H-dura in Des-dura modulira nazaj v C-dur. Ti dve miniatūri sta po obliki povezani s skladbami iz prve skupine. Skladatelj glede na material, ki ga uporablja, ohranja povezavo med posameznimi deli skladb. Po drugi strani glede na tonalni plan, ki je zaradi večjega števila modulacij znotraj stavkov kompleksnejši in zaradi ritmične razgibanosti skladb, se ti dve miniatūri oddaljujeta od prve skupine skladb in nakazujeta prehod v drugo skupino.

Trije Impromptuji za klavir so glede na zgradbo stavkov tristavčni sonatni cikel. *Prvi Impromptu* je napisan v sonatni obliki. Ekspozicija je sestavljena iz dveh tem in mostu; sledi dolga izpeljava, ki obdeluje material obeh tem in k temu dodaja tudi novega v različnih tonalitetah. Temu sledi popolna repriza s codo. Prva tema se prične v h-molu, druga pa poteka v C-duru. Skladba se konča v H-duru. *Drugi Impromptu* ima 3-delno strukturo. Prvi A-del je sestavljen iz motiva, ki nastopa v zgornjem glasu, in šestnajstinskih motivov, ki nastopajo kot dialog med levo in desno roko. Sledi medigra, sestavljena iz c-, f-, es-, f-, as-mol akordov v desni roki in iz podvojenih oktav v levi roki. B-del je sestavljen iz akordov v desni roki, pri čemer leva roka v staccatu podvaja kvinto akorda; temu sledi ponovitev prvega motiva iz zgornjega glasu v delu A; ta motiv je oblikovan kot inverzija prvega. Drugi motiv na koncu nastopa kot unisono med desno in levo roko.

13 Marijan, Lipovšek. *Pet ljudskih pesmi v klavirski pevski priredbi*. Rkp. NUK, Glasbena zbirka.

14 Marijan, Lipovšek. *Pet fragmentov na ljudske motive*. Rkp. NUK, Glasbena zbirka.

Tretji Impromptu je po zgradbi sonatni rondo, torej ABACABA + coda. Za ta rondo je značilno, da je tretja tema tista, ki je ponavadi bolj obdelana. Osnovna tema, tj. tema A, je v c-molu, ta v delu B preide v h-mol in Es-dur. C-del se giba v tonalitetah d-, g-, c-mola in se preko g-mola vrne v tonaliteto c-mola, ki označuje temo A. Vsi trije *Impromptuji* odstopajo od tonalnega stavka; ta odstop je še posebej viden v drugem *Impromptuju*. Primeri tega so: kvartni akordi, nepravilno razvezane disonance (kot v spodnjem notnem primeru) in mesta, kjer se pojavlja vsaj v eni roki obris tonalnega stavka, v drugi pa le-ta od tega odstopa. Tudi v prvem in tretjem srečamo podobne primere, vendar ti niso tako zgoščeni kot v drugem.



Primer 2: Odsek *Drugega Impromptuja* (takt 10–12).

Sonata za klavir je tristavčna in oblikovno predstavlja tipičen tristavčni klasicistični ciklus. Prvi stavek je sonatni stavek. Pred prvo temo je uvod, sestavljen iz ponovitev sekvenčnih figuracij razloženih akordov Es-dura z zadržkom *fes* v *es*, sledijo septakordi in nato prva tema. Ta je napisana v a-molu; zanjo je značilen punktiran ritem. Sledi most, ki tok pripelje do svetle druge teme, zapisane v As-duru. Zaključni del je krajši in se konča s ponovitvijo uvoda in prve teme v c-molu. Drugi stavek je tema z variacijami. Tema je predstavljena v zgornjem sopranskem glasu, in sicer v A-duru ob spremljavi ostinata na c v levi roki. Gre za primer proste variacije, saj se v skladbi spreminjajo melodija variacije, ritem in harmonija na takšen način, da se spremeni tudi oblika variacije. Osnovna tema je torej v A-duru, ko se pojavi drugič, je v tonaliteti D-dura, nato E-dura in ob zadnjih dveh ponovitvah zopet v A-dur tonaliteti. Razmerja med trajanji se skozi variiranje ne ohranijo, tema se ritmično skrajša. V osnovni ritmični obliki sta poleg prvega tudi tretji in zadnji nastop. Melodično se variacija spremeni, ko nastopi drugič, in sicer se pojavi v tretjem glasu za veliko sekundo višje od osnovne. Tako kot prvi je tudi zadnji stavek sonatni. Pred nastopom prve teme je uvod z značilno repetitijo enega tona, sledi prva tema v C-duru, most, ki nas pripelje v tonaliteto druge teme, in sicer v b-mol. Sledi izpeljava, ki nas pripelje do popolne reprize s *coda* v C-duru. Ciklus ne odstopa od tonalnega stavka, razen v primeru kvartnega akorda, podvojenih oktavnih in sekundnih postopov, ki pa ne nastopijo pogosto.

Skladba *Voznica* predstavlja 30 variacij na ljudski motiv. Ta je na začetku predstavljen v osnovni obliki, in sicer v cis-molu v zgornjem – sopranskem glasu.



Primer 3: Osnovna tema skladbe *Voznica* (takt 2–12).

V sledečih variacijah nastopi motiv v vseh štirih glasovih, tudi izmenjajoče. Tema je obravnavana svobodno, spreminja se tonaliteta. Osnovna tema je, kot že rečeno, v cis-molu, ta v variacijah večkrat modulira; sledijo si cis-mol, Cis-dur (10), b-mol (12), fis-mol (16), d-mol (17), cis-mol (18), gis-mol (19), c-mol (21), Es-dur (22), cis-mol (23), f-mol (24), cis-mol (26), es-mol (27), c-mol (28), v sredini 30. variacije modulira v cis-mol. Ritmične spremembe so relativne, ker se razmerje med trajanji ne ohranja; spremeni se že v tretji variaciji, kjer tema nastopi v šestnajstinkah, torej v krajših ritmičnih vrednostih. V osnovni obliki se pojavi v peti variaciji, nato v deseti do dvanajste variacije in od 28. do zadnje variacije. Vmes nastopi tema v krajših ali pa daljših ritmičnih vrednostih in s tem ritmično odstopa od osnovne teme. Poleg ritmičnih so pomembne tudi melodične spremembe, ki so relativne. Tu nastopajo sekvence. Osnovna tema je na primer že v drugi variaciji transponirana za terco nižje, v zadnji variaciji pa za dve oktavi.



Primer 4: Tretja variacija skladbe *Voznica*: primer ritmične in melodične spremembe.

Spreminja se tempo posameznih variacij. Osnovna tema je v $\frac{3}{4}$ metrumu, ta pa se skozi celotno skladbo večkrat spremeni. Prehaja iz $\frac{3}{4}$ v $\frac{4}{4}$ in obratno. Variacije se zaključujejo v Lentu s popolno reprizo teme v cis-molu, v zgornjem glasu.

Žuta vuga je nedokončana skladba. Iz dostopnega rokopisa je mogoče razbrati, da osnovna tema nastopi v zgornjem sopranskem glasu v G-duru, nato pa se prične prosto variiranje; tema ostaja v zgornjem glasu in je ritmično spremenjena, prav tako harmonsko, ker modulira prek E-dura v A-dur.

Miniatura je oblikovno tridelna pesemska oblika. Del a je sestavljen iz treh malih period, enako tudi b-del, repriza a-dela pa ima poleg treh malih period še codo. Mali a je napisan v c-molu, b poteka v F-duru s prestopi v molovsko subdominanto, torej v b-mol, in repriza ter coda v c-molu. Poleg tega se v skladbi pojavljajo odstopanja od tonalnega glasbenega stavka, saj se pojavljajo nerazvezani sekundni akordi, zadržki in septime.



Primer 5: Odsek *Miniature* (takt 26–27).

Pet ljudskih pesmi oziroma *Pet fragmentov na ljudske motive* je ciklus petih variacij na pet različnih tem. Vse variacije so oblikovno direktne, ker se spremeni melodija, ritem in/ali harmonija variacij. Prva skladba je variacija na temo pesmi *Sem misli snoč na vas iti* in ima naslednjo zgradbo: osnovna tema, ki ji sledi prehod (dolga takt ali dva), prva variacija, ki je spremenjena ritmično; te spremembe so relativne, ker se razmerja med trajanji ne ohranijo; melodija ostaja nespremenjena. Sledi prehod in tretja variacija, ki pa je tako ritmično kot tudi melodično spremenjena; ta sprememba je v intervalih, ki se glede na osnovno obliko povečajo. Osnovna tema je v As-duru. Druga pesem je *Dolenjski furmani*. Na začetku ima uvod, tema se pojavi v spodnjem glas, in sicer v D-duru. Temu sledi druga ponovitev teme, ki je spremenjena melodično, nato se sekvenčno ponovi, in sicer za kvinto višje, temu sledi pojav teme v osnovni obliki. Nato se nastopi teme premaknejo v zgornji glas. Tema je glede na lego sekvenčno ponovljena, za interval oktave. Potem se prestavi v spodnji glas z oktavno podvojitvijo in zadnjič nastopi tik pred koncem, čemur sledi ponovitev uvoda. Tretja variacija ima že na začetku predstavljeno temo pesmi *Zakaj se ti dečva ne vdaš* v zgornjem glas, ki je ob naslednjih ponovitvah ritmično spremenjena, te spremembe so relativne; spremenjena je tudi melodično, ker se pojavi terco nižje od osnovne teme oziroma ne izhaja iz istega tona. Prav tako se ta tema pojavi v zgornjem in spodnjem glas. Poteka v Es-duru. Četrta variacija je pesem *Nocoj pa, oh nocoj*, ki se začne z uvodom, čemur sledi tema v zgornjem glas, v Es-duru. Ritmične spremembe se kažejo v krajših ritmičnih vrednostih teme, melodične pa v kvintnih ali oktavnih prestavitvah teme v variacijah. Peta variacija *Čin, čin, čin drežnica* ima na začetku uvod, ki mu sledi tema v zgornjem glas, v G-duru. Ritmično se tema spremeni tako, da se v drugi variaciji vrednosti podaljšajo za celo dobo, v tretji se že vrne v osnovno ritmično zgradbo. Melodične spremembe nastopijo, ko se tema v variacijah pojavi oktavo ali terco nižje od osnovne. Poleg variirane obdelave materiala tem ljudskih pesmi je za ta ciklus značilna tudi uporaba disonančnega materiala, in sicer se glasovi, ki nastopajo sočasno s temo,

gibajo v sekundnih postopih ali paralelnih podvojenih oktavah, toni, ki tvorijo akord, imajo dodane sekunde, ki se ne razvežejo, ali pa so grajeni kvartno idr.

Primer 6: Tema *Drugega fragmenta* (takt 8–13).

Med zapuščino je tudi *Glasba za plesni nastop*, za katero je navedeno, da je najverjetneje nastala za lastno rabo; letnica nastanka ni znana. Glede na oblikovne lastnosti skladbe jo lahko uvrstimo v prvo skupino skladb. K temu pripomore tudi dejstvo, da je bil Lipovšek član ljubljanskega sokolskega društva, pri katerem je na plesnih večerih v letih 1925–27 igral klavir. Skladba je zgrajena periodično, gre za niz kontrastnih stavkov. Prične v d-molu in preide v H-dur; glede na odsek se spremeni tudi tempo. Material ostaja enak.

Klavirske skladbe so krajše zaokrožene celote, ki jih lahko glede na značilnosti skladb iz prve skupine stilsko uvrstimo med neoklasicistična dela. Glasbeni stavek je tonalen, oblike skladb so jasno določene in ne odstopajo od formalnih pravil gradnje stavkov, to so periode, mali in veliki stavki, ki se potem združujejo v pesemske oblike. Prehod iz prve skupine skladb v drugo je glede na obliko in zgradbo prikazan prek uporabe kompleksnejšega tonalnega plana in intenzivnejše ritmične razgibanosti. Lipovškova stilsko pot se po mnenju Andreja Rijavca kaže v neoklasicizmu in folklorizmu.¹⁵ Neoklasicizem se kaže v uporabi tonalnega glasbenega stavka, v katerem se pojavljajo tudi disonančni toni, ki so bili posebej izpostavljeni pri sami analizi skladb ali ciklusov. Med njimi so najpogostejši kvartni akordi, nepravilno razvezani sekundni akordi, zadržki, podvojeni oktavni in sekundni postopi. Naslednja značilnost so oblike, ki jih uporablja Lipovšek. Posega po sonatni formi, rondoju, pesemski obliki, variacijah. Te so jasne in oblikovno sklenjene; tonalni plan stavkov se drži pravil, kot so na primer v sonatni obliki prva tema na toniki in druga na dominantni. Poleg neoklasicizma se v skladbah približuje tudi folklorizmu, saj uporablja material slovenskih ljudskih pesmi, ki ga jemlje kot izhodišče za novo kompozicijo (na primer *Pet fragmentov na ljudske motive*) in ga v njej variacijsko obdeluje. Variacije so oblikovno najpogostejše direktne ali proste in glede na to se skozi posamezne skladbe

¹⁵ Andrej, Rijavec. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979, str. 156.

spreminja oziroma obdeluje tudi tema, ta je najpogosteje svobodno obravnavana. V klavirskih delih Lipovšek torej sledi tradicionalnim glasbenim oblikam, glasbenemu stavku, v katerem se kaže neoklasicizem. V tem je Lipovšek našel svojstveno stilsko pot, ki jo je skozi vse klavirske skladbe tako oblikovno kot tudi harmonsko nadgrajeval.

PIANO COMPOSITIONS BY MARIJAN LIPOVŠEK

Summary

Marijan Lipovšek's piano output consists of 14 compositions that can be divided into two groups, according to the time of their creation and form used. The first group includes piano compositions in simple ternary form, written during his childhood (up to 1925) and the second, neoclassical compositions with folk elements, he wrote between 1941 and 1970. Neoclassical elements used in Lipovšek's piano compositions are tonal in their structure, in forms such as sonata, rondo, variations, the latter composed as rounded-off units. Besides tonal procedures, Lipovšek's piano compositions contain atonal elements as well. In most cases they appear in the form of chords of the fourth and in discords resolved in untraditional ways (suspensions, progressions in seconds and octaves, etc...) In Lipovšek's piano compositions such elements appear mainly in a figurative role. Besides neoclassical style, the use of Slovenian folk material is important as well. Folklorism is evident in motifs originating from Slovenian traditional folk songs, which predominantly play the role of basic structural elements. The motifs appear in a varied form, references are for the most part direct or free. Although Lipovšek wrote a limited number of piano compositions, they reveal the author's development both in form and harmonics, their elements marking Lipovšek's creative endeavours.

Matjaž Barbo

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

IZ KOMORNEGA OPUSA MARIJANA LIPOVŠKA

Izvleček: Prispevek govori o komornih skladbah Marijana Lipovška. Lipovškovo komorno ustvarjanje zaznamuje živa izkušnja poustvarjalnega muziciranja. Skladatelj se opira na temeljne zvrstne koncepte tradicionalne komorne glasbe. Velik del skladb zajema iz ljudskega izročila, poleg tega celo posega po modernističnih kompozicijskih sredstvih. Vendarle pa je njegovo glavno vodilo prepoznavna glasbena govorica, na kateri utemeljuje razumljivost svojega glasbenega jezika.

Ključne besede: Marijan Lipovšek, komorna glasba, glasba 20. stoletja

Abstract: The article deals with chamber compositions of Marijan Lipovšek. His creativity in this genre is imbued with active performing experience. The composer founded his work on basic typological concepts of traditional chamber music. He derived a great part of his work from folk music, though implementing some modernist ways in composition. However, his main aim was to create an identifiable musical idiom, which he used as a solid foundation for providing intelligibility to his music.

Keywords: Marijan Lipovšek, chamber music, 20th century music

Ko govorimo o skladatelju Marijanu Lipovšku, pravzaprav ne moremo spregledati, kako je ta prežeta z njegovo vseskozi živo izkušnjo poustvarjalnega muziciranja. Zdi se, da druga drugo v temeljih pogojujeta, se med seboj prepletata in dopolnjujeta. In če je to morda značilno še za katerega od njegovih skladateljskih kolegov, je Lipovšek vendarle edinstven v tem, kako se njegovo ustvarjalno oziroma poustvarjalno delo vpenja v vseskozi temeljit glasbeno-teoretski oziroma glasbeno-estetski premislek, ki odlično dopolnjuje podobo Lipovška kot celovitega glasbenika, kot nekakšnega neposrednega dediča najbolj plemenitega izročila staroveškega *musicusa*, ki v eni osebi združuje teoretsko tradicijo s praktično-glasbenim udejstvovanjem.

Marijan Lipovšek je bil namreč na eni strani izjemno razgledan mislec o glasbi. Globok analitični uvid je združil s pronicljivo interpretacijo, v kateri je z občudovanja vredno preprostostjo in neposrednostjo navidez lahko, a hkrati zanesljivo in jasno izrekal trdne estetske sodbe. Bodisi da je govoril o Beethovnu bodisi o Ostercu ali Kogoju, vselej je svojo misel utemeljeval na širokem zgodovinskem ozadju, združenim z bogatim teoretskim oziroma kompozicijsko-tehničnim znanjem. Taki interpretaciji se je pridruževala izvedba na koncertnem odru, ki je smiselno in na najbolj naraven način dopolnjevala sodbo, izrekano, a vendar nikoli zares dokončno izrečeno v besedah. Kot bi se obe veji interpretacije – besedna in za klavirjem – najbolj naravno zlivali v dve videnji iste podobe. Obe je »začaral« isti enkratni muzikalni navdih, zrasel iz širokega zgodovinskega in teoretskega razgleda. Marijan Lipovšek je bil tako torej pristen muzik, enako poglobljen za predavateljskim pultom kot na koncertnem, zlasti

komornem odru. In enako tehten kot ustvarjalec, kot tvorec skrbno premišljenega in muzikalno občuteno zaokroženega glasbenega dela, *opus perfectum et absolutum*, ki ga v dejanju *musicae poeticae* kot novoveškemu dodatku Nicolaus Listenius pridruži tradicionalnemu paru *musica theoretica* in *musica practica*.¹

Tudi Lipovškovo ustvarjanje je v tem smislu mogoče razumeti le kot svojevrstno »interpretacijo«, razumevanje zakonitosti zgodovinskih premen, teoretskih sidrišč in recepcijskih stalnic. Njegova poetika ni zavezana minljivim principom hlepenja po stalno novem, ki bi estetsko opravičevalo vsako ustvarjalčevo eksperimentiranje, temveč išče odmeve večne resnice, oporišča »trdnih zavetišč«, kot se v svojem gorniškem jeziku izrazi, ko govori o gigantih, kakršen je bil Beethoven: »Ti morejo tudi tisto življenje, ki se nagiba k razkroju, zaradi svojih svetlih vzgledov spraviti na pravo pot, zakaj zbudajo upanje, ne upanje, prepričanost, da obstajajo trdna zavetišča, ki se v njih lepota družijo z mislijo o razumno urejenem svetu in odnosih v njem.«² Lipovšek sicer ne zanika zgodovinskih sprememb, celo razumljenih v smislu »razvijanja«, zlasti na ravni kompozicijsko-tehničnih izrazil, a jim hkrati ne daje statusa estetske kategorije. Ko se spominja Osterca, tako zapiše: »Brez dvoma se je razvila tudi harmonija. To kar danes vemo o akordičnih zvezah, so starejši mojstri le slutili, nekateri izmed njih tu in tam genialno nakazali, a čas ni bil dozorel za smotrno in dosledno uporabo tega. Toda – ali je vse to tisto, čemur pravimo umetnost? Ne, to so samo njeni koščki, njena pomagala, njene posamezne strani. Njeno bistvo je v kompleksu vsega, kar je in v čemer obstaja, to pa se ne more razvijati.«³

Prav zato razumljivo že bežen pregled Lipovškovega komornega opusa izraža odkrito zgledovanje po temeljnih poetoloških konceptih, ki jih je razvila tradicija tako imenovane »zahodne« glasbe. Izrazito to navezovanje razodevajo skladbe, umeščene v dediščino komorno-glasbenih zvrsti, ki se jim sicer sočasni modernizem izmika in namesto tega vzpostavlja »tradicijo« individualnega dela, osamosvojenega od vsakršnih zvrstnih norm, tako na ravni prevzemanja tradicionalne strukture, zasedbe in še posebej kompozicijskih prijemov.

Lipovšek tako praviloma piše za tradicionalne komorno-glasbene sestave. Med njegovimi deli najdemo tako tri skladbe za godalni kvartet in dva godalna tria:

(PRVI) GODALNI KVARTET v f-molu (na rkp. skici datum 15. 12. 1930)

Allegro appassionato

Tranquillo

Presto

Vivo

1 Nikolaus Listenius. *Musica*. Nürnberg 1549; reprint Berlin 1927, pogl. 1.

2 Marijan Lipovšek. »O Beethovnu.« *Sodobnost*, l. 14 (1966), št. 8/9, str. 883.

3 Marijan Lipovšek. »Ob spominu na Osterca.« *Sodobnost*, l. 13 (1965), št. 8/9, str. 825.

RONDO za godalni kvartet (1933)

ŠTIRI SPOROČILA za godalni kvartet (1973)

Andante molto moderato e rubato

Quasi adagio

Vivace man on troppo allegro

Meditando e recitativo – Molto agitato

TRIO BREVIS za klavir, violino in violončelo (1982)

Adagio serioso

Allegro vivace

Moderato

DRUGI TRIO za klavir, violino in violončelo (1985)

Moderato assai

Adagio non troppo

Allegro

Kaže, da je bil Lipovšku topel godalni zvok ustvarjalno posebej blizu in se mu je posvečal, kljub temu da se je pri pisanju godalnega parta očitno počutil vse do konca negotov in je iskal pomoči pri uveljavljenih violinistih (Igor Ozim, Rok Klopčič). Velik del njegovega opusa tako predstavljajo različne skladbe za solistično violino, bodisi s klavirsko spremljavo ali brez nje:

SONATA za violino in klavir (1941)⁴

Redakcija violinskega parta Igor Ozim

Allegro moderato

Allegretto non troppo moss

Vivo

ŠTIRI SKLADBE za violino in klavir (1954)⁵

redakcija violinskega parta Igor Ozim

I Allegro amabile

II Andante

III Andantino moderato

IV Presto leggiero (zadnja stavka tudi zamenjana)

RAPSODIJA za violino in klavir (1955)⁶

4 V skladateljevi zapuščini v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice (GZ-NUK) je mogoče pri tej skladbi najti tudi letnico 1944, ki pa se ujema bolj z izdajo skladbe pri Glasbeni matici v Ljubljani.

5 V skladateljevi zapuščini v GZ-NUK je mogoče pri tej skladbi najti tudi letnici 1952 in 1955 kot leto nastanka dela.

6 Med skladateljevimi rokopisi je mogoče najti tudi leto 1957–58 kot čas nastanka skladbe. Prim. GZ-NUK.

DRUGA RAPSOĐIJA za violino in klavir (1960/61)⁷

Redakcija violinskega parta Rok Klopčič

13 MLADINSKIH SKLADB za violino in klavir (1942 – 1962)⁸

redakcija violinskega parta Igor Ozim

Poljska (Largo)

Pesem sapice (Fuggevole)

Kmetova (Gaio)

Pesem stare matere (Molto tenero)

Pesem o detetu (Vivace, ma cantabile)

Pesem otroškega reja (Vivo)

Pesem deževnih kapljic (Gaio e sottile)

Pesem male matere (Livemente, non troppo presto)

Pesem belih oblakov (Molto tranquillo)

Pesem pomladne travice (Molto vivace e tenero)

Pesem mladih vojakov (Lieto e vivace)

Pesem grobov (Lugubre)

Pesem gorske zvončnice (Allegro assai)

DRUGA SONATA za violino in klavir (1974), Igorju Ozimu

redakcija Igor Ozim

I Molto moderato

II Non troppo allegro – Lento – Pesante – Lento subito – Poco più mosso dell'inizio

PET SKLADB za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov (1979)

Redakcija violinskega parta Rok Klopčič

Moderato ma un poco maestoso (Pegam in Lambergar)

Andantino (Leži, leži ravno polje, Vuštnjša ja ni)

Allegretto assai moderato e tenero (Teče mi, teče vodica)

Allegro moderato e serio (Zakaj se ti dečva ne vdaš?)

Vivo non troppo presto (Drežniška, Ženka mi v gosti gre, Velik grešnik)

DVE SKLADBI za violino in klavir (1979)

Pesmica zamišljenka

Pesmica dobrovoljka

ANDANTINO E VIVACE za violino in klavir (1983)

⁷ V skladateljevi zapuščini je mogoče pri tej skladbi najti tudi letnico 1962 kot čas nastanka dela. Prim. GZ-NUK.

⁸ Pozneje vključeno v: DVAJSET MLADINSKIH PESMI za violino in klavir (Poljska, Pesem sapice ...).

SONATA za violino solo (1983)⁹

Sonata

Scherzo

Ciacona

POGUMNO NAPREJ za violino in klavir (Allegro moderato)

SIKKINIS za violino in klavir (Allegro giusto)

Poleg tega zasledimo tudi dve skladbi za violino in violo ter violino in kitaro ter nekaj del za ostala godala s klavirjem, za flavto in klavir ter klarinet in klavir.

LEGENDA za violo in klavir (1960)

BALADA za violončelo in klavir (1944)

Lento, quasi recitativo – Allegro agitato – Lento

DVE SKLADBI za violončelo in klavir (1961?)

Pesem

Ples

GROTESKA za kontrabas in klavir (1972)

ALLEGRETTO za flavto in klavir (1961?)

SKLADBA za flavto in klavir (nedok.) – 4 strani rkp.

TRI PRAVLJICE (tudi TRI SKLADBE) za klarinet (in B) in klavir (1971)¹⁰

Pravljica o gozdu (Molto moderato)

Pravljica o zimi (Andante)

Groteskna pravljica (Vivo)

MALA MEDITACIJA za klarinet in klavir ali orgle (1986)

DVA DUA za violino in violo

• Prvi Duo – Suita: (1962)

Preludij

Ples

Meditacija in fantazm

Drugi ples

Za konec

• Drugi Duo – Fantazija in fuga (1975)

TRI MALE FANTAZIJE za violino in kitaro (1981)

Andante meditativo

Alegro

⁹ V literaturi se pojavlja tudi letnica 1984.

¹⁰ V skladateljevi zapuščini je mogoče pri tej skladbi najti tudi letnico 1972 kot čas nastanka dela. Prim. GZ-NUK.

Liberamente, con fantasia, rubato

Med komornimi deli velja omeniti še skladbe za glas in komorno skupino ter nekaj skladb, namenjenih spremljavi scenskih oziroma radijskih del:

PRVA POMLAD: pesem za visok glas (tenor) in godalni kvartet (Oton Župančič)

TRIJE FRAGMENTI za glas in klavirski trio

TRIJE RECITATIVI za alt, violino, violončelo in orgle

KRIŽ OB POTI (Cene Vipotnik)

NOKTURNO (Tin Ujević)

PESMICA (Marko Pavček)

HČI MESTNEGA SODNIKA glasba k zvočni radijski igri za komorni trio, rog, 2 trobenti

MANON JOSIPA MURNA, glasba k zvočni sliki (radijski), za komorni kvintet
SPEV O LJUBEZNI IN SMRTI KRIŠTOFA RILKEJA, glasba k tekstu R. M. Rilkeja, za komorni trio (vl, vlc, klavir)

TIL MIKOLA, glasba k radijski zvočni igri, komorni kvartet (klavir, violina, viola, violončelo) (prijava 1954)

Že bežen prelet po seznamu njegovih del nas opozarja na razmeroma velik del skladb, ki se opirajo na ljudsko izročilo. Lipovšek se nam v teh delih nedvomno razodeva kot skladatelj s pretanjenim nacionalnim občutenjem, ki raste iz ljubezni do slovenske zemlje in kulture. To se razodeva tudi na eni strani v njegovem gorniškem občudovanju skrivnih lepot domače pokrajine in na drugi strani v izbrušeni skrbi za slovenski jezik, tako v izvirnih zapisih kot v prevodih. Folklorno sicer predstavlja hvaležno sidrišče v modernizmu razbitih sistemov tonalitetnega in funkcionalno-harmonskega osrediščenja, zato tudi pogosto »pribežališče« zvočnega navdihovanja Lipovškovih sodobnikov – enako pri nas kot drugod. Vendarle ljudske glasbe, kot ugotavlja Borut Loparnik, Lipovšek nikoli ne oklesti na raven »le zvočnega gradiva«. ¹¹ Nasprotno mu pomeni izhodišče za lastno razvijanje ustvarjalne domišljije, v »povzemanju narave ljudske glasbe«, ¹² kot pravi sam skladatelj z izrazom, ki spominja na »intonacijo« Asafjeva. Pri tem se skuša približati najglobljim plastem, ki uporabljeno folklorno gradivo določajo. Lipovškovo opiranje na ljudsko pesem praviloma tako ni le golo prevzemanje neke melodije in njeno denimo harmonsko okraševanje. Vedno posega tudi na raven strukturne razčlenbe osnovnega materiala, njegove tonske podobe in semantičnega pomena. Kot pravi sam o uglasbitvi ljudske »Leži, leži ravno polje« iz ciklusa *Petih skladb* za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov (1979), sta spodbuda za razvijanje ljudskega gradiva »glasbeni

¹¹ Komentar Boruta Loparnika, Gramofonska plošča Marijan Lipovšek, Založba kaset in plošč RTV Ljubljana, LP-RTVL LD 087-6.

¹² Spremnna beseda k izdaji: Marijan Lipovšek, *Pet skladb za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov*, Ljubljana: EdDSS 1091, 1984.

in besedni del ljudskega napeva». ¹³ V tem konkretnem primeru najdemo tako z besedilnim pomenom utemeljeno razpotegnjenost izvirnega napeva. Značilen primer tovrstnega »tonskega slikanja« je tudi tretja skladba iz navedenega ciklusa *Petih skladb* za violino in klavir, pri kateri se Lipovšek opira na ljudsko pesem »Teče mi vodica«. Pri njej sprva razgibano »tekočo« spremljavo klavirja, ki nedvomno upodablja pretakanje vode, dopolni ljudska pesem v violini. Vznemirjene stopnjujoče sekvence, s katerimi se skladatelj rahlo odmakne od uporabljenega napeva, predstavljajo »prisposodbo nenadnih brzic v potoku«. ¹⁴

The image displays a musical score for a piano and violin. It consists of four systems of staves. The first system shows the piano introduction with the marking *molto p*. The second system includes the violin entry with *con sord* and *p*. The third system features a piano section with *poco arrivando* and *cresc.* markings. The fourth system shows a return to the piano with *a tempo*, *poco rit.*, and *a tempo* markings, ending with *p dolce*.

ED. DSS 1091

Primer 1: M. Lipovšek, *Pet skladb* za violino in klavir, odlomek.

- 13 Spremna beseda k izdaji: Marijan Lipovšek, *Pet skladb* za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov, Ljubljana: EdDSS 1091, 1984.
 14 Spremna beseda k izdaji: Marijan Lipovšek, *Pet skladb* za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov, Ljubljana: EdDSS 1091, 1984.

Monika Kartin opozarja tudi na asimetričnost 9/16 takta pri navajanju medjimurske ljudske »Srečali smo mravljo«, s katero skladatelj razbije metrično regularnost izvirnika ter zamaje ciklični osnovni ostinatni vzorec v klavirju in tako poudarja vsebinsko bizarnost teksta.¹⁵

12

The image displays a musical score for violin and piano, consisting of five systems. The music is written in 9/16 time and features complex rhythmic patterns. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first system shows the violin and piano parts. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a tempo change to 'più scorrevole' and a dynamic marking of 'p cresc'. The fourth system features a '4/8' time signature change and a 'cresc' marking. The fifth system ends with a 'f Largo' marking.

Primer 2: M. Lipovšek, *Pet skladb za violino in klavir*, odlomek.

Skoraj onomatopoejskega značaja je podoba grmenja in bliskanja iz *Druge rapsodije* za violino in klavir, s katero skladatelj riše vsebino ljudskega besedila citirane pesmi »Po gorah grmi in se bliska«.

¹⁵ Monika Kartin-Duh, »Oblikovalni koncept rapsodij M. Lipovška«, *Muzikološki zbornik*, l. 13 (1977), str. 68–76, tu 75.

"Po gorah gmi in se bliska" *pp*

2 *Più lento* $\text{♩} = 80$

pp

poco *pp* *pp*

poco affretando *a tempo*

cresc.

134

Primer 3: M. Lipovšek, *Druga rapsodija za violino in klavir*, odlomek.

Podobno kompozicijsko sredstvo predstavlja oponašanje »galopa« v klavirski spremljavi ljudske »Dolenjski furmani« z značilnim petdelnim metrumom iz *Prve rapsodije* za violino in klavir.

Primer 4: M. Lipovšek, *Prva rapsodija za violino in klavir*, odlomek.

Odsek uvaja kanon, ki ob podobnih imitacijskih postopkih pomeni stalnico Lipovškovega kompozicijskega jezika. Čeravno je kanonski postopek tudi slušno seveda nedvoumno mogoče zaznati, pa z njim skladatelj ruši tako tonsko strukturo kot tonalno razmerje in metrično regularnost. Trdna tradicionalna kanonska struktura pomeni Lipovšku oporišče za razvijanje skladateljske domišljije, ki se ne pusti vklepati v togost izbranega modela. Nasprotno – od vsakega takega modela v trenutku, ko je predstavljen, že odstopa, se mu izmika in negira njegovo veljavo. Prav to je verjetno ena najbolj prepoznavnih lastnosti Lipovškovega kompozicijskega jezika – v komornih delih verjetno enako

prisotna kot drugod. Ne glede na prepoznavno simetrično metriko tako denimo odstopa od njene regularnosti in jo zamenjuje s stalno variabilnostjo. Rad tudi prevzema sekvenčne modele, ki pa jih ne izpeljuje dosledno. Če uporablja ostinatne vzorce, z njimi ruši metrično pulziranje in razbija periodično strukturo, ko prevzema sekvencne vzorce, jim namenoma »odškrne« ali pripoji kak ton, interval, poudarek, da z njim pretrga podobo nespremenljivega vzorca ...

Med vzori za tovrstno komponiranje, bi lahko našli seveda različna skladateljska imena, na svojevrsten način pa morda o tem spregovori tudi skladatelj sam v drobni notici, ko govori sicer o melodiki pri Ostercu: »Pri tem največkrat pozabljamo na pomen Debussyja in na skladatelje, kakor je bil Satie, ki je kljub novostim postavljen skoraj na stranski tir.«¹⁶

Lipovškova glasba je polna prepoznavnih tradicionalnih izrazil, na katere se opira izrazita pomenskost njegove glasbene govorice. Tudi na makro ravni se zdi tako vse jasno prek modelov, ki jih skladatelj prevzema iz tradicionalnega oblikoslovja. Eden najbolj običajnih tovrstnih struktur, ki prepaja večino njegovih skladb, je bolj ali manj modificirana tridelna simetrična oblika. Poleg tega je stalnica tudi sonatna oblika ali celo razširjena povezava sonatne in fugatne oblike, ki jo na rokopis svojega *Godalne kvarteta v f-molu* zabeleži kar skladatelj sam.¹⁷ Blizu mu je tudi raba različnih variacijskih modelov, pa rondoja (*Prva sonata* za violino in klavir), oblike s kratkim refrenom (*Četrta skladba* iz *Petih skladb* za violino in klavir) ipd. Tovrstni modeli zagotavljajo prepoznavnost glasbenega jezika, a obenem Lipovškovemu muzikalnemu občutku dovoljujejo vzpon v strmine daleč razširjene in nikjer zares stabilne tonalnosti ter izmuzljive formalne zakoličenosti.

Značilno to razodeva podrobnejša analiza *Prve sonate* za violino in klavir, ki se v prvem stavku dosledno navezuje na model sonatnega stavka. Vsebinski poudarek velja prvi temi, ki predstavlja tudi jedro nekoliko krajšega in okrnjenega izpeljavnega dela. Temo sestavlja veriga spuščajočih se terc, ki seveda same na sebi asociirajo tonalitetno zvezo, a se njeni trdni utemeljitvi tudi takoj odpovedujejo, saj kromatičnim alteriranjem najprej spreminjajo tonski spol, nato pa poslušalca že v ekspoziciji sekvenčno odvedejo v mediantne in oddaljene

16 Marijan Lipovšek. »Melodika v Osterčevem kompozicijskem stavku.« *Muzikološki zbornik*, 1. 31 (1995), str. 43–46, tu 43.

17 Na partituri najdemo tako naslednjo shemo četrtega stavka:
Forma 4. stavka:
fuga komb. s sonato
A Ekspozicija (fuga)
(modulacija) medigra
B stranski tema (sonata)
C 1. izpeljava (fuga)
D 2. izpeljava (sonatna) I.
E Repriza A fuga ponovitev
F Repriza B (T) sonata
G Coda.II.

tonalitete. Terčni spust, ki od daleč spominja na Brahmsovo temo iz njegove *Četrte simfonije*, zaznamuje nato ne le sólo intervalno sosledje glavne teme, temveč predstavlja v nadaljevanju tudi harmonsko podstat stavka. Negotov terčni odnos torej stavek nedvoumno zaveže tonalitetnim mejam, na drugi strani pa mu hkrati odpira prostor onstran meja trdnega tonalitetnega osrediščenja.

12

161 ⁹ *a tempo, ma più lento*
molto p e tranquillo

165 *rit.*

169 *quasi lento* *sempre più calmo*

173 *dim.* *pp* *ppp*

Primer 5: M. Lipovšek, *Prva sonata za violino in klavir*, odlomek.

Druga tema je po značaju kontrastna s poudarjenim aklamativnim skokom navzgor – sprva kvintnim, nato terčnim in končno kvartnim, ki potrjujejo tudi v reprizi poudarjeno naravo teme – namesto dveh spuščajočih se terc prve teme sedaj torej zazvenita dva kvartna skoka navzgor.

The image displays a musical score for two systems. The first system, starting at measure 136, shows a violin part with a dynamic marking 'f' and a piano accompaniment with a 'cresc. molto' instruction. The second system, starting at measure 140, features a circled '8' in the violin part and a 'dim.' instruction in both parts.

Primer 6: M. Lipovšek, *Prva sonata za violino in klavir*, odlomek.

Lipovšku so bili torej tradicionalni kompozicijski postopki vsekakor tako na načelni kot poetski ravni bližji kot sočasno uveljavljajoči se principi modernizma. Med redkimi njegovimi tovrstnimi poskusi velja omeniti prizadevanje za razširitev tonskega prostora v kromatski total svobodne dodekafonije. V tem smislu je zanimiva Lipovškova *Druga sonata* za violino in klavir (1974), za katero skladatelj zapiše: »V harmoničnih elementih se giblje skladba zunaj tonalnih središč in skuša ujeti ravnovesje med prosto tonalnostjo in med prav tako dvanajsttoniko.«¹⁸ Lipovšek sicer ne prevzema Schönbergovega »sistema dvanajstih med seboj sovisnih tonov«, saj mu tovrstno strogo sistematiziranje glasbenega gradiva, ki bi od zunaj glasbi postavljalo zakone, ne ustreza.¹⁹ Vendarle pa je mogoče zaslediti mesta, v katerih skladatelj skuša izkoristiti celotno paleto vseh kromatičnih tonov, kot je to lahko videti denimo v temi, ki se podobno kot v *Prvi sonati* spušča po tercah navzdol in praktično izpolnjuje prostor kromatskega totala. Zaporedje tonov torej ni strogo sistematizirano, obenem pa vsebuje tonalitetne asociacije, ki se jim Lipovšek zavestno ne odreka.

¹⁸ Andrej Rijavec. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979, str. 161.

¹⁹ V dodekafonijo naj bi ga uvedel že Osterc: »Osterčev glavni napotek je bil ta, da ne uporabljamo nobenega tona iz dvanajst-tonike ponovno, dokler niso prej vsi drugi toni na vrsti. Serialno tehniko z vso njeno doslednostjo in strogostjo pa smo spoznali šele kasneje.« Prim. Lipovšek, *Melodika v Osterčevem kompozicijskem stavku*, str. 43.

Igorju Ozimu

DRUGA SONATA

za violino in klavir

MARIJAN LIPOVŠEK
(1974)

redaction
Igor Ozim

Primer 7: M. Lipovšek, *Druga sonata za violino in klavir*, odlomek.

Skladatelj je bližje strogi organizaciji v *Ciaconi*, stavku, ki sklepa *Sonata* za violino solo. Znova gre torej za obliko, katere osnovno variacijsko izhodišče je skladatelju posebej ljubo, saj mu omogoča iskanje ravnovesja med strogo formo in svobodo improvizacijskega navdiha. Lipovšek prevzema tradicionalni model stalnega ponavljanja štiritaktnega vzorca, ki je zaradi menjalnih teksturnih značilnosti, ritmičnih posebnosti, značilnih prijemih ipd. razpoznaven, tudi če slušno ne razberemo improvizacijskega vzorca in principov njegovega variiranja. Pri tem delo uvaja kot nekakšna predigra metrično odprt rapsodičen spev, sestavljen iz enajstih tonov. V uvodnem zaporedju torej manjka le ton »g«, ki pa na značilen način, okrepljen s prazno kvinto, skladbo sklene, s čimer se na simbolni način zaporedje dvanajstih tonov ob koncu zaokroži.

Sledi tema *Ciacone*, postavljena v značilen štiritaktni ponavljajoči se model. Zaznamuje jo webrnovski moto treh tonov (terce in male sekunde), ki je ob sklepu mota ponovljen v inverziji, določene permutacije pa bi lahko razbrali tudi v obeh preostalih taktih.

Ciacona

Quasi-recitando, lento ed espressivo ♩ = 50

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

f
rall.
Andante molto moderato ♩ = 60 – 63

p *molto p*

i (a)

cresc. poco

quasi f

p

p *espr.* *cresc.*

Primer 8: M. Lipovšek, *Sonata za solistično violino*, odlomek.

Kako skladatelj vse izjemno premišljeno oblikuje, dokazuje tudi v nadaljevanju predstavljen osnovni model, postavljen v rakovo obrnitev, ki ji po osi zrcaljenja sledi nato »rakova« vrnitev v osnovno obliko:

Primer 9: M. Lipovšek, *Sonata za solistično violino*, odlomek.

V sklepni codi se osnovni moto ponovi kot dinamični in izrazni višek, v le rahlo ritmično modificirani obliki.

Primer 10: M. Lipovšek, *Sonata za solistično violino*, odlomek.

Vse to dokazuje na eni strani za Lipovškovo ustvarjalnost morda nenavadno strog oblikovalni model, ki se v sočasnih glasbenih tokovih ujema s serialnimi načeli. Potemtakem bi kazalo, da je Lipovšek v svojih kompozicijah celo strožje in dosledneje sledil principom modernističnega urejevanja gradiva, kot je bil to pripravljen priznati v svojih poetoloških zapisih (medtem ko za večino skladateljev velja vendar praviloma obratno). Pa vendar urejevalnega principa *Ciacone* ne gre jemati kot sledenje strogemu modernističnemu načelu, ki bi sam na sebi utemeljeval lastno estetsko kvaliteto. Nasprotno je tudi tu izbran model le izhodišče za svobodno permutacijo, improvizacijo, muzikalni navdih, ki se ob njem sprošča. »Od nekdanj sem skušal 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, da je le bila invencija pristnejša,« zapiše v komentarju s svojim *Sporočilom* za godalni kvartet.²⁰ Trdno formo Lipovšek potrebuje, ker z njo podobno kot »glasbeni giganti preteklosti« gradi čvrst skelet svoje glasbene izpovedi in na njej utemeljuje razumljivost svojega glasbenega jezika. Hkrati pa se ji izmika in jo svobodno reinterpreterira, da bi tako ujel v paradoksu skrita »trdna zavetišča, ki se v njih lepota družijo z mislijo o razumno urejenem svetu in odnosih v njem.«

²⁰ Cit. po: Roman Leskovic, spremna beseda k zgoščenki »Godalni kvartet Tartini«, Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev, EdDSS 999016.

FROM MARIJAN LIPOVŠEK'S CHAMBER WORKS

Summary

Marijan Lipovšek's creativity was imbued with live experience in musical performing. He was a genuine musician, determined to compose well-considered rounded-off compositions, a dedicated concert performer and an erudite lecturer. His poetics is not bound to transitory principles of yearning for newness, but searches for echoes of the eternal truth; or in his own words: strongholds of "solid refuges". Therefore the survey of Lipovšek's chamber output reveals modelling after fundamental concepts, developed within the tradition of so called "western" music. As a rule, Lipovšek wrote compositions for traditional chamber ensembles (string quartet, string trio); his creativity had a "soft-spot" for the sound of string instruments. A great part of his compositions originates from folk music. "Folk" in his case means the starting-point in the development of his own creative imagination; he tried to approach the deepest layers which determine the folk material, structurally analysing the basic material, its sonic image and semantics. Besides, he relied upon traditional means of expression which result in distinctive meaningfulness of his musical idiom. Therefore he used models of traditional morphology (tripartite symmetric form, sonata form, fugato, variations, rondo), while in certain parts he broadened tonal space through chromatic totality of free or strict dodecaphony. He employed all the features mentioned in order to construct a solid structure, upon which he built his own "musical story", thus setting a base for the intelligibility of his musical language.

Andrej Misson

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani

ZBOROVSKA GLASBA MARIJANA LIPOVŠKA

Izvleček: V prispevku so kronološko navedena zborovska dela Marijana Lipovška ter slog njegovega zborovskega skladanja. Značilnosti kompozicijske tehnike predstavljajo izbrani primeri izmed Lipovškovih petdesetih del, kolikor jih beležimo. Avtor se ukvarja tudi z vprašanji besedil zborovskih skladb.

Ključne besede: slovenska glasba, zborovska glasba, teorija glasbe, glasbena analiza, glasbena kompozicija, sodobna glasba, Marijan Lipovšek.

Abstract: The article states Marijan Lipovšek's choral works in chronological order. It also treats the style of his choral compositions. Some examples from fifty Lipovšek's works known so far were selected in order to introduce the characteristics of his compositional techniques. The author also discusses the issues of texts in choral compositions.

Keywords: Slovenian music, choral music, music theory, music analysis, musical composition, contemporary music, Marijan Lipovšek

»Ne morem pozabiti naivnega, prisrčnega humorja, s katerim so planinci belili svoje pripombe. Nekaj mi jih je ostalo v spominu, med njimi tale francoska cvetka:

*Après quatre jours de plezarejšn (!) nous sommes arrivés au sommet d'Ojstrica.*¹

Ko sem izbiral fotografijo, ki naj bi jo uporabil za grafično podlago diapozitivov, sem se odločil za kočjo na Jelovici, s katere se vidi Triglav. Posredoval mi jo je Lipovškov pianistični učenec, kolega in prijatelj Anton Potočnik. Morda je to pogled, ki ga je Lipovšek rad uzrl. Pa še to, zdi se mi, da je imel skladatelj navzven resno podobo, naj zgoraj zapisana misel predstavi tudi vedro plat njegovega duha. Napis, ki ga je prebral, ga je razveselil in nasmejal.

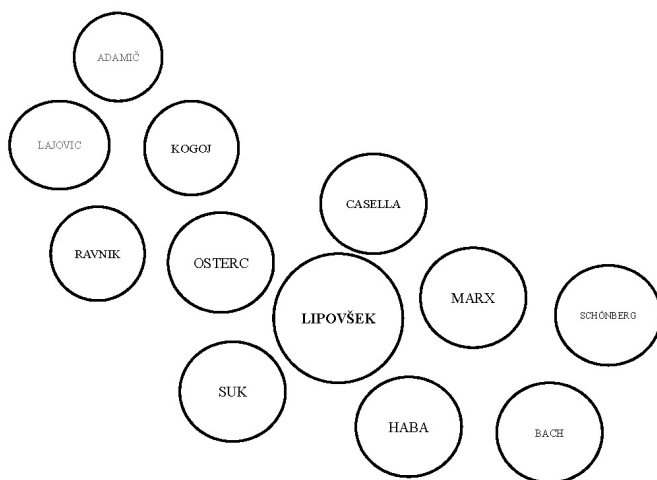
Uvod

Ponavljam že velikokrat izrečeno misel, da je bil Marijan Lipovšek vsestranska, kreativna osebnost, morda najbolj pianist, vendar tudi skladatelj, pedagog, urednik, publicist, kritik, literat, fotograf, gornik in še kaj. Tokrat bi rad poudaril vpliv te skladateljeve osebnostne lastnosti na njegovo komponiranje. Na nastajanje in udejanjanje glasbenih idej vpliva prav vse, tako zavedno kot nezavedno; torej bogata osebnost ima velik prostor, v katerem se rojevajo ideje, ki jih skladatelj nato lahko zvočno uresniči in razgrne poslušalcem. Vse tisto, kar

¹ <http://www.gore-ljudje.net/novosti/52547/>, dostopno: november, 2010; Planinski vestnik 1958, Marijan Lipovšek, Ojstrica – Herletova smer.

nanj naredi globlji vtis, kar se ga bolj dotakne, bolj tudi izzveni v skladbah, pač tako, kot se mu zdi, kot to lahko v svojem doživljanju in občutenju izrazi. Monumentalnost, izklesanost, masivnost, dotik zemlje in neba, veličastnost, igre svetlobe med zemljo, zrakom, vodo, nenavadnost poti, oblik življenja, ostri kontrasti, mir, neskončna belina snega in še bi lahko naštevali. Vse to daje čudoviti gorski svet. Zanimivo, da je kot pianist veliko pozornost namenjal glasu, solističnemu in zboru. Pisanje spodbuja k razmišljanju, fotografija vpliva na odnos do vizualne oblikovanosti, do forme. Dobro je omeniti vse to, saj lahko vpliva na ustvarjalnost, čeprav največkrat posredno. O njegovem kompozicijskem stavku so spregovorili mnogi strokovnjaki, o svojih delih je pisal tudi sam, neposredno in posredno, v člankih, v katerih je dajal priznanje domačim in tujim skladateljskim kolegom. Zelo je cenil skladatelje ekspresionistične in neoklasicistične usmeritve. Marsikaj lahko pove kompozicijski »sociogram« osnovnega izbora skladateljev, ki so mu bili tako ali drugače najbližje. Med njegovimi profesorji so to bili: Osterc, Suk, Haba, Marx, Casella. Med skladatelji, o katerih je pisal, so bili domači: Adamič, Lajovic, Kogoj, Ravnik, med tujimi pa je še posebno pozornost namenil J. S. Bachu in A. Schönbergu.

Ko skušamo razmišljati o kompozicijskem stavku nekega skladatelja, je najbolje, da začnemo s prebiranjem morebitnih njegovih misli o tem. Drug pomemben vir pa so misli njegovih sodobnikov ter naših preteklih, pomembnih kolegov. Takšen pogled je morda res pogled ljudi iz preteklosti, vendar z določene bližine, prostorske in časovne. To nam lahko odkrije in pojasni marsikaj, kar se nam danes lahko že zakriva. S pozornim branjem teh zapisov lahko poiščemo marsikakšno pomembno kompozicijsko lastnost, po drugi strani pa lahko z njimi primerjamo tudi lastna opažanja in ugotovitve. Zelo pomembno je, da tako ohranjamo neposredno duhovno vez s skladateljem in njegovimi deli, kar pomembno vpliva tudi na interpretacijo del.



Slika 1: grob Lipovškov kompozicijski sociogram.

Splošno o kompozicijskem slogu v zborih

Stanko Premrl je o Lipovškovih *Kresnicah* v *Cerkvenem glasbeniku* zapisal: »Znani slovenski, mnogo se udeležujejoči pianist in docent Glasbene akademije v Ljubljani Marijan Lipovšek nam v mešanem zboru 'Kresnice' podaja daljšo, osem strani obsegajočo vokalno skladbo na krasno (belokranjsko) narodno obredno besedilo. Stavek, posnet po narodnih motivih, je deloma harmoničen, deloma kontrapunktičen, včasih fugiran, včasih imitatoričen. Delo se naravno razvija in prinaša lepe kontraste. Glasovi so vodeni samostojno in se družijo v prav zanimive slučajne harmonije. Konec je zgrajen na preprostem, a značilnem trmastem basu. Skladba je zelo uspela.«²

Pavel Merku je povedal tole: »Lipovšek je predvsem lirik, pesnik malih oblik, mojster samospeva in krajših komornih skladb. Te so vedno zaokrožene, oblikovno neoporečne, izrazno dognane. Domislica v njih zablesti, osvoji s svojo hudomušno svežino ali s svojo tragično imanenco, s svojo izpovedno naravo pač, ki je različna, kakor so različni trenutki, ki so te izpovedi rodili. Žive so te skladbe in zato lahko učinkujejo in svoje življenje prenesejo na poslušavca. Tako postanejo kulturna dobrina.«³

Borut Loparnik pa je razmišljal takole: »Pisal je – in piše – čisto vokalno glasbo, kakor terjajo smisel, vsebina in dikcija besedil. Po estetski presoji. Glasbo, ki ni zadnje prebežališče, nadomestek ali obrobje: zanj je samostojen muzični govor, enakovreden instrumentalnemu. Tonska ideja, zasnova, melodična dikcija, faktura niso prilagojeni danostim, temveč zrasi z muzikalno naravo glasov. In skladateljev namen ni zgleden zborovski stavek, temveč sporočilo, ne kompozicijska večšina, temveč umetniško dejanje.«⁴

V spremnem besedilu k cedejem Slovenskega komornega zbora pa pravi Aleš Nagode tole: »Njegova glasba je oblikovno dovršena, a vendar ekspresivna, kozmopolitska, a vendar oprta na elemente slovenske folklore, sodobna, a vendar zasidrana v tradiciji. Njegova vokalna glasbena ustvarjalnost, kamor sodijo tudi njegovi zbori, se nagiba k drugemu polu dvojic.«⁵

Muzikolog Andrej Rijavec povzema skladateljevo razmišljanje takole: »Bolj kot barvitost vokalnega stavka – ta je seveda po svoje tudi važna – je pomembna dikcija teksta, saj se mu podreja celotna glasbena gradnja. Mislim, da je treba komponirati tako, kot bi ga človek pojoč govoril. Zato me seveda bolj privlačijo dramska in globlja lirična besedila, taka, kakršna so Kosovelova, kot pesmi zgolj miselne vsebine. Pri komponiranju zborov sem ostal v mejah tonalnosti, saj to

2 Stanko Premrl, 'Kresnice', *Cerkveni glasbenik*, l. 64 (1941), str. 102.

3 Pavel Merku, Portreti slovenskih umetnikov, Marijan Lipovšek, *Sodobnost*, l. 18 (1970), št. 1, str. 75.

4 Borut Loparnik, *Lipovškovi zbori*, uvodna beseda v zbirko zborov Ed. IDSS 30, ZKOS, Ljubljana 1988

5 Aleš Nagode, spremna beseda k cedejema *Slovenska zborovska glasba* 45–46, Slovenski komorni zbor, Ljubljana, 2008.

brez dvoma olajša pevnost in obenem omogoča bolj neposreden izraz besedila. Seveda pa sem se odmikal od preveč obrabljene načina harmonskih zvez.«⁶

Tudi Lipovšek je neposredno o svojem stavku marsikaj povedal v vizitkah k svojim skladbam v *Naših zborih*, posredno pa tudi v člankih o Ravniku, Ostercu, Adamiču, Lajovicu, Kogoju, Schönbergu, Bachu idr. Vsem tem mislim lahko samo pritrdim, česa pomembnejšega Misson pač ne more dodati. Skušal bom prikazati le nekaj zanimivih kompozicijskih elementov, zanimivih zvočnih obrazov skladb. Dobronamerno, kot vzrok za marsikakšno zvočno drugačnost in zanimivost, bi videl v skladateljevi naslonitvi na klavirski stavek, na klaviaturo, predvsem v tem:

da ima rad dvodelno grupiranje tonov teksture, navadno v ozki legi, za visoke in nizke glasove,
da je med tema grupama večja intervalna razdalja,
v oktaviranju,
v ozki legi akordov v spodnjem delu vertikale in široki v zgornjem,
v skladateljevi samozavesti in zahtevnosti v oblikovanju sozvočij,
melodij.

S tem pa je ustvaril tudi nedvomno svež, zanimiv in nekoliko nekonvencionalen zborovski zvok.

Naj samo povzamem:

polifonija ima pomembno vlogo v njegovih delih;
melodika je zahtevna, ekspresionistična, vendar tradicionalno oblikovana, brez eksperimentalnih in zahtevnejših avantgardnih prijemov;
harmonija je barvita, ekspresionistična, pestra, vendar vseskozi naslonjena na tonalnost;
gradnja akordov spominja na Osterčevo iskanje drugačnih akordov, le da Lipovšek ne dodaja sekund, ampak uporablja bolj alteracije osnovnih akordov tonalne harmonije;
z alteriranimi akordi dosega »harmonsko barvitost« in zvočno zanimivost, ki pa je lahko pevsko zahtevna (vpliv klavirskega pogleda na glasbeni stavek);
prav tako je tekstura vseskozi grajena zanimivo, v številnih odtenkih, tako polifonih kot homofonih.

Njegova zborovska dela so glasbeno zanimiva, premišljeno ustvarjena, jasno vpeta v glasbeno tradicijo, vendar tako melodika kot harmonija daleč preseगतa enostavne odnose tonalne glasbe. Z uporabo raznih vertikalnih intervalnih in

⁶ Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana, DZS, 1979, str. 163–164.

akordičnih kombinacij, prav tako pa tudi linearnih, melodičnih, je ustvaril sorazmerno gosto zvočno tkivo, močno izpovedno, a tudi zahtevno za izvajalce ter poslušalce. Nekaj podobnega velja najbrž za ves njegov kompozicijski stavek. Ivan Florjanc v svoji analizi Lipovškovih orkestralnih del ugotavlja, da »njegovo kompozicijsko fakturo odlikuje klasična jasnost oblike, tonalen, a mestoma sodobno drzen kompozicijski stavek, do nadržanosti izpiljen in domišljen zapis glasbenih misli, lirični ekspresionizem in izvirna naslonitev na slovensko ljudsko pesemsko izročilo.«⁷

Nekaj malega zborovske statistike

Ob odraslih in otroških zborih naj omenim še dve kantati. Otroške zборе omenjam tudi zato, ker je bil v njih zelo pozoren do pevnosti in otroškega doumevanja glasbe. Mladinskih zborov ni. Odrasli zbori pa so zahtevnejši.

Merkû je zapisal da so za *sladokusce*, lahko bi dodal, da so za boljše pevce ter zборе. Štirje zbori so na ljudsko besedilo in napeve, preostali na besedila večinoma sodobnih pesnikov. Skladatelj je imel rad izzivalna, zahtevna, literarno kleno izdelana besedila, lirična pa tudi baladna. V vizitki k uglasbitvi sonetov Kajetana Koviča je zapisal:

»Ne morem se ogreti za poezijo, ki šušmari z besedami brez miselne povezave in ji je treba pomen uganiti, če je to sploh mogoče. Tudi mene zanimajo senzualistična opisovanja, naj so še tako virtuožno napisana, kakor to vidimo ponekod v odličnih primerih iz francoske poezije. Za svoj odziv z glasbo potrebujem nekaj trdnih misli, če je treba dandanes že vsako stvaritev tudi spoznavno in intelektualistično postaviti.«⁸

Naj naštejemo najpomembnejše Lipovškove izdaje, najprej zborovski cikli:

- 10 OTROŠKIH ZBOROV (1931/1964),
- 4 ŽENSKI ZBORI (1951/1953),
- (5) PESMI O NAŠI DEŽELI (1975),
- 5 MEŠANIH ZBOROV NA PROTESTANTSKE KORALE (1984),
- (3) SONETI KAJETANA KOVIČA (1985).

Veliko število ciklov lahko kaže tudi na naročila.

Najpomembnejše izdaje so v redakciji:

1. Glasbene matice,

⁷ Ivan Florjanc, Orkestralna dela Marijana Lipovška – bibliografski popis in oris, *Marijan Lipovšek (1910–1995)*, Tematska števila Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo, zv. 15, Ljubljana: Akademija za glasbo, 2011.

⁸ Marijan Lipovšek, vizitka k sonetom Kajetana Koviča, *NZ*, l. 37 (1985), str. 10.

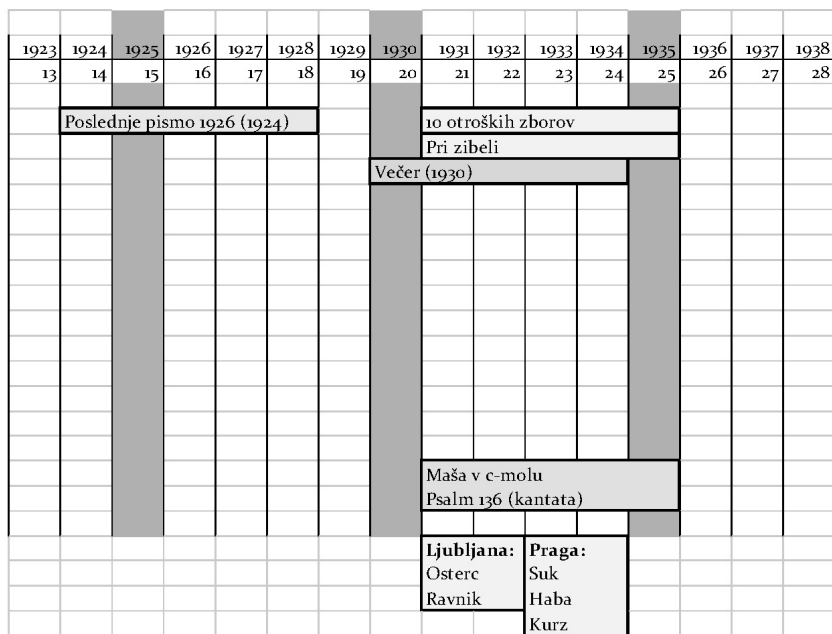
2. Naših zborov,
3. Grlice,
4. samostojni zvezek zborovskih skladb, ZKOS IDSS št. 30, Ljubljana 1988.

Številne njegove skladbe so posneli razni zbori, poudarim naj dva avtorska cedeja, ki ju je izdal Slovenski komorni zbor pod vodstvom Mirka Cudermana v zbirki Slovenska zborovska glasba (CD 45–46).

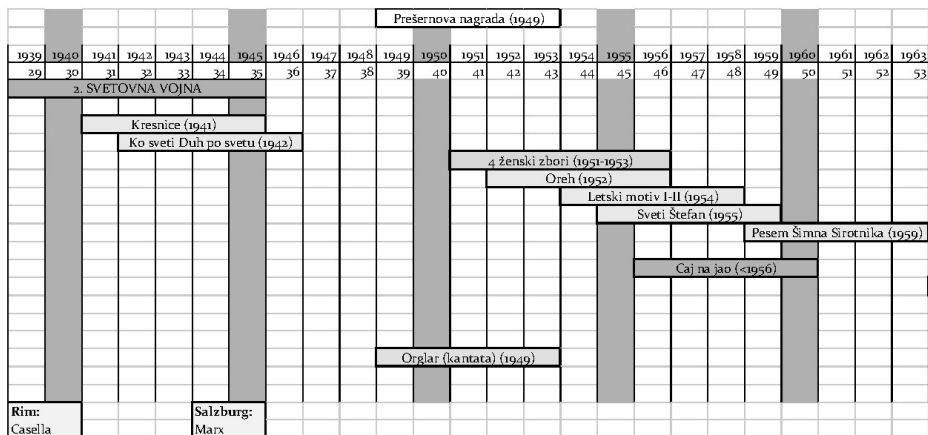
Naj omenim še nekaj najpogosteje izvajanih zborov:

Debeli kum (otročka),
Vihar, vihar (SSAA),
Oreh (SATB),
Richepinov motiv (SATB),
Ne daj oča naš lubi Bug (SATB).

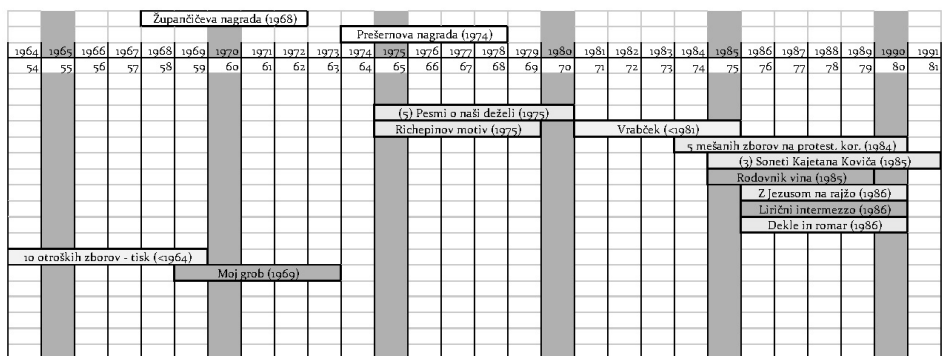
Morda bi njegovo ustvarjanje lahko razdelili na dve obdobji; do leta 1945 bi bilo prvo, zatem drugo obdobje. Tudi ustvarjanje v povojnem času bi lahko razdelili na dva ali več delov. Vsekakor se je poslednji val ustvarjenih del začel po skladateljevem petinšestdesetem letu starosti.



Slika 2: prvi del življenjskega traku Marijana Lipovška z nekaj ključnimi zborovskimi skladbami iz prvega ustvarjalnega obdobja.



Slika 3: drugi del življenjskega traku Marijana Lipovška z nekaj ključnimi zborovskimi skladbami. Prvo ustvarjalno obdobje se konča s koncem druge svetovne vojne. Med njo sta nastali dve njegovi pomembni zborovski stvaritvi.



Slika 4: tretji del življenjskega traku Marijana Lipovška z nekaj ključnimi zborovskimi deli. Po letu 1975 (65-letnik) nastopi zadnji del zborovske ustvarjalnosti.

Skladatelj je ustvaril okrog 50 zborovskih del za različne vokalne zasedbe. Največ jih je za mešani zbor, najmanj za moški. Približno 12 del je napisal za otroške zборе, preostale za odrasle. Večinoma so zbori a cappella in so natisnjeni, nekaj jih je ostalo tudi v rokopisu.

ŠT.	NASLOV SKLADBE	NASTANEK ZASEDBA	BESEDILO	PREDSTAVITEV
1	Čaj na jao ... Tam daleč nekje	<1956	TTBB+tenor solo	kitajska ljudska NZ 11(1956),58
2	Česminov grm (Pesmi o naši deželi - 1)	1975	SATB	Vinko Beličič ZKOS 30 1988
3	Debeli kum (10 otroških zborov - 5)	<1964	otr. zbor+klavir	Ivica Čermak Grlica 10(1964/65) 52-53
4	Deček in Muren (10 otroških zborov - 2)	<1964	otr. zbor	RKP
5	Dekle in romar	1986	SATB	Stara angleška, prev. G.riša Koritnik NZ 38(1986),125
6	Dogovorjanje (Pesmi o naši deželi - 4)	1975	SATB	Vinko Beličič ZKOS 30 1988
7	Drevesa v dolini		SATB	RKP
8	Elegija mojim rojakom		SSAA	France Prešeren RKP
9	Ena druga lepa pesen zuper ... (4/5 mešanih zborov na prot. korale)	1984	SATB	Neznani avtor Protestantska pesmarica, ZKOS, 1986/50-57
10	Ena srčna molitev zuper Turke (3/5 mešanih zborov na prot. korale)	1984	SATB	Jurij Dalmatin Protestantska pesmarica, ZKOS, 1986/50-57
11	Glad (Štirje ženski zbori)	1953	SSAA	Srečko Kosovel NZ 8(1953), 43
12	Je ... ? (Soneti Kajetana Koviča)	1985	SATB	Kajetan Kovič ZKOS 30 1988 / NZ 37(1985), 16-17
13	Jutro v gorah (Pesmi o naši deželi - 2)	1975	SATB	Vinko Beličič ZKOS 30 1988
14	Ko smo spali (10 otroških zborov - 9)	1931	otr. zbor+klavir	Leopoldina Leskovecova Slov. učitelj, 1931/glasbena priloga
15	Ko sveti Duh po svetu gre	1942	SATB	ljudska GM, Ed. št. 204
16	Kresnice	1941	SATB	ljudska GM, Ed. št. 202
17	Letski motiv I	1954	SATB	Josip Murn Aleksandrov ZKOS 30 1988 / NZ 9(1954), 33-34
18	Letski motiv II	1954	SATB	Josip Murn Aleksandrov ZKOS 30 1988 / NZ 9(1954), 34-37
19	Lirični intermezzo	1986	TTBB	Zora Tavčar ZKOS 30 1988 / NZ 38(1986), 40-41
20	Maša v c-modu		SATB+orgle	RKP
21	Moj grob	1969	TTBB	Ivan Goran Kovačić, prev. Nada Carevska ZKOS 30 1988 / NZ 21(1969), 51-53
22	Na planini mračni		SATB	RKP
23	Ne daj oča naš lubi Bug (2/5 mešanih zborov na prot. korale)	1984	SATB	Primož Trubar Protestantska pesmarica, ZKOS, 1986/50-57
24	Nevesta (Pesmi o naši deželi - 5)	1975	SATB	Vinko Beličič ZKOS 30 1988
25	Oreh	1952	SATB	Srečko Kosovel ZKOS 30 1988 / NZ 7(1952), 1-5
26	Oznanjenje (Soneti Kajetana Koviča)	1985	SATB	Kajetan Kovič ZKOS 30 1988 / NZ 37(1985), 18-19
27	Pan (Soneti Kajetana Koviča)	1985	SATB	Kajetan Kovič ZKOS 30 1988 / NZ 37(1985), 20-23
28	Pavliha (Povabilo) (10 otroških zborov - 1)	<1964	otr. zbor	RKP
29	Pesem (Štirje ženski zbori)	1953	SSAA	Srečko Kosovel NZ 8(1953), 42
30	Pesem Šimna Sirotnika	1959	SATB	Cene Vipotnik ZKOS 30 1988 / NZ 14(1959), 68-70
31	Po dežju (10 otroških zborov - 6)	<1964	otr. zbor	RKP
32	Pomlad (10 otroških zborov - 3)	<1964	otr. zbor	Vida Taufer arhiv RTV-165
33	Poslednje pismo	1926 (1924)	SATB	Anton Aškerc ZKOS 30 1988
34	Povožena ptica (Pesmi o naši deželi - 3)	1975	SATB	Vinko Beličič ZKOS 30 1988
35	Pri zibel	1931	otr. zbor+klavir	Slov. učitelj, 1931/glasbena priloga
36	Prošna za mir (5/5 mešanih zborov na prot. korale)	1984	SATB	Sebastijan Krelj Protestantska pesmarica, ZKOS, 1986/50-57
37	Psalm 136 (kantata)		SATB+orkester	RKP
38	Richepinov motiv	1975	SATB / TTBB	Srečko Kosovel ZKOS 30 1988 NZ 33(1981), 85-86
39	Rodovnik vina	1985	TTBB	ljudska NZ 37(1985), 168-177
40	Starca za vasjo (Štirje ženski zbori)	1951	SSAA	Srečko Kosovel NZ 6(1951), 53-55
41	Sveti Štefan	1955	SATB	Srečko Kosovel ZKOS 30 1988 / NZ 10(1955), 33-39
42	Tožba inu molitev (Te cerque boshie) (1/5 mešanih zborov na prot. korale)	1984	SATB	Primož Trubar Protestantska pesmarica, ZKOS, 1986/50-57
43	Ura (10 otroških zborov - 4)	<1964	otr. zbor	Stana Vinšek arhiv RTV-165
44	Uspavanka (10 otroških zborov - 8)	<1964	otr. zbor	RKP
45	Večer	1930	SSAA+klavir	Alojz Gradnik Slov. učitelj, 1930/glasbena priloga / NZ 22 (1970), 33-35
46	Večer (10 otroških zborov - 10)	<1964	otr. zbor	RKP
47	Vihar (Štirje ženski zbori)	1953	SSAA	Srečko Kosovel NZ 8(1953), 44
48	Vrabeček	<1981	otr. zbor+klavir	Vida Jeraj Grlica 23(1981), 43
49	Z lezusem na rajžo	1986	SATB	ljudska ZKOS 30 1988
50	Zgodba (10 otroških zborov - 7)	<1964	otr.zbor+klavir	Stana Vinšek Grlica 10(1964/65) 49-51

Slika 5: okvirni seznam njegovih zborovskih del oziroma del z zborom.

ZASEDBA			
SATB	28		
SSAA	6		
TTBB	4	38	ODRASLI
otr.	12	12	OTROŠKI
	50	50	

Slika 6: prikaz števila del po zasedbi.

BESEDILO	
Ljudske	4
Umetne	46
	50

Slika 7: prikaz števila del glede na uporabo ljudske glasbe.

ODRASLI ZBORI	
A CAPPELLA	35
CON ACCOMPAGNAMENTO	3
	38

Slika 8: število zborov s spremljavo ali brez.

TISK	
TISK	40
ROKOPIS	10
	50

Slika 9: število natisnjenih ali nenatisnjenih del.

Kratka predstavitev izbranih zborov

Zbori < 1945

Zbori iz prvega obdobja so bolj enostavni, v njih je skladatelj uporabljal tradicionalna kompozicijska in pred vsem harmonska sredstva. V kromatiki in alteracijah že lahko vidimo zametke kasnejše ekspresionistične harmonije. Skladatelj komponira raznoliko teksturo, ima občutek za vokalno barvitost moških in ženskih glasov. Rad uporablja tudi razne kontrapunktične tehnike.

Poslednje pismo

Poslednje pismo je najbrž skladateljev zborovski prvenec, ki ga je napisal kot mladostnik, na zahtevno besedilo Antona Aškerca.

V njem je pokazal precejšnje znanje in čut za harmonijo ter sposobnost uglasbitve besedila. Zato ne preseneča, da je skladba še zdaj zanimiva za izvajalce in poslušalce. Zasnovana je glasbeno tradicionalno, teksturno je barvita (menjavanje ženskega in moškega zbora), v njej lahko prepoznamo zametke ekspresionistične harmonije.

(♩ = ca 58)

poco rallent. *a tempo* *ritard.*

Marijan Lipovšek

S
A
T
B

avvivando

Šest dol-gih me-se-cev že bo, *p* od-kar od-tad je vzel slo-

Slika 10: *Poslednje pismo* (1926 ali 1924), najstarejša zborovska skladba, zasnovana tradicionalno.

straš-ni boj? *dimin. e rallent.* *Più lento,*

straš-ni boj? straš-ni boj, straš-ni boj?

13

Slika 11: *Poslednje pismo*, kromatična harmonija, alteracije kot zamelek kasnejše ekspresionistične harmonije.

Večer

Je skladba za ženski zbor in klavir na besedilo Alojza Gradnika iz leta 1930. Skladatelj je izbral mračen Des-dur, uporabil je tudi impresionistično oblikovane kvintakordične bloke, harmonijo je gradil tudi z barvitejšimi, terčno oblikovanimi akordi. Z njimi je lepo zvočno opisal večerno, obmorsko razpoloženje.

p *vhladno glo-bi-no mo-*

Ve-černi zvon, san-ce v za-ton vhladno glo-

Slika 12: *Večer*, temačen Des-dur, kvintakordični (miksturni) bloki ob vstopu zbora.

Kresnice

Je odmevna medvojna skladba (1941)⁹, s katero je skladatelj odlično pokazal svoje kompozicijsko znanje in čut za ljudsko umetnost ter zborovski stavek. Navkljub nekaterim kromatično oblikovanim odsekom prevladuje pandiatonični

⁹ Glej op. št. 2.

koncept gradnje. Vertikale so oblikovane iz raznih intervalnih kombinacij sekund, terc, kvart, kvint, sekst in septim. Vse skupaj je sestavljeno v zanimivo in pestro, rapsodično oblikovano skladbo.

Zelo mirno in svečano (♩=60) Lipovšek Marijan

Slika 13: *Kresnice*, začetek skladbe s figurirano, kromatično homofonijo in pandiatoničnim nadaljevanjem, ki ima razne vertikalne diatonične kombinacije, sekundno in druge diafonije, akordične bloke ipd.

poco ritardando Živo (♩=184)

Slika 14: *Kresnice*, pandiatonično nadaljevanje, septimna gradnja vertikale, sekundna diafonija (tempo Živo) v moškem delu zbora, sicer pa tonalno oblikovana kadenca z zadržkoma (4-3 in 9-8).

A: Tu-te je-su

Slika 15: štiriglaska imitacija (g-e-d-a), ki se izteče v antifonalno dvozborje s kvintakordičnimi bloki.

počasi Nekoliko hitreje ko v začetku (♩ = 80)

mf

Daj te daj te da ro vaj te

daj te daj te da ro vaj te da ro vaj te daj te daj te

da ro vaj te da ro vaj te da ro vaj te daj te

Slika 16: primer fugata (B-T-A-S).

più p

Ma lo spa le ra no vsta le

mf *Alt solo* o j E *più f* vo o j *zbor*

Slika 17: primer kvintnega borduna in ornamentiranega, rapsodičnega altovskega sola.

Bog vas va ruj i Ma

sempre p

i ve se ljem Bog vas va ruj i Ma ri ja zle pim zdravljem i ve se ljem

Slika 18: začetek »trmastega basa«, ostinata v moškem delu zbora, motiv v ženskem delu prinese zanimivo intervalno progresijo po začetni kvarti: 2-3-4.

(vedno tiše)

Bog vas va ruj i Ma ri ja

zle pim zdravljem i ve se ljem Bog vas va ruj i Ma ri ja zle pim

pp

i ve se ljem.

zdrav ljem i ve se ljem.

Slika 19: sklepní del skladbe *Kresnice* z avgmentirano figuro ostinata in prikrito, pandiatonično avtentično kadenco ob koncu.

Zbori > 1945

Starka za vasjo

Leta 1951 so nastali *Štirje ženski zbori* na pesmi Srečka Kosovela. Kratko predstavljam *Starko za vasjo* in *Vihar, Vihar*. Skladatelj že izdatno uporabi kromatiko, uporablja disonančna, ekspresionistična sozvočja, harmonija je prosto grajena na več centrih, čeprav ima skladba sklepni center C in ponovno latentno, plagalno kadenco. V skladbi Lipovšek sledi drznejše oblikovani poeziji Srečka Kosovela.

Starka za vasjo
Srečko Kosovel

Marijan Lipovšek

Precej hitro

Ženski zbor

Lačni o - tro - ci le - ži - jo na se - nu burja vihra skozi li - no, burja vihra skozi

Slika 20: kromatični začetek skladbe *Starka za vasjo*, prisotni so tritonusi kot zvočni znaki za nekaj slabega, ritem posnema burjo, skladatelj uporabi tudi imitacijo.

Vihar, Vihar

V delu *Vihar, Vihar* je vse zgoraj navedeno še bolj izraženo. Glavni in sklepni center C se na začetku povsem umakne (Des), čeprav so vsi toni F, G in Des lahko dominantni v sicer c-molu, ki ga lahko prepoznamo v harmonskem ozadju skladbe. Prikrit razvez lahko zaznamo v petem taktu. Tudi v tem delu skladatelj z glasbo sledi besedilu, ob koncu se različno pojavi avtentična kadenca.

Vihar, vihar
Srečko Kosovel

(Marijan Lipovšek)

Precej hitro

Ženski zbor

Vi - har, vi - har, vi - har, vi - har mi gre čez
pot in u plašč se moj u - - pi - - ra, zlo - mi - ti

Slika 21: začetek skladbe *Vihar, Vihar* v (nekoliko) prikritem, frigijsko oblikovanem c-molu.

Oreh

Oreh (1952) na besedilo Srečka Kosovela je morda eno bolj znanih, daljših Lipovškovih zborovskih del. Tokrat je poglobljeno, z dokaj tradicionalnimi glasbeno-kompozicijskimi prijemi obdelal pomenljivo, družbeno in osebno, vsebino Kosovelove pesmi.

Oreh
(Srečko Kosovel)

Mešani zbor Marian Lipovšek

Pripovedujoče, ne prepočasi (♩ = 50) *zelo živo* (♩ = 144)

S
A
T
B

Za - sa - dil je sta - ri Tor - kar o - reh. Dvaj - set - le - ten bil je ta - krat.

Slika 22: začetek skladbe *Oreh*, melodija tesno sovпада z besedilom, »zasadil«: padajoča melodija, intervalna progresija 4-T-5 – rast!, ritmična regresija – debelitev, širjenje; »dvajsetleten«: živahnost, krepkost melodije (č4), enostavnost.

in z bri - - dko - stjo ga po - - ji - la in s so - vra - štvo m,

18 *pp* *a tempo* *p* *sfz*

Slika 23: lep harmonski razvoj ob razpoloženju besedila in akordično podpiranje ključnih dveh besed, ki oblikujeta vodilni emociji: bridkost in sovraštvo.

Hitro (♩ = 132)

za - go - re - lo - je v po - lja - nah, za - go - re - lo je po mestih,

30 *p* *mf*

Slika 24: besedno slikanje vzplamenitve na poljanah, v mestih.

34

pochissimo meno mosso *dim. poco a poco* *tutto recitando*

Pa se hr - bet mu skrivil je, pa so mu zo - bje i - zpa - li in la - sje se po - be - li - li, bi - li so ko

Pa se mu skrivil je, pa so mu i - zpa - li

skrivil je, i - zpa - li *dim. poco a poco* *tutto recitando*

Slika 25: primer periodične imitacije v kombinaciji s prostim vstopom v zamiku in homofonega nadaljevanja.

57

ko - nju, svo - bo - da vi - hra - na ko - nju, vsago - re - ča, vsa ble - ste - ča, vsa go - re - ča, vsa ble - ste - ča, tla pod njo so

61

sempre

sempre

Slika 26: (sekvenčna) uporaba durovih akordov na različnih stopnjah za slikanje blestenja, gorenja svobode.

85

ppp

nu: vsa - di o - reh, vsa - di, vsa - di o - reh?

ppp vsa - di o - reh, o, mogo - če še do - ča - kaš, karne - koč sem ča - kal jaz?

nu: *ppp* vsa - di o - reh, vsa - di, vsa - di o - reh?

Slika 27: »motetni« odsek skladbe v dramatičnem, mističnem trenutku baladne pesmi, Torkarjeve smrtne besede sinu.

rallent. *mf* *a tempo* *sempre ff* *pochissimo rallent.*
 grenki o-reh. Ra - sti, ra - sti grenki o-reh, *ff* *sino alla fine* grenki o-reh!
 101 *rallent.* *mf* Ra - sti, ra - sti *sempre ff* gren - ki *pochissimo rallent.* o - reh!

Slika 28: v prvem taktu sklepnega sistema skladbe nastopi nepričakovana alteracija Des v akordičnem bloku (pričakovano D), morda opis besede »grenko«. »Subdominantni«, f-molski padajoči konec skladbe (na začetku je center C, čeprav je subdominanten že začetek).

Letski motiv I-II

Obe skladbi na besedilo Josipa Murna Aleksandrova sta izšli v *Naših zborih I.* 1954¹⁰. Prva skladba ima center C (naravni c-mol (eolski modus), c-mol). Druga, daljša skladba, ima bolj kompleksno harmonsko zasnovu, v kateri nastopa več centrov. Začetni (eolski na a) in končni (d) sta različna, čeprav povezana.

V obeh skladbah avtor gradi zvok na vsebini, razpoloženju in dramaturgiji pesmi.

Mešani zbor *Moderato* Marijan Lipovšek
 S *mf* *cresc.* šij mi se-dlo,
 A *p* *cresc.* šij mi se-dlo,
 T Tki mi pla-tno a ne tki za ja-dro, *mf* *cresc.* šij mi se-dlo,
 B *p* *mf* *cresc.*

Slika 29: imitacijski začetek skladbe *Letski motiv I*, bes. Josip Murn Aleksandrov, z dopolnilnimi glasovi.

¹⁰ NZ, l. 9 (1954), str. 33–37.

Marljan Lipovšek

Andante

S
A
T
B

p Ne po-to-žil bi ne po-
p Ne po-to-žil bi, ne po-
p Ne po-to-žil bi, ne po-

Slika 30: imitacijski, madrigalni začetek skladbe *Letski motiv II*, bes. Josip Murn Aleksandrov.

Caj na jao

Skladba je izšla v *Naših zborih* 1. 1956 in je morda nastala za Slovenski oktet.¹¹ Zanimivo je, da je skladatelj izbral priljubljeno ljubezensko kitajsko ljudsko pesem mongolskega izvora. Polifona obdelava je zanimiva in muzikalna.

Caj na jao...
Tam daleč nekje
 Kitajska narodna

Za moški zbor priredil:
Marljan Lipovšek

Zelo počasi

Tenor solo

Moški zbor

Mrmraje
Mim

Caj na jao jvanta li fans

ritard.

ju vej haq ku njans zan men cay kyo tha li cang fans, tu jao huj tu liu jien te čans vane.

Slika 31: Lipovškova obdelava priljubljene kitajske ljudske ljubezenske pesmi *Caj na jao*.

¹¹ NZ, l. 11 (1956), str. 58.

Moj grob

Pričakoval bi, da bi bilo skladb, posvečenih goram, še več. Naj omenim morda dve najbolj znani in zanimivi: *Moj grob* in *Jutro v gorah*. Besedilo za *Moj grob*, skladbo za moški zbor, ki je prvič izšla l. 1969 v *Naših zborih*.¹², je prispeval Ivan Goran Kovačič. Že začetek kaže, kako skladatelj svojo glasbo tudi tokrat opira na besedilo (frigijski potek ob koncu prve fraze, melizmatična melodija z besedami »kjer volk zavija«, v nadaljevanju z besedami »visok sneg« večji intervalni skoki itn.).

Moj grob
(Ivan Goran Kovačič)
(prevod Nada Carevska)

Marijan Lipovšek

Precej počasi (♩ = ca 84)

Moški zbor

le - ži

Na pla-ni-ni mra-čni naj grob mi le-ži, le-ži.

Na pla - ni - ni naj mi grob le - ži, le - ži.

Tam, kjer volk za--vi---ja dre---vje, drevje še-le-

Slika 32 : začetek skladbe *Moj grob*, tonalna oblikovanost harmonije, pa vendar frigijski, »žalujoči« potek basa (c-h-b-as-g), besedno slikanje nad besedami »kjer volk zavija«.

al tempo

Trava naj pre-raste ga in tr - nov grm —

nas.

Slika 33: ekspresivna melodija z velikim intervalnim skokom, nerazvezano alteracijo, kromatičnim zaporedjem akordov.

¹² NZ, l. 11 (1956), str. 58.

in ko se bo vra -- čal, naj - naj -, naj za - bri - še sled.

72 *pp* *Lento* *pp* naj naj

Slika 34: konec skladbe *Moj grob*, z alteracijami, veliko razdaljo med zgornjima in spodnjima paroma glasov, modalnim sklepom.

Jutro v gorah

Skladba je druga iz cikla petih *Pesmi o naši deželi*, ki so nastale v l. 1975. Avtor besedila je Vinko Beličič (1913–1999), slovenski pesnik, pisatelj, prevajalec in publicist. Med vojno je pripadal antikomunističnemu gibanju, zato je po drugi svetovni vojni živel v Trstu. Pesmi so izšle v zbirki *Lipovškovi zbori* pri ZKOS.¹³ Njihova pot na oder ni bila lahka, saj je bil pesnik v nemilosti pri naših oblasteh.

Že na začetku lahko zaznamo uporabo zvokov glede na skladateljevo razumevanje zvočnih barv. V enem svojih člankov je pisal o svetlosti in toploti E-dura. Sicer je sledil tradicionalnemu razumevanju zvočne barve, ki je pogosto vezana na predznake: višaji svetli, nižaji temni. Seveda pa je ta trditev zelo groba. Pogosto skladatelji pri razumevanju zvočnih barv vpletajo tudi druge lastnosti zvoka pa vse do osebnih predstav in sinestezij.

Vsekakor ima komponiranje zvočnih barv v tej skladbi pomembno vlogo.

assai più mosso *sofite* *(♩ = 108)* *Poco più calmo molto dolce*

p da (p) drozg za-zvižga u-ver-tu - ro dne-va, da za-zvon-

9

Slika 35: začetek skladbe *Jutro v gorah*, primer povezave harmonije in barv, ustvarjanje zvočnega vtisa gibanja iz teme v svetlobo.

assai più mosso *sofite* *(♩ = 108)* *Poco più calmo molto dolce*

p da (p) drozg za-zvižga u-ver-tu - ro dne-va, da za-zvon-

9

Slika 36: odlomek iz skladbe *Jutro v gorah*, primer nadomeščanja akordičnih tonov z alteriranimi, npr. v drugem taktu, namesto G As, namesto A As, v zadnjem taktu namesto G Ges ipd.

¹³ *Lipovškovi zbori*, Ed. IDSS 30, Ljubljana, ZKOS, 1988.

Marijan Lipovšek

Andante molto moderato
legato

S
A
T
B

P ži - vel ne - koč je mlad fan - tič in lju - bil, lju - bil
je de - kle - a o - na ga ni lju - bi - la nič. In
o - na, nje - ga nič.

Slika 39: začetek skladbe *Richepinov motiv* za mešani zbor; vloga mola je v običajni gradnji temnega, žalostnega razpoloženja.

Tutti: *dimin. p*

S
B

- da, moj sin? Si ra - nil se hu - da, moj sin, moj sin?
ni? Si ra - nil

rallent.

Slika 40: sklepni del skladbe *Richepinov motiv*, z dramatičnimi, močno izraznimi besedami materinega srca, občuteno uglasbitvijo in lepo oblikovano harmonijo.

Vrabček

Skladbica za otroški zbor in klavir na besedilo Vide Jeraj je izšla v *Grlici*, leta 1981.¹⁵ Z njo poudarjam skladateljevo preudarnost pri skladanju za otroški zbor. Svojo glasbeno idejo in izvedbo je povsem prilagodil sposobnostim otroškega glasu in glasbenega doumevanja.

S
B

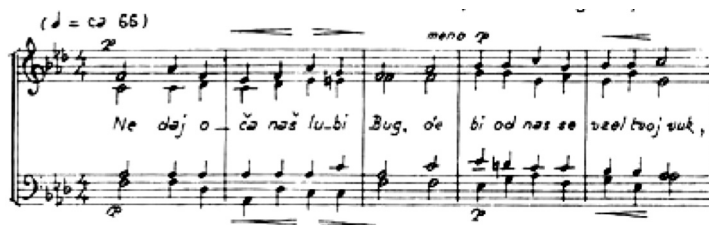
mlad le - nuh Cu - li - co je no - sil, mi - to - stinje pro - sil: „Vra - bček,
je pri - šla in se po - sme - ja - la, vbo - gaj - me nič da - la: „Zdrav in
se po - dal, šel za plalom k rast je, to - da ujel se v past je: „Vra - bček,

Slika 41: skladbica *Vrabček* za otroški zbor in klavir, glasbeni stavek je preudarno prilagojen otroškemu doumevanju glasbe in pevskim sposobnostim.

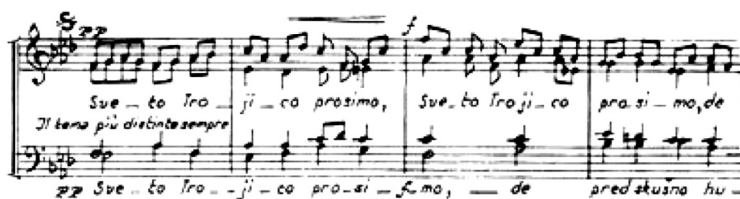
¹⁵ *Grlica*, l. 23 (1981), str. 43.

Ne daj oča naš lubi Bug

Skladatelj je v letu 1983 ustvaril 5 mešanih zborov na protestantske korale, ki so izšli leta 1986 pri ZKOS v *Protestantski pesmarici*.¹⁶ Skladbe so dobro sprejete, v njih pa je skladatelj sledil modalnim, arhaičnim napevom protestantskih avtorjev. Domiselno jih je obdelal tako homofono kot tudi polifono, sicer je sledil svojim kompozicijskim načelom (pevnost, tonalnost, ritmična preglednost ipd.). Skladbe so bile namenjene za popestritev dogajanja ob razstavi *16. stoletje – burno obdobje slovenske prebuje*, ki jo je l. 1984 v Cankarjevem domu priredila NUK v počastitev 400-letnice Dalmatinove *Biblije* in 500-letnice Luthrovega rojstva. V ta namen jih je posnel Komorni zbor RTV. Lipovšek je izbral še neobdelane pesmi, katerih besedila pričajo o hudih stiskah, ki jih je slovenski človek preživljal v 16. stoletju.



Slika 42: koralni napev Primoža Trubarja, v tradicionalni harmonizaciji oblikovan začetek zbora *Ne daj oča naš lubi Bog*.



Slika 43: cantus firmus je v tenorju, nad njim poteka osminka figuracija v sopranu in delno altu. To je del tradicije nemške koralne variacije v drugem delu pesmi *Ne daj oča naš lubi Bog*.

Tožba inu molitev

Tudi ta pesem je grajena na napev Primoža Trubarja. V tej skladbi je začetek oblikovan imitacijsko. Skladatelj je dobro poznal tradicionalne, nemške kompozicijske tehnike obdelave koralov.

¹⁶ *Protestantska pesmarica*, Ljubljana: ZKOS, 1986, str. 50–57.

(♩) *Zelo zmerno* priredil Marijan Lipovšek

O Bug za-kaj ti de-pustiš tvo-jo Cerkev za-
 O Bug za-kaj ti de-pustiš tvo-jo Cerkev za-tre-ti, Tur-

Slika 44: imitacijsko oblikovan začetek (imitatio periodica) Lipovškove priredbe koral Primoža Trubarja *Tožba inu molitev*.

Pan

V letu 1985 je uglasbil tri sonete Kajetana Koviča: *Je ... ?*, *Oznanjenje* in *Pan*. To so najbrž tri njegove najzahtevnejše zborovske stvaritve. Ko sem pel v Komornem zboru RTV, smo jih uspešno koncertno izvedli pod vodstvom dr. Mirka Cudermana, najbrž v eni od sezon, kmalu po objavi pesmi v *Naših zborih* leta 1985.¹⁷

Pan

Mešani zbor (Kajetan Kovič 2.sonet) Marijan Lipovšek

sottile e chiaro
 Je u-ra dne, ko zvok pi-šča-li žgoč in

u - ra dne u - ra dne u - ra dne

Slika 45: začetek skladbe *Pan* na sonet Kajetana Koviča; skladatelj je oblikoval dvodelno teksturo iz akordičnih blokov in vodilne melodije.

(♩ = 112 ca)

je-ži, je-ži, je-ži, je-ži me-de - no polt, me-de - no polt, je-

Slika 46: primer dvodelne, antifonalne teksture v »klavirskih«, akordičnih blokih.

¹⁷ ZKOS 30 (1988) in NZ, I. 33 (1981).

či bog, snu-be - či bog, snu-be - či bog, snu - be - či

deciso, poco ritenente

bog, snu - be - či, snu - be - či bog, snu - be - či bog,

Slika 47: primer ritmično razgibanega nadaljevanja skladbe z drznejše oblikovano harmonijo v vlogi opisovanja besedila.

Rodovnik vina

Živahna skladba je umetniška obdelava ljudske pesmi za moški zbor, izšla je leta 1985 v reviji *Naši zbori*.¹⁸ Komponirana je v bolj enostavnem, variacijskem slogu, vendar v iskanju zanimivejše harmonije, ki se oddaljuje od enostavnih, tonalnih zvez. Podobno je komponirana tudi skladba za mešani zbor *Z Jezusom na rajšo*, ki je nastala leta 1986 in izšla dve leti kasneje.¹⁹

♩ = cca 50

ze - mije gre vtr - to, la vin - di un - di

P La - vin - di, un - di, la vin - di, un - di, la vin - di,

vtr - to, tr - ti - tr - tu - la vin - di - jo, o! tr - ta ži - vi - jo! 2. lz

un - di, tr - ti - tr - tu - la vin - di - jo, la - vin - di, un - di ži - vi - jo! lz

Slika 48: imitacijski, lidijski začetek obdelave ljudske pesmi *Rodovnik vina*.

¹⁸ NZ, 1. 37 (1985), str. 168–177.

¹⁹ ZKOS 30 (1988).

tr - te gre v groz - dje, la - vin - di, un - di v groz - dje, iz groz - dja gre
 tr - te gre v groz - dje, la - vin - di, un - di v groz - dje, groz - dje, groz - dje,
 11

v bren - to oj bren - ta ži - vi - jo! *leggiero* *p* La - vin - di, un - di,
 groz - dje, oj bren - ta ži - vi - jo! *p* 3. La vin - di, un - di,
 16 3. Iz bren - te gre
napev izraziteje dinamično

Slika 49: uporaba melizmatičnih figur z akordičnimi bloki ob koncu drugega dela (2. kitice – variacije) pesmi *Rodovnik vina* in začetek tretjega dela s temo v spodnjem delu tekture.

Dekle in romar

Najbrž je skladatelj v letu 1986 ustvaril tudi zadnje zборе, ob omenjeni ljudski *Z Jezusom na rajžo* še *Lirični intermezzo*²⁰ na besedilo Zore Tavčar za moški zbor ter *Dekle in romar*²¹ na besedilo stare angleške pesmi v prevodu Griše Koritnika za mešani zbor. Baladna pesem *Dekle in romar* je nastala po naročilu za Komorni zbor RTV Ljubljana. Praizvedba je bila 22. januarja 1987 v Slovenski filharmoniji. Skladatelj je prepričljivo poiskal ustrezno obdelavo besedila: njegovih liričnih in tudi dramatičnih delov. Uporabljal je tako homofonijo, kot polifonijo. Naslednji primeri prikazujejo nekaj poudarkov iz skladbe. Naj na tem mestu zapišem še, da skladatelj ni pisal sakralnih skladb, razen dveh mladostnih, skice stavkov mašnega ordinarija – maše in uglasbitve psalma 136 kot kantate. Verskih tem se je rahlo dotaknil s skladbami *Z Jezusom na rajžo*, *Dekle in romar*, *Ko sveti Duh po svetu gre* (1942). Vse tri so obdelave ljudskih pesmi.

²⁰ ZKOS 30 (1988) / NZ, l. 38 (1986), str. 40–41.

²¹ NZ, l. 38 (1986), str. 125.

Marian Lipovšek

Precej počasi, pripovedujoče, mirno, spevno (♩=54)

p Be - lo je pe - ri - lo pra - la, ro - sa
 Be - lo je pe - ri - lo pra - la, ro - sa
 zelo vezano
 nje - na li - ca za - la, pra - la je in o - že -
 nje - na li - ca za - la, pra - la je in

Slika 50: lep, dorski (lidijski) začetek skladbe *Dekle in romar* v preprosti polifoniji.

(segue)

p
 pot - ni star - ček pri - sto - pi - ca, pri - sto - pi - ca
 - pot - ni star - ček pri - sto - pi - ca; „Bog ti

Slika 51: tonsko slikanje starosti z ostinatom, ozkim ambitusom in »zateglimi« toni.

(♩ = 60)

mp
 A da pri - de mi - lo - o - ki, mi - lo - o - ki
 da pri - de mi - lo - o - ki, bil bi vrč ta - koj pri ro - kit”
Poco più mosso (♩=84)

Slika 52: vodilna melodija v basu in diatonično oblikovana harmonija, v nadaljevanju sledi kromatično oblikovani odsek.

Allegro assai (♩ = 80) *crescendo assai* pod zglav - jem

marcato *marcato* pod zglav - jem
 po - ko - pa - la, po - ko - pa - la, po - ko - pa - la,
 po - ko - pa - la, po - ko - pa - la,
 po - ko - pa - la,
 Tri pod zglavjem po - ko - pa - la, tri pod zglavjem po - ko - pa - la, tri pod zglavjem po - ko - pa - la,

Slika 53: skladatelj uporabi ostinatni ritem, sekvenčno ponavljanje, artikulacijsko izdelane motive z imitacijo, dramatičnost opisuje tudi s tradicionalno rabo zm7 (npr. kot v Foersterjevem *Spaku*).

sempre più p
 A pa po-ko-ro mi od-me-ri." Dru- ga ka- zen
 T ko- ro, ro- mar od- me-ri."
 B ko- ro, ro- mar od- me-ri." Dru- ga ka- zen
Andante (♩ = 69)

Slika 54: z besedo »kazen« je povezana dramatična melodija z intervaloma zv4 in zv5.

molto f poco rubato
 S se - dem let, se - dem, se - dem. Se-dem let po-tr-ko-va-la,
 A se - dem, se - dem, se-dem let mi ka-men bo-di. Se-dem let po-tr-ko-va-la,
 T se - dem, se - dem, se-dem let mi ka-men bo-di. Se-dem let po-tr-ko-va-la,
 B se - dem se-dem let mi ka-men bo-di. Se-dem let po-tr-ko-va-la,
molto f
poco affrettando sempre f

Slika 55: primer periodične imitacije z dopolnilnimi glasovi.

S se do - mov de - vi - ca, vr - neš se do -
 B se do - mov de - vi - ca, vr - neš se -
dimin.
Meno (♩ = 66)

Slika 56: začetek sklepnega dela skladbe *Dekle in romar* s ponovitvijo začetnega dela.

Sklep

In ko dospem do najvišje točke – poleti tam ne drži steza – se zastrmim v Triglav skozi skrivenčene veje pritlikave bukve, kakor da bi gledal skozi slikovit, umetno skovan okenski križ ...

Zavil sem torej po drvarski poti na levo, prišel na osončeno ravnico, zagledal kočico in se zatekel na njen suhi prag ...

Bil je popoldan, kakor ga človek ne pozabi. Popoln mir, le nemo prelivanje svetlob, barv in senc. Iz daljnih višav je gledal na Danje Blegoš, na Sorico Porezen. Pečine Tanderškofla so odsevale svetlikanje pomladanskega dne. Na nekem ovinku je bilo vse belo od nunk, tako belo, da je jemalo vid.

Kot nekoč v srečnejših časih, sem v tihi popoldanski uri pripesal v vas.

Tak je bil moj dan, moj srečni dan. Nič nisem sebičen. Prav nič ga nočem obdržati zase. Tudi drugim ga privoščim, saj zato ga opisujem. Zakaj vse tisto, kar je resnično lepo, ima človek na voljo zastonj ali skoraj zastonj. Za to ne potrebuje bogastva, imeti mora le odprte oči in odprto srce ...

In mi pravimo z njim: naše srce se tiho smehlja. Izbralo si je boljši del.

Potem morda – morda – doživi spet tisti mir, ki ga vsi potrebujemo, a zaman hlastamo za njim sredi nemirnega življenja, ki je postalo naša edina resnična stvarnost. Toda junaki, ki se infantilno postavljajo s konjskimi močmi svojih motorjev in s cvilečimi gumami na ovinkih – ti ga ne bodo nikoli dosegli. Kako že pravi Kugy na koncu svojega poglavja o Scabiosi Trenti? »Mein Herz lächelt still, es weiss es besser.« In mi pravimo z njim: naše srce se tiho smehlja. Izbralo si je boljši del.

Tudi v teh besedah lahko prepoznam skladateljev zvok v zborih. Ni ga »obdržal« zase, odprl ga je svetu in morda moramo samo malo bolj imeti »odprte oči, ušesa, srce«.

Sledil je svojemu zvočnemu svetu in prepričanju, v zborih je nadaljeval glasbeno tradicijo, iskal pa nove zvočne, harmonske in izrazne poti.

Prav v tem, harmonskem elementu, je morda najbolj izrazit in ekspresionistično barvit. Zborovski stavek je podrejen podajanju besedila, njegovemu zvočnemu opisovanju in doživljanju ter je pod vplivom klavirskega. Je pevsko zahtevnejši, tudi za poslušalce. Zborovska dela Marijana Lipovška so nedvomno umetniško in izpovedno zelo prepričljiva ter so pomemben prispevek k naši zborovski ustvarjalnosti in istovetnosti.

MARIJAN LIPOVŠEK'S CHORAL MUSIC

Summary

Composer Marijan Lipovšek (1910-1995) was a universal musical personality – pianist, composer, pedagogue, publicist and critic. Besides, he was a man of letters, photographer and alpinist. Each of these aspects had an influence upon his compositional solutions. He acquired his education by some of the most renowned Slovenian and foreign musicians, such as Osterc, Suk, Haba, Marx, and Casella. Above all he appreciated the composers of expressionist and neoclassical orientation. Until this day many articles have been written on his choral compositions by various authors: Stanko Premrl, Pavel Merku, Borut Loparnik, Andrej Rijavec, Aleš Nagode, etc...Lipovšek wrote about own his work too, particularly in the introductions to his compositions, published in the magazine *Naši zbori*. Lipovšek formed his choral compositions in tonal style; nevertheless, his harmony is rather exacting, rich, chromatic, and expressionistic. Melodics is exacting as well. Polyphony plays an important role as well, the texture being variegated. His choral technique is based on that of the piano. Lipovšek wrote around 50 choral compositions, 28 of them for mixed, 6 for female, 4 for male choir; he also wrote 12 works for children's choir. Most of them (40) have been printed, whereas compositions for adult choirs (39) are for the most part a cappella. Prevalent are art compositions set upon the texts by predominantly domestic poets, such as Srečko Kosovel, Anton Aškerc, Kajetan Kovič, and Vinko Beličič. He also wrote four choirs upon the texts of Slovenian folk songs. Lipovšek's compositional features can be divided into two periods: the first up to 1945, and the second until the end of his creative life. Compositional solutions of the first period are rather simple and diatonic. *Kresnice*, a pan diatonically conceived choral composition is the most characteristic work of the first period. The compositions of the second period are richer as regards chromatics, they are also more demanding. The most notable among them are *Oreh*, *Letski motiv I* and *II*, *Moj grob*, *Jutro v gorah*, *Richepinov motiv*, *Dekle in romar*, and so on. The most outstanding and challenging are *Trije soneti Kajetana Koviča* from 1985. The content of the choral compositions is rather variegated. Some of them are less demanding as regards their performance (arrangements of Protestant hymns), though most of the works are quiet exacting (*Richepinov motiv*, *Oreh*), or even very so (*Pan*). Lipovšek's choral compositions are profound in their content and artistically as well as expressively convincing. Their flow is subject to textual narration, onomatopoeia and to presenting the inherent experience. As a whole they are a significant contribution to Slovenian choral creativity and identity.

Borut Smrekar

Slovensko ljudsko gledališče Celje

MARIJAN LIPOVŠEK: KANTATA *ORGLAR*

Izvleček: V prispevku je predstavljena kantata Marijana Lipovška *Orglar* na eno najbolj znanih pesmi Franceta Prešerna. Skladatelj je v kantati pokazal veliko kompozicijsko znanje in odlično obvladovanje glasbene dramaturgije. Skladba je pisana v določljivih tonalnih okvirih. Karakteristični interval je terca, tako v tonalnem planu kot v harmoniji, nekoliko manj izrazito pa tudi v melodiji. Formalno strukturo zamejuje desetkitična pesem. Skladatelj je pokazal izreden smisel za karakterizacijo teksta, pri čemer je domiselno uporabil tudi prijeme iz oratorijske in operne tradicije. *Orglar* gotovo sodi med najboljša slovenska dela te zvrsti.

Ključne besede: slovenska glasba, kantata, Lipovšek, analiza

Abstract: The article presents cantata *Orglar* (Organist) by Marijan Lipovšek, written upon one of the most renowned poems by France Prešeren. The composition reveals the author's thorough knowledge of compositional technique and an excellent command of musical dramaturgy. The cantata is written in a definable tonal framework. The characteristic interval is the third, both in the tonal plan and the harmonies, though less explicitly in the melodies. Its formal structure is marked off by the ten-strophe poem. The composer has proved outstanding perceptivity in characterising the text through thoughtful utilization of means coming from the oratorial and operatic tradition. Without any doubt, *Orglar* ranks among the most outstanding Slovenian works of the genre.

Keywords: Slovenian music, cantata, Lipovšek, analysis

Orglar je edina kantata v opusu Marijana Lipovška. Po skladateljevem pričevanju¹ je nastala leta 1950.² K pisanju ga je spodbudil natečaj takratnega Ministrstva za znanost in kulturo za nove izvirne skladbe, povezane s Prešernom, ki bi jih izvedli v enem večeru. Slednje je po skladateljevih besedah bistveno vplivalo na oblikovanje dela, saj v okvirih pogojev razpisa kakšne večje forme niso mogle priti v poštev. Prva izvedba *Orglarja* je bila na Prešernovi proslavi 8. februarja 1951 v veliki Unionski dvorani pod dirigentskim vodstvom Boga Leskovića skupaj s skladbami drugih skladateljev (Arnič, Lesković, Škerjanc in drugi). Med solisti so nastopili Nada Vidmar, Elza Karlovac, Rudolf Franci in Friderik Lupša, ob njih pa zbor in orkester Slovenske filharmonije. Kasneje sta bili najvidnejši izvedbi pod vodstvom Jakova Cipčija z radijskim orkestrom leta 1966 in izvedba Marka Muniha z orkestrom Slovenske filharmonije leta 1981. Glede na čas nastanka in takratni družbeno-politični kontekst je bil *Orglar* zagotovo provokacija, saj gre za hvalnico svobodi in raznovrstnosti umetniškega izražanja v času najhujše politične in estetske represije. Tedanja oblast je ravnala modro in na *Orglarja* vsaj navzven ni reagirala. Razlog je bil verjetno poseben

1 Skladateljevo pričevanje v koncertnem listu Slovenske filharmonije ob izvedbi *Orglarja* leta 1981.

2 Številni avtorji navajajo kot leto nastanka leto 1949 (Andrej Rijavec, Dragotin Cvetko in drugi).

Prešernov »položaj«, saj ga je takratni režim postavil na piedestal kot tako rekoč enega svojih idejnih predhodnikov.

Skladba je pisana za štiri soliste (sopran, alt, tenor, in bas), mešani zbor in veliki orkester, ki ga tvorijo dve flavti, dve oboi in angleški rog, dva klarineta in basovski klarinet, dva fagota, štirje rogovi, tri trobente, trije tromboni in tuba, timpani, tolkala, harfa in godala. Tekstovna predloga je znamenita romanca »Orglar« dr. Franceta Prešerna.

Formalno strukturo v veliki meri opredeljuje tekst, ki je razdeljen na deset kitic. Skladatelj je obdelal vsako kitico posebej in jih med seboj organsko povezal, najpogosteje z orkestrskimi medigrami. Ponavljanja teksta je za kantatno delo zelo malo. Iz celote lahko prepoznamo tri vsebinsko povezane dele: Prvi del je uvod v kantato, ki nas vpelje v zgodbo in obsega zgolj prvo kitico. Drugi del predstavlja orglarjevo bivanje in dogajanje v puščavi. Obsega 2. do vključno 6. kitico. V tretjem delu (od sedme kitice dalje) pa je predstavljen dvogovor med Bogom in puščavnikom ter izpostavljena poanta pesmi z največ ponavljanja besedila, uporabljenega tudi za oblikovanje nekakšne kode ob zaključku skladbe. Delo je pisano tonalno. Kljub številnim modulacijam in izmikom so tonalni centri vedno določljivi. V začetnem delu so postavljeni celo predznaki, ki jih je skladatelj v nadaljevanju, verjetno iz povsem praktičnih razlogov, opustil. Osnovna tonaliteta je F-dur, kar pa nikakor ne pomeni, da gre za skladbo v dur-molovskem sistemu, saj se skladatelj pogosto izmika jasni opredelitvi tonovskih načinov. Karakteristični interval je terca. Na terci temelji najprej harmonija. Akordi so pretežno kvintakordi in septakordi z vsemi možnimi obrati, dodanimi toni in alteracijami. Nadalje so tudi tonalni centri posameznih delov skladbe med seboj najpogosteje v terčnem odnosu. V melodiji je prav tako terca močno zastopan interval. Pri tem ne gre toliko za same terčne skoke kot bolj za terčni ambitus melodičnih delov in odsekov.

Lipovšek je zelo premišljeno uporabljal princip enotnosti in kontrasta. Zavedajoč se nevarnosti, da bi delo v desetih kiticah postalo fragmentarno, v kolikor bi posamezne kitice obdelal preveč individualno, je delo povezal na več načinov, tako na ravni celote kot na ravni posameznih notranjih delov. Vsakega od treh delov opredeljuje enoten metrum kljub občasnemu menjavanju taktovskih načinov. Prvi in tretji del sta v binarju, drugi del v ternarju. Celoto vežeta tudi harmonija in uporaba karakterističnega intervala. Čeprav v skladbi ni nekega enotnega ali pogosteje uporabljenega karakterističnega tematskega materiala, je očitno prisotna močna notranja sorodnost glasbene materije, pri čemer se začetni akordi oziroma harmonski motiv v zadnjem delu celo dobredno ponovi. Celota je torej oblikovana po klasičnem tridelnem principu, pri čemer sta prvi in tretji del sorodna, srednji del v kontrastu, zadnji del pa je hkrati tudi nekoliko kodno razširjen za utrditev celote.

Znotraj tega oblikovnega okvira je skladatelj vsako kitico obdelal individualno in jo glede na vsebino nadgradil s posebno karakterizacijo. Za karakterno individualizacijo posameznih kitic in dosego kontrasta uporablja številna sredstva, od homofonega do polifonega principa z izrazito kontrapunktsko obdelavo, uporabo recitativnega in arioznega pristopa do teksta, uporabo vokalne zasedbe v vseh variantah in kombinacijah ter orkestracije, ki ima poudarjeno funkcijo karakterizacije vsebine.

Prvi del

1. kitica:

*Opusti posvetno rabo
orglarček in gre v puščavo,
tam prepevat božjo slavo,
svoje citre vzame s sabo.*

Kantata se prične s štiritačnim akordnim motivom, ki se ponovi. Temu sledi kratek prehod k nastopu zbora. Celotna prva kitica je zaupana zboru in podana recitativno - silabično. Po stihu »svoje citre vzame s sabo« sledi devettaktni zaključek, ki po svoji motivični fakturi in orkestraciji (harfa) aluidira na citre, hkrati pa se v binarni meter postopoma interpolira ternar. Celotna prva kitica se giblje v tonalnem okviru s središčem F. Prva kitica je koncipirana z očitnim namenom, da vpelje poslušalca v zgodbo, da poslušalec zgodbi prisluhne.

Drugi del

obsega drugo, tretjo, četrto, peto in šesto kitico.

2. kitica:

*Pesmi svoje med stoglasne
v gozdu zлива ptičev kore
od prihoda zlate zore,
dokler sonca luč ne ugasne.*

V drugi kitici se pomakne tonalni okvir za veliko terco navzgor (območje A), metrum se spremeni v ternar, ki v različnih taktovskih načinih ostane vse do sedme kitice. Z nastopom ternarja se spremeni tudi tempo. Vez z uvodom je predvsem metrična, saj je nastop ternarja postopen in je s tem dosežen organski prehod v novo tonalno območje. Razmerje kontrasta v obeh kiticah je adekvatno kontrastu v besedilu.

Celoten tekst druge kitice poje zbor. Prvi dve vrstici sta silabični, nakar ju skladatelj ponovi v obliki svobodne štiriglasne imitacije na osnovi dvotaktnega motiva. Motiv imitacije je izpeljan iz tematskega materiala uvoda v drugo kitico. Celotna druga kitica je motivično izredno povezana. Imitacija je vodena po principu *dux – comes* v kvintnem odnosu kot nekakšna ekspozicija fuge z

začetkom v območju H in zaključkom v dominantnem območju Fis. Tretja ponovitev teksta je ponovno silabična, grajena na motivični osnovi, izvedeni iz uvodnega materiala kitice, četrti ponovitvi prvih dveh stihov pa sledita preostala stiha druge kitice. Kitico zaključuje orkestrska medigra z obdelavo istega tematskega materiala in umirjanjem tempa. Uvedba ternarja in nekoliko »lajnasta« motivika poudarita pripovednost besedila.

3. kitica

*Al veselje v srcu utoni
s časom mu za petje slavcev
in vseh gozda prebivalcev,
ker vsak svojo vedno goni.*

Kitica je predstavljena v območje C. Tempo je Moderato v 9/8 taktu, torej gre za zmernejši tempo. Prve tri vrstice teksta prinese alt solo na precej recitativen način. Temu sledi štiritaktna medigra, ki imitira ptičje petje ter zadnja vrstica teksta, ki se pa se nadaljuje z medigro, ki ponazarja vzdušje oziroma ptičje petje, ko »vsak svojo vedno goni«. Ta medigra je v celotni kantati najdaljša, najizrazitejša in tudi emocionalno najbolj eksponirana. Medigro bi lahko označili kot nekakšno apoteozo osebne svobode. Gre za konkretno tonsko slikanje »kakofonije« ptičjega petja.

4. kitica

*On ob drugi si pomladi
zbere ptiče mladokljune,
jim prebira svoje strune
in jih raznih pesmi vadi.*

Vrnemo se v tonalno območje F. Besedilo prineseta solo sopran in alt v prosti imitaciji. Temu sledi krajša poigra z nekoliko bolj »urejenim« ptičjim petjem. Vokalni part je v primerjavi s prejšnjo kitico zastavljen bolj konkretno pripovedno z bolj členjenim in gostejšim ritmom kot ilustracijo dogajanja v drugem orglarjevem poskusu, ko mu skoraj uspe »ukrotiti« ptice.

5. kitica

*Kosa, trdokljunsko dete,
od preljubga Avgušтина,
vel'koglavega kalina
nauči pet' pesmi svete.*

Kitico uvedejo štirje takti v orkestru v nekoliko hitrejšem tempu v 1' taktu s skercoznim karakterjem. Prvi dve vrstici sta zaupani solo sopranu in altu v prosti imitaciji. Tematski material je isti kot v prejšnji kitici, a drugače uporabljen.

Drugi dve vrstici sta v zboru, prav tako v svobodni štiriglasni imitaciji, a z drugačnim karakterjem. V orkestru skladatelj s trilčki in podobnimi prijemi aludira na ptičje petje. Situacijo, ki izhaja iz vsebine pesmi, skladatelj ironizira že s skercoznim uvodom, to pa še potencira v vokalu z melizmi v kvazi baročni maniri in s tem karikira »bogu všečno« izumetničeno glasbo oziroma prikaže s tem Orglarjevo ustvarjalno in čustveno omejenost.

6. kitica

*Zmerom svojo goni slavček,
zmerom od ljubezni bije
srcu sladke melodije,
toži ga Bogu puščavček:*

Kitico uvede orkestrska medigra, ki najprej prinese motivni material drugega dela skladbe in preide v jasno imitiranje petja slavca. Besedilo prinese zbor. V tej kitici se začne izrazitejša raba dramatskih sredstev. Prva vrstica teksta se ponovi dvakrat s harmonskim stopnjevanjem v veliki terci navzgor, kar komprimira napetost dogajanja. Sledita srednji vrstici kitice v postopnem umirjanju s ponovno aluzijo na slavčevo petje, ki ga slišimo v orkestru. Ponovno napetost pa vzpostavi a cappella zbor s tekstom zadnje vrstice v tempu »piu mosso«. Izbor in uporaba glasbenih sredstev poudarita, da se slavec ni nič spremenil in s tem podčrtata orglarjev popoln neuspeh. »Toži ga Bogu puščavček« v zboru a cappella pa je izrazito dramsko zastavljena napoved razpleta oziroma nastopa tretjega dela.

Tretji del

Zadnji del obsega dialog med Bogom in puščavnikom. Pretežni del teksta obsega premi govor. Skladatelj je v operni tradiciji dodelil vlogo puščavnika tenorju in vlogo Boga basu. Zbor je uporabljen v oratorijski tradiciji responzorijalnega petja. Celoten tretji del je v binarnem metrumu.

7. kitica

*»Lej, kalin debeloglavec,
trdokljunast kos je svoje
pesmi pustil, lepše poje,
podučit' ne da se slavec!«*

Spremenita se tempo in metrum: 4/4 takt v Allegru. Značilen je motiv puščavnikovega nezadovoljstva (tritonus). Skladatelj je poudaril premi govor. Izbor tenorja (za ta part je primeren predvsem tenor buffo), lega in postopi s tritonusom prikažejo orglarjev značaj in karakter.

8. kitica

*Al' Bog slavca ni posvaril,
le posvaril je puščavca:
»Pusti peti moj'ga slavca,
kakor sem mu grlo ustvaril.«*

Vezni tekst (prvi dve vrstici) je zaupan zboru, vmes pa je štiriktaktna orkestrska medigra ponovno z motivom nezadovoljstva (tritonus). Naslednji dve vrstici (odgovor Boga) uvedejo akordi, ki so v močni povezavi z uvodom skladbe. Prvi nastop teksta je v basu solo, nakar zbor dvakrat odgovori z istim tekstom. Prvi dve vrstici sta pisani umirjeno in silabično ter napovedujeta kontrastno koncipiran odgovor Boga v nadaljevanju.

9. kitica

*»Pel je v sužnosti železni
Jeremij žalost globoko;
pesem svojo je Visoko
Salomon pel od ljubezni«*

Gre za nadaljevanje iz prejšnje kitice. Prvi dve vrstici prinese najprej bas solo, temu sledi responzorialna ponovitev teksta v zboru. Enak postopek je z naslednjima vrsticama.

Celoten tekst kitice se pojavi ponovno v tempu alla breve s solisti. Prvi stih najprej v štiriglasni svobodni imitaciji z dvotaktno temo, potem pa s štiriktaktno temo po principu dux – comes kot ekspozicija fuge. Sledita naslednji dve vrstici v štiriglasnem stavku s solisti dvakrat v svobodnejši kontrapunktski obdelavi.

10. kitica

*»Komur pevski duh sem vdihnil,
ž njim sem dal mu pesmi svoje;
drugih ne, le te naj poje,
dokler da bo v grobu utihnil.«*

Orkestralni uvod je v tesnem akordnem sorodstvu z uvodom skladbe. Prvi stih poje najprej bas solo, ki mu sledi odgovor zbora. Enak postopek je tudi z drugim stihom. Tretja vrstica je deljena (bas solo: »drugih ne«, temu odgovarja zbor), s čimer doseže učinkovito dramsko stopnjevanje. Enako postopa skladatelj z drugim delom vrstice. Tekst se v nadaljevanju večkrat ponovi z združitvijo basa solo in zbora. V nadaljevanju uporabi tekst »le te naj poje« kot osnovo za štiriglasno svobodno imitacijo. Zadnjo vrstico najprej zapoje solo bas, temu pa odgovori s ponovitvijo zbor (najprej a cappella). V samem zaključku se pojavi najprej tema »komur pevski duh sem vdihnil...« in akordi v terčnih relacijah.

Sklep

Marijan Lipovšek je v kantati *Orglar* pokazal invencijo, veliko kompozicijsko znanje in splošno glasbeno razgledanost. Skladba je izdelana na izredno visoki obrtni ravni. Skladateljeva obdelava teksta je subtilna in pretehtana. Lipovšek je odličen v glasbeni karakterizaciji besedila, ki hkrati predstavlja njegovo osebno in izvorno interpretacijo literarne predloge. Glasba besedilo vsebinsko nadgrajuje in je le občasno opisna, čeprav je epski značaj prisoten ves čas. Razpon različnih razpoloženj in karakternih odtenkov je zelo bogat. Skladatelj je vsaki od desetih kitic vdihnil individualni značaj, a je hkrati uspel povezati kitice v čvrsto celoto. Pomembna je tudi dramska razgibanost skladbe, ki predstavlja za interprete še posebej hvaležno dimenzijo. Skladateljeve oznake tempa, agogične in druge spremembe je treba jemati kar se da dosledno, saj je v tem pogledu skladateljeva zamisel veliko boljša od nekaterih dosedanjih izvedb. *Orglar* zagotovo sodi med pomembnejša slovenska dela te zvrsti in bi zaslužil stalno prisotnost na naših koncertnih sporedih.

MARIJAN LIPOVŠEK'S CANTATA *ORGLAR*

Summary

Cantata *Orglar* (Organist) proves the author's inventiveness, vast knowledge of composition and musical erudition. It was written by a highly skilled artisan. The composer treated the text subtly and with utmost consideration. He proved his excellence in the characterisation of the text, which also represents his own and original interpretation of the literary model. Music, which is descriptive only in certain sections, complements the text; yet its epic character is present throughout the composition. It presents a very wide diapason of various moods and characterizing nuances. The composer imbued each of the ten strophes with individual character, at the same time managing to bring them together into an integrated whole. The dramatic motion of the composition is very significant as well; it represents a special and gratifying task for the performers. The composer's instructions regarding the tempo and the agogics should be treated with maximum consistency, since in this respect the author's conception seems to be much better in comparison with some renditions we have heard so far. Without any doubt, *Orglar* ranks among the most outstanding Slovenian works of the genre, therefore it deserves to be permanently included in concert programmes.

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 Lipovškovem 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 močnejše 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 hermenevtično 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 pojavnost 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 jedrnatim 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 zrli 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 hvaležen, 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 prenekaterikrat 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 dokončiral kasneje še tri stavke v sorodnem slogu: drugega kot preprost trodelni *largetto*, 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 avtograf 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, zapuščina 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 odmisлити oz. znebiti se vtisa, da nekomu (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 skladateljeve 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 sonoritá*, 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 prčrtano ime ‘Jakov Cipci’ in pripisan ‘Igor Gjardov’.

33 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. 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.

Alenka Bagarič

Narodna in univerzitetna knjižnica

SEZNAM GLASBENIH DEL MARIJANA LIPOVŠKA

Seznam glasbenih del Marijana Lipovška zajema podatke o komponiranih skladbah in njihovih objavah. Izhaja iz ohranjenega rokopisnega notnega gradiva iz skladateljve zapuščine, ki jo hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. Ta obsega poleg čistopisov tudi osnutke in skice skladb, fragmentarno ohranjena dela in prepise. Opira se tudi na ohranjene prijave del, priložnostno sestavljene sezname ter kataloge Glasbene zbirke NUK. Podatki o objavah so zbrani s pomočjo vzajemnega bibliografskega kataloga COBISS in Kataloga edicij Društva slovenskih skladateljev.

Seznam je urejen po abecedi naslovov. Podatki se vrstijo v sledečem vrstnem redu: naslov in dodatek k naslovu skladbe ter začetni verz besedila, če se razlikuje od naslova, in navedba avtorja besedila za vokalne skladbe ali začetna oznaka tempa za inštrumentalne skladbe. Za naslovi zbirk je navedena vsebina. Naslovi posameznih skladb so zapisani poudarjeno, naslovi zbirk so zapisani poudarjeno in ležeče, naslovi posameznih skladb v zbirkah so oštevilčeni. Naslovi, ki se začnejo s številko, so razrešeni, dodani naslovi so v oglatem oklepaju. Sledijo navedba zasedbe in letnica nastanka skladbe, če je znana, ter podatek o fizični obliki gradiva in objavi. Zabeležene skladateljve rokopise in osnutke hrani Glasbena zbirka NUK. Podatki o objavah so navedeni v skrajšani obliki. Dodan je seznam publikacij.

Kazalo zasedb je razdeljeno na zborovska, vokalno-inštrumentalna in inštrumentalna dela. Navedeni so naslovi zbirk in ciklusov ter posameznih skladb, ki niso del tovrstnih večjih del. Znotraj zasedb so naslovi posameznih skladb razvrščeni po abecednem redu.

SEZNAM PUBLIKACIJ

- Balada (1954) – Marijan Lipovšek, *Balada za violončelo in klavir*, Ljubljana: samozaložba, 1954.
- Devet samospevov (1952) – Marijan Lipovšek, *Devet samospevov*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1952.
- Ed. DSS 9 (1955) – Marijan Lipovšek, *Sonata za klavir = Sonate pour piano*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 9, Ljubljana: Savez kompozitorja Jugoslavije in Društvo slovenskih skladateljev, 1955.
- Ed. DSS 16 (1955) – Marijan Lipovšek, *Druga suita za godala = Deuxième suite pour cordes*. Partitura, Ljubljana: Savez kompozitorja Jugoslavije, Društvo slovenskih skladateljev, 1955.
- Ed. DSS 28 (1957) – Marijan Lipovšek, *16 samospevov za visok glas in klavir na pesmi Mitje Šarabona iz ciklusa Bolečina*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 28, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1957.
- Ed. DSS 46 (1957) – Marijan Lipovšek, *Voznica: variacije na narodno pesem za klavir = variations sur une thème populaire pour piano*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 46, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1957.
- Ed. DSS 64 (1959) – Marijan Lipovšek, *Rapsodija na motive slovenskih ljudskih pesmi za violino in orkester = Rapsodie sur les motifs populaires slovènes pour violon et orchestre*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 64, Ljubljana: Savez kompozitorja Jugoslavije, Društvo slovenskih skladateljev, 1959.
- Ed. DSS 76 (1960) – Marijan Lipovšek, *Sedem miniatur za godala = Sept miniatures pour cordes*. Partitura, Edicije Društva slovenskih skladateljev 76, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1960.
- Ed. DSS 86 (1960) – Marijan Lipovšek, *Sončece, sij: ciklus pesmi za sopran in klavir na besedilo Stane Vinšek*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 86, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1960.
- Ed. DSS 101 (1961) – Marijan Lipovšek, *Tretja suita za godala = Troisième suite pour cordes*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 101, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1961.
- Ed. DSS 124 (1961) – Marijan Lipovšek, *Druga suita za godala = Deuxième suite pour cordes*. Partitura, Edicije Društva slovenskih skladateljev 124, Ljubljana: Savez kompozitorja Jugoslavije, Društvo slovenskih skladateljev, 1961.

- Ed. DSS 124 (1977) – Marijan Lipovšek, *Druga suita za godala = Second suite for strings*. Študijska partitura, Edicije Društva slovenskih skladateljev 124, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1977.
- Ed. DSS 134 (1962) – Marijan Lipovšek, *Druga rapsodija za violino in klavir = Second rhapsody for violin and piano*, redakcija violinskega parta Rok Klopčič, Edicije Društva slovenskih skladateljev 134, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1962.
- Ed. DSS 166 (1963) – Marijan Lipovšek, *Dva dua za violino in viola = Two duos for violin and viola*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 166, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1963.
- Ed. DSS 167 (1964) – Marijan Lipovšek, *7 samospevov*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 167, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1964.
- Ed. DSS 176 (1964) – *Marijan Lipovšek*, *Dvajset mladinskih pesmi za klavir*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 176, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1964.
- Ed. DSS 176 (1977) – Marijan Lipovšek, *Dvajset mladinskih pesmi za klavir = 20 Klavierstücke für die Jugend*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 176, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev; Köln: Musikverlage Hans Gerig, 1977.
- Ed. DSS 192 (1965) – Marijan Lipovšek, *Prva suita za godala = Premiere suite pour cordes*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 192, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1965.
- Ed. DSS 245 (1968) – Marijan Lipovšek, *Toccata quasi apertura*. Partitura, Edicije Društva slovenskih skladateljev 245, Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1968.
- Ed. DSS 270 (1972) – Marijan Lipovšek, *Sonata za violino in klavir*, redakcija Igor Ozim, 2. natis, Edicije Društva slovenskih skladateljev 270, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1972.
- Ed. DSS 281 (1966) – Marijan Lipovšek, *Verzi: 6 pesmi na verze iz pesnitve Mitje Šarabona "Misli"*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 281, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1966.
- Ed. DSS 311 (1970) – Marijan Lipovšek, *Simfonija: 1., 2. in 3. stavek*. Partitura, Edicije Društva slovenskih skladateljev 311, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1970.
- Ed. DSS 409 – Marijan Lipovšek, *Koncert za trobento in orkester* (rokopis).
- Ed. DSS 433 (1961) – Marijan Lipovšek, *Domovina: simfonična pesnitev = La patrie: poème symphonique*. Partitura, Edicije Društva slovenskih skladateljev 433, Zagreb: Savez kompozitorja Jugoslavije, 1961.

- Ed. DSS 529 (1973) – Marijan Lipovšek, *Balada za čelo in klavir = Ballad for violoncello and piano*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 529, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1973.
- Ed. DSS 599 (1974) – Marijan Lipovšek, *Tri pravljice za klarinet in klavir = Drei Märchen für Klarinette und Klavier*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 599, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev; Köln: Musikverlage Hans Gerig, 1974.
- Ed. DSS 673 (1975) – Marijan Lipovšek, *Štiri sporočila za godalni kvartet = Vier Mitteilungen für Streichquartett*. Študijska partitura, Edicije Društva slovenskih skladateljev 673, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev; Köln: Musikverlage Hans Gerig, 1975.
- Ed. DSS 704 (1976) – Marijan Lipovšek, Igor Ozim, *13 mladinskih skladb za violino in klavir = Stücke für die Jugend für Violine und Klavier*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 704, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev; Köln: Musikverlage Hans Gerig, 1976.
- Ed. DSS 808 (1959) – Marijan Lipovšek, *Rapsodija za violino in klavir*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 808, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959.
- Ed. DSS 856 (1978) – Marijan Lipovšek, *Druga sonata za violino in klavir = Second sonata for violin and piano*, redakcija Igor Ozim, Edicije Društva slovenskih skladateljev 856, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev; Köln: Musikverlage Hans Gerig, 1978.
- Ed. DSS 901 – Marijan Lipovšek, *Antichaos: simfonična skica* (rokopis).
- Ed. DSS 915 (1981) – Marijan Lipovšek, *Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir = Zwölf Volkslieder für eine Singstimme und Klavier*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 915, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1981.
- Ed. DSS 976 – Marijan Lipovšek, *Orglar: kantata za zbor, 4 solistične pevce in orkester* (rokopis).
- Ed. DSS 1010 – Marijan Lipovšek, *Pozabljene pesmi za srednji glas in orkester* (rokopis).
- Ed. DSS 1012 (1982) – Marijan Lipovšek, *Štiri skladbe za violino in klavir = Four pieces: for violin and piano*, redakcija violinskega parta Igor Ozim, 2. popravljena izd., Edicije Društva slovenskih skladateljev 1012, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1982.
- Ed. DSS 1034 (1983) – Marijan Lipovšek, *Pesmi iz mlina: za glas in klavir = Lieder aus der Mühle: für eine Stimme und Klavier*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 1034, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1983.

- Ed. DSS 1091 (1984) – Marijan Lipovšek, *Pet skladb za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov = Five pieces for violin and piano based on Slovenian folk songs*, redakcija violinskega parta Rok Klopčič, Edicije Društva slovenskih skladateljev 1091, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1984.
- Ed. DSS 1101 – Marijan Lipovšek, *Sončece, sij!: 14 pesmi za sopran in orkester* (rokopis).
- Ed. DSS 1102 – Marijan Lipovšek, *Trio brevis za violino, violončelo in klavir* (rokopis).
- Ed. DSS 1120 (1985) – Marijan Lipovšek, *Sonata: za violino solo = for violin solo*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 1120, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1985.
- Ed. DSS 1183 (1991) – Marijan Lipovšek, *7 samospevov na pesmi iz ciganske poezije za mezzosopran in klavir = 7 Lieder nach Zigeunerpoesies für Mezzosopran und Klavier*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 1183, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1991.
- Ed. DSS 1231 – Marijan Lipovšek, *Pesmi iz mlina za glas in orkester* (rokopis).
- Ed. DSS 1724 (2004) – *Violina & klavir = Violin & piano*, izbor in redakcija Tomaž Lorenz, Edicije Društva slovenskih skladateljev 1724, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2004.
- Ed. DSS 1859 (2007) – *Slovenski skladatelji mladim pianistom = Slovene composers for young pianists*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 1859, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2007.
- Ed. DSS 1935 – Marijan Lipovšek, *Odisej: ciklus samospevov na pesnitev Gregorja Strniše za srednji glas in orkester*, inštrumentiral Ivo Petrič.
- Ed. DSS 1953 (2010) – Marijan Lipovšek, *Voznica: 31 variacij na narodno pesem za simfonični orkester*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 1953, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2010.
- Ed. GM št. 202 (1941) – *Marijan Lipovšek, Kresnice: mešani zbor*, Ljubljana: Glasbena matica, 1941 (Ed. št. 202).
- Ed. GM št. 204 (1942) – *Marijan Lipovšek, Ko sveti duh po svetu gre: mešani zbor*, Ljubljana: Glasbena matica, 1942 (Ed. št. 204).
- Ed. GM št. 270 (1944) – *Marijan Lipovšek, Dvajset mladinskih pesmi za klavir*, Ljubljana: Glasbena matica, 1944 (Ed. št. 270).
- Ed. GM št. 271 (1944) – *Marijan Lipovšek, Dvajset mladinskih pesmi za klavir: I. zvezek (1 – 12[!])*, Ljubljana: Glasbena matica, 1944 (Ed. št. 271).

- Ed. GM št. 272 (1944) – Marijan Lipovšek, *Dvajset mladinskih pesmi za klavir: II. zvezek (13 – 20)*, Ljubljana: Glasbena matica, 1944 (Ed. št. 272).
- IDSS št. 30 (1988) – Marijan Lipovšek, *Zbori*, Izbrana dela slovenskih skladateljev 30, Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1988.
- IDDS št. 37 (1995) – *Slovenska zborovska stvaritev: 55 skladateljev – 55 skladb = From slovenian choral opus: 55 composers – 55 compositions*, Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1995.
- Izbor skladb (1955) – *Izbor skladb za mešane, ženske in moške zборе ter množične zборе s spremljavo klavirja iz natečaja zveze delavskih prosvetnih društev "Svoboda"*, Ljubljana: Zveza DPD "Svoboda", 1955.
- Jugendalbum (1975) – *Jugoslawisches Jugendalbum für Klavier = Yugoslav youth album for piano = Album Yougoslave de jeunesse pour piano*, ur. Marijan Lipovšek, Leipzig: Edition Peters, 1975.
- Jugendalbum (1977) – *Jugoslawisches Jugendalbum für Klavier 2 = Yugoslav youth album for piano = Album Yougoslave de jeunesse pour piano*, ur. Marijan Lipovšek, Leipzig: Edition Peters, 1977.
- Jugoslovenska solo-pesma (1957) – *Jugoslovenska solo-pesma 3*, Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, 1957.
- Miniature (2000) – *Miniature za violino in klavir 1: Paganini, Schumann*, Lipovšek, izbor in redakcija violinskega parta Rok Klopčič, Ljubljana: DZS, 2000.
- Pesmi slovenskih protestantov (1986) – *Pesmi slovenskih protestantov v priredbah slovenskih skladateljev*, Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1986.
- Slovenska pesmarica (1963) – *Slovenska pesmarica 1*, ur. Luka Kramolc in Matija Tomc, Celje: Mohorjeva družba, 1963.
- Slovenske klavirske skladbe 1 – *Slovenske klavirske skladbe za mladino 1*, ur. Zorka Bradač in Silva Hrašovec, 3. pomnožena izd., Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1956–; *Slovenske klavirske skladbe za mladino 1*, ur. Eva Kvartič, Ljubljana: DZS, 2005– .
- Slovenske klavirske skladbe 2 – *Slovenske klavirske skladbe za mladino 2*, ur. Zorka Bradač in Silva Hrašovec, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1947– .
- Slovenske klavirske skladbe 2a – *Slovenske klavirske skladbe za mladino 2*, ur. Eva Kvartič, Ljubljana: DZS, 2005– .
- Slovenske klavirske skladbe 3 – *Slovenske klavirske skladbe za mladino 3*, ur. Zorka Bradač in Silva Hrašovec, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1948– .

- Slovenske klavirske skladbe 3a – *Slovenske klavirske skladbe za mladino 3*, ur. Zorka Bradač in Silva Hrašovec, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1962– .
- Slovenske klavirske skladbe 3b – *Slovenske klavirske skladbe za mladino 3*, ur. Eva Kvartič, Ljubljana: DZS, 2006– .
- Slovenske klavirske skladbe 4 – *Slovenske klavirske skladbe za mladino 4*, ur. Zorka Bradač in Silva Hrašovec, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1948– .
- Slovenske klavirske skladbe 5 – *Slovenske klavirske skladbe za mladino 4*, ur. Zorka Bradač in Silva Hrašovec, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949– .
- Slovenski skladatelji (1982) – *Slovenski skladatelji mladim violinistom: skladbe za violino in klavir 1*, izbor in redakcija violinskega parta Tomaž Lorenz, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1982.
- Slovenski skladatelji (1993) – *Slovenski skladatelji mladim klarinetistom*, Radovljica: Didakta, 1993.
- Štiri skladbe (1955) – Marijan Lipovšek, *Štiri skladbe za violino in klavir*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1955.
- Tri narodne (1954) – Marijan Lipovšek, *Tri narodne za bas (bariton) in klavir*, Ljubljana: samozal., 1954.
- Trije impromptuji (1953) – Marijan Lipovšek, *Trije impromptuji za klavir*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1953.

ABECEDNI SEZNAM GLASBENIH DEL

Abend (*An einem Abend da die Blumen dufteten*). Bes. Li Taipo. Glas in klavir [ok. 1926]. Rokopis.

Allegro amabile. Violina in klavir. Gl. *Štiri skladbe za violino in klavir*.

Allegro moderato. Violina in klavir. Rokopis. Objava: Ed. DSS 1724 (2004), str. 46–49.

Andante. Violina in klavir. Gl. *Štiri skladbe za violino in klavir*.

Andantino e vivace. Violina in klavir [1983]. Rokopis.

Andantino moderato. Violina in klavir. Gl. *Štiri skladbe za violino in klavir*.

Angleški valček (*Valse lento*). Klavir [ok. 1925]. Rokopis.

Antichaos: simfonična skica (*Moderato assai*). Simfonični orkester [1978]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 901.

Ave Maria (*Ave Maria gratia plena*). Za sopran solo, štiri violine, violončelo in orgle [1924]. Rokopisna partitura.

Balada za violončelo in klavir (*Lento, quasi recitativo*). Violončelo in klavir [1944]. Rokopis. Objava: *Balada* (1954); Ed. DSS 529 (1973).

Belokranjske kresnice za mešani zbor, gl. **Kresnice**.

Beračeva. Klavir. Objava: Slovenske klavirske skladbe 2. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir*.

Bil sem žalosten in sam. Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov*.

Bor (*Razklali so ognjeni me viharji*). Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov*.

Brat sestro ubije. Mešani zbor. Osnutek (brez besedila).

Brzopolka. Klavir [ok. 1925]. Rokopis.

Caj na jao ... (*Caj na jao juen ta ti fang*). Kitajska ljudska. Pripredba za moški zbor. Rokopis. Objava: *Naši zbori* 11 (1956), št. 3–4, str. 58.

Cigan (*Na maršu, v vojašnici - mračen ko duh*). Bes. Oton Župančič. Za recitatorja in klavir [1925]. Rokopis.

Češminov grm (*Češminov grm, iz bregovitih tal rastoč*). Bes. Vinko Beličič. Mešani zbor. Gl. *Pesmi o naši deželi*.

Čin, čin, čin, Drežnica (*Comodo*). Klavir. Gl. *Pet slovenskih ljudskih napevov*.

- Debeli kum** (*Cingulibinguli rum, pum, pum, pum*). Bes. Ivica Čermak, prev. Ivan Minatti. Enoglasni otroški zbor s klavirjem. Objava: *Grlica* 10 (1964/65), št. 4–5, str. 52–53. Gl. *Deset otroških zborov*.
- Deček in muren** (*Čuri, muri, črni ti kozliček*). Bes. Maks Simončič. Enoglasni otroški zbor s klavirjem. Gl. *Deset otroških zborov*.
- Dekle in romar: balada** (*Belo je perilo prala, rosa njena lica zala*). Bes. angleško ljudsko, prev. Griša Koritnik. Mešani zbor [1985]. Rokopis. Objava: *Naši zbori* 38 (1986), št. 5–6, str. 125–131.
- Deklica in roža** (*Rase mi rase roža pod okencem*). Za mezzosopran in klavir. Gl. *Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije*.
- Deset otroških zborov** (1. Povabilo; 2. Deček in muren; 3. Pomlad; 4. Ura; 5. Debeli kum; 6. Po dežju; 7. Zgodba; 8. Uspavanka (Pri zibelki); 9. Ko smo spali; 10. Večer). Otroški zbori s klavirjem. Rokopis (nepopoln).
- Devet samospevov** (1. Tebi; 2. Melanholija; 3. Zvečer; 4. Prva pomlad; 5. Osamljena; 6. Pesem Ajše; 7. Vrata; 8. Žalostna zgodba; 9. Japonski motiv). Glas in klavir [1925–51]. Rokopisi. Objava: *Devet samospevov* (1952).
- Dežek** (*Dežek pada, dežek pada rosno se blesti livada*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in klavir. Gl. *Sončece, sij*.
- Dežek** (*Dežek pada, dežek pada rosno se blesti livada*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij*.
- Dežela mrtvih** (*Nekoč na daljnih potovanjih je prišel do dežele mrtvih*). Bes. Gregor Strniša. Glas in klavir [1990]. Gl. *Odisej*.
- Dobri stari pianino**: glasba k filmu. Za orkester. Rokopisna partitura. Glasba zaigrani film *Dobri stari pianino* (1959).
- Dogorevanje** (*Svetli oljčni pepel življenjskih let*). Bes. Vinko Beličič. Mešani zbor. Gl. *Pesmi o naši deželi*.
- Dohtar**: glasba za radijsko igro. Za mešani zbor in orkester. Osnutek.
- Dolenjski furmani** (*Allegro ma non troppo, più tosto comodo*). Klavir. Gl. *Pet slovenskih ljudskih napevov*.
- Domovina: simfonična pesnitev** (*Lento recitando, con molto sentimento e un poco liberamente*). Simfonični orkester [1950]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 433 (1961).
- Drevesa v dolini**. Mešani zbor. Osnutek (brez besedila).
- Drežniška – Ženka mi v goste gre – Velik grešnik**. Violina in klavir. Gl. *Pet skladb za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov*.

Druga rapsodija za violino in klavir. Violina in klavir [1962]. Rokopis.
Objava: Ed. DSS 134 (1962).

Druga rapsodija za violino in orkester (*Andante – Moderato*). Violina solo
in orkester [1962]. Rokopisna partitura.

Druga sonata za violino in klavir (1. Molto moderato, 2. Non troppo allegro –
Lento). Violina in klavir [1974]. Rokopis. Objava: Ed. DSS 856 (1978).

Druga suita za godala (1. Meastoso – Vivo e giocoso; 2. Larghetto; 3. Presto;
4. Allegro vivace). Godalni orkester [1950]. Rokopisna partitura,
notografski prepis partov (1955). Objava: Ed. DSS 16 (1955), Ed. DSS 124
(1961), Ed. DSS 124 (1977).

Drugi duo za violino in violino, gl. **Fantazija in fuga**.

Drugi trio (1. Moderato assai; 2. Adagio, non troppo; 3. Allegro). Za violino,
violončelo in klavir [do 1985]. Rokopisna partitura.

Dva dua za violino in violino: Suita (1. Preludij; 2. Ples; 3. Meditacija in
fantazma; 4. Drugi ples; 5. Za konec); Fantazija in fuga. Violina in viola.
Rokopis. Objava: Ed. DSS 166 (1963).

Dva letska motiva (1. Letski motiv I.; 2. Letski motiv II.). Bes. Josip Murn.
Mešani zbor [1954]. Rokopis. Objava: *Naši zbori* 9 (1954), št. 3, str. 33–37;
Izbor skladb (1955), str. 21–26; IDSS št. 30 (1988), str. 36–42.

Dvajset mladinskih pesmi za klavir (1. Poljska; 2. Pastirska; 3. Beračeva; 4.
Kmetova; 5. Pesem sapice; 6. Pesem siromakov; 7. Pesem stare matere; 8.
Pesem o detetu; 9. Pesem temnih oblakov; 10. Pesem delavca; 11. Pesem
otroškega reja; 12. Pesem deževnih kapljic; 13. Prazniška; 14. Pesem male
matere; 15. Pesem belih oblakov; 16. Pesem pomladne travice; 17. Pesem
mladih vojakov; 18. Pesem grobov; 19. Gozdna; 20. Pesem gorske
zvončice). Klavir [1942]. Rokopis. Objava: Ed. GM št. 270 (1944); Ed. GM
št. 271 in 272 (1944); Ed. DSS 176 (1964), Ed. DSS 176 (1977).

Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir (1. Včas' sem zmiraj mislil; 2. Kaj bi
jaz tebi dal; 3. Moj očka so mi rekli; 4. Leži, leži ravno polje; 5. Sem mislil
snoč' na vas iti; 6. Rasti mi, rasti; 7. Meglice dol' popadajo; 8. Nocoj pa, ah,
nocoj; 9. Kje so pa temne noči; 10. Mrkvica, mrkvica; 11. Joj, kak zvonovi
brnijo; 12. Točila je čarno vince). Glas in klavir [1950–72]. Rokopisi,
osnutki. Objava: Ed. DSS 915 (1981). Prim. *Tri narodne pesmi za bas*
(*bariton*) in klavir; *Osem narodnih pesmi*.

Dve miniaturi (1. [Miniatura]; 2. [Miniatura]). Klavir. Rokopis.

Dve o račkah (*Na ljubljanskem gradu mlad raček stoji; Naša mala račka,*
račka klepetaćka). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij*.

Dve o račkah (*Na ljubljanskem gradu mlad raček stoji; Naša mala račka, račka klepetačka*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in klavir. Gl. *Sončece, sij*.

Dve pesmici za violino in klavir (1. Pesmica zamišljenka; 2. Pesmica dobrovoljka). Violina in klavir. Rokopis. Objava: *Slovenski skladatelji* (1982), str. 16–22.

Dve skladbi za violončelo in klavir (1. Pesem; 2. Ples). Violončelo in klavir [1961]. Rokopis.

Dvojni cvet (*Srečno je srce, ki že droben cvet*). Bes. Jože Šmit. Za mezzosopran in klavir. Objava: *Slovenska glasbena revija* 5 (1960), št. 3–4, str. 77–81. Gl. *Sedem samospevov*.

Elegija svojim rojakom (*Zemlja Kranjska, draga mati*). Bes. France Prešeren. Triglasni ženski zbor [1955]. Rokopis.

En, dva, tri, partizani mi. Zbor s klavirjem. Osnutek.

Ena druga lepa pejsen zuper sovražnika Turka (*O ti mogočni večni Bug naš Oča lubeznivi*). Neznani avtor. Priredba za mešani zbor. Gl. *Pet mešanih zborov na protestantske korale*.

Ena srčna molitov zuper Turke (*O gospud Bug, ti Oča naš*). Jurij Dalmatin. Priredba za mešani zbor. Gl. *Pet mešanih zborov na protestantske korale*.

Epigraf (*V svetlobi, v senci menjajo obraz stvari sveta*). Bes. Cene Vipotnik. Za srednji glas in klavir. Gl. *Pozabljene pesmi*.

Epigraf (*V svetlobi, v senci menjajo obraz stvari sveta*). Bes. Cene Vipotnik. Za srednji glas in orkester. Gl. *Pozabljene pesmi*.

Erazem. Osnutki. Glasba za film *V sivi skali grad* (1960).

Fantazija (*Andante*). Klavir [1922]. Rokopis.

Fantazija in fuga. Violina in viola [1959]. Gl. *Dva dua za violino in violi*.

Fantazija in fuga. Violina in violončelo. Rokopis. Prim. *Drugi duo za violino in violi*.

Fantazija za orkester (*Molto moderato – Piu lento – Adagio – Allegro vivo*). Simfonični orkester [ok. 1940]. Rokopisna partitura in parti.

Galebi so odleteli proti soncu. Bes. iz študentske poezije. Za srednji glas in klavirski trio. Gl. *Trije fragmenti*.

Glad (*V trdem zidu grize glad*). Bes. Srečko Kosovel. Ženski zbor. Gl. *Trije ženski zbori*.

[Glasba za plesni nastop] (*Moderato – Začetek plesa – Živahno*). Klavir. Rokopis.

- Glasbeni inštrumenti.** Za recitatorja in veliki orkester [1967]. Rokopisna partitura in parti.
- Gledam oblake ki potujejo.** Bes. iz študentske poezije. Za srednji glas in klavirski trio. Gl. *Trije fragmenti*.
- Glej, cvetijo anemone.** Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov*.
- Godalni kvartet v f–molu** (1. Allegro appassionato; 2. Tranquillo; 3. Presto; 4. Vivo). Godalni kvartet [1932]. Rokopisna partitura in parti.
- Gorice so naše.** Za simfonični orkester. Rokopisna partitura. Glasba za dokumentarni film *Jesen med trtami* (1949).
- Gozdna.** Klavir. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir*.
- Groteska** (*Allegro moderato*). Kontrabas in klavir. Rokopis.
- Groteskna pravljica.** Klarinet in klavir. Gl. *Tri pravljice za klarinet in klavir*.
- Grožnja in krik** (*Ne morem spati sama*). Za mezzosopran in klavir. Gl. *Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije*.
- Hči mestnega sodnika:** glasba za radijsko igro. Za komorni ansambel. Rokopisna partitura in parti [1950].
- Hrepenenje po ljubem** (*Glej, mati, zaradi mene joče ljubi*). Za mezzosopran in klavir. Gl. *Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije*.
- Igra** (*Allegro*). Klavir. Objava: Slovenske klavirske skladb 3a. Gl. *Klavirske skladbe za mladino*.
- Iščem te in čakam vedno.** Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov*.
- Japonski motiv** (*V dalji gora belolasa proti nebu kipi*). Bes. Cvetko Golar. Za bas in klavir [1951]. Objava: Jugoslovenska solo-pesma (1957), str. 61–64. Gl. *Devet samospevov*.
- Jaslice:** božična suita za otroke. Mladinski zbor s klavirjem [1946]. Osnutek.
- Je...?** (*Je kaj? Je nič? Je vse?*). Bes. Kajetan Kovič. Mešani zbor. Gl. *Trije soneti Kajetana Koviča*.
- Joj, kak zvonovi brnijo.** Glas in klavir [1972]. Gl. *Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.
- Jutro** (*Andantino*). Simfonični orkester [red. 1972]. Gl. *Suita Dan*.
- Jutro v gorah** (*Zbudim se v premilo tihoto jutro*). Bes. Vinko Beličič. Mešani zbor. Gl. *Pesmi o naši deželi*.

- Kaj bi jaz tebi dal.** Glas in klavir [1951]. Gl. *Tri narodne za bas (bariton) in klavir; Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir.*
- Kaj bila si mi?** Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov.*
- Kakor droben list v potoku.** Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov.*
- Kje so pa temne noči.** Glas in klavir [1972]. Gl. *Osem narodnih pesmi; Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir.*
- Klavirske skladbe za mladino** (1. Pesmica; 2. V gozdu; 3. Ples; 4 Igra; 5. Nagajivka). Klavir. Rokopis.
- Kmetova.** Klavir. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir.*
- Kmetova.** Violina in klavir. Gl. *Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir.*
- Ko psi zalajajo:** ljudska. Priredba za klavir [ok. 1920]. Rokopis.
- Ko smo spali** (*Ko smo spali v tihi noči*). Bes. Leopoldina Leskovec. Dvoglasni mladinski zbor s klavirjem [1927]. Objava: *Slovenski učitelj* 32 (1931), Glasbena pril., str. 2–4; *Glasba v šoli* 10 (2005), št. 1–2, Notna pril., str. 7–8. Gl. *Deset otroških zborov.*
- Ko sveti duh po svetu gre** (*Dar sveti duh po svetu gre*). Slovenska ljudska. Priredba za mešani zbor [1941]. Rokopis. Objava: Ed. GM št. 204 (1942).
- Kolo** (*V kolo hitro se zvrstimo, ena, dve in tri*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in klavir. Gl. *Sončece, sij.*
- Kolo** (*V kolo hitro se zvrstimo, ena, dve in tri*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij.*
- Koncert za trobento in orkester** (1. *Quasi fantasia*; 2. *Meditacija*; 3. *Finale*). Trobenta solo in orkester [1969]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 409.
- Koncert za trobento in orkester:** klavirska priredba (1. *Quasi fantasia*, 2. *Meditacija*, 3. *Finale*). Trobenta in klavir. Rokopis.
- Končan je spev** (*Končan je spev, nič ne sprašuj, srce*). Bes. Branko Žužek. Za srednji glas in klavir. Gl. *Pozabljene pesmi.*
- Končan je spev** (*Končan je spev, nič ne sprašuj, srce*). Bes. Branko Žužek. Glas in orkester. Gl. *Pozabljene pesmi.*
- Kresnice** (*Bog daj, Bog daj dober večer*). Belokranjsko ljudsko bes. Priredba za mešani zbor [1939]. Rokopis. Objava: Ed. GM št. 202 (1941).

- Krim o sebi** (*Nad Barjem stražim in lovim oblake*). Bes. Ivo Peruzzi. Za bariton in klavir [1953]. Objava: Slovenska glasbena revija 4 (1957), št. 4, str. 63–67. Gl. *Sedem samospevov*.
- Križ ob poti** (*Kakor se na večerne trate vležejo tihe sence*). Bes. Cene Vipotnik. Za alt in klavir. Gl. *Trije recitativi*.
- Križ ob poti** (*Kakor se na večerne trate vležejo tihe sence*). Bes. Cene Vipotnik. Za alt, violino, violončelo in orgle. Gl. *Trije recitativi*.
- Legenda** (*Moderato*). Za violo in klavir. Rokopis.
- Legenda** (*Moderato*). Za violončelo in klavir. Rokopis.
- Letski motiv I.** (*Tki mi platno, a ne tki za jadro*). Bes. Josip Murn. Mešani zbor. Objava: Slovenska pesmarica 1 (1963), 65–66. Gl. *Dva letska motiva*.
- Letski motiv II.** (*Ne potožil bi, pa moram*). Bes. Josip Murn. Mešani zbor. Gl. *Dva letska motiva*.
- Leži, leži ravno polje – Vušnejša ja ni.** Violina in klavir. Gl. *Pet skladb za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov*.
- Leži, leži ravno polje.** Glas in klavir [1968]. Gl. *Osem narodnih pesmi; Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.
- Lirični intermezzo** (*Komu naj povem, kako je lepo*). Bes. Zora Tavčar. Moški zbor [1984]. Rokopis. Objava: Naši zbori 38 (1986), št. 1–2, str. 40–41; IDSS št. 30 (1988), str. 34–35.
- Ločitev** (*Vrgla sem jabolko v ogenj*). Za mezzosopran in klavir. Gl. *Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije*.
- Mala meditacija, gl. **Miniatura: mala meditacija**.
- Manom Josipa Murna Aleksandrova**: glasba za radijsko oddajo. Za klavirski kvintet [1961]. Rokopisna partitura (nedokončana).
- Martin Krpan**: balet v 4 slikah. Osnutki [1985].
- Maša v c-molu** (1. Kyrie; 2. Gloria; 3. Credo; 4. Sanctus; 5. Benedictus, 6. Agnus Dei). Mešani zbor in orgle. Rokopis (nedokončan).
- Medo Brumček**: mladinska kantata za 2 solista, otroški enoglasni zbor in orkester. Bes. Nils Werner, prev. Mile Klopčič. Za sopran, bas, enoglasni otroški zbor in komorni orkester [1965]. Rokopisna partitura.
- Medo Brumček**: mladinska kantata. Klavirska priredba. Rokopisna partitura.
- Meglice** (*Vile sestrice bele meglice*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in klavir. Gl. *Sončece, sij*.

- Megllice** (*Vile sestrice bele megllice*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij*.
- Megllice dol' padajo**. Za sopran in harfo. Rokopis. Prim. *Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.
- Megllice dol' popadajo**. Glas in klavir [1968]. Gl. *Osem narodnih pesmi; Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.
- Mejnik** (*Prodal i on je Lahom tam par volov*). Bes. Anton Aškerc. Za bas in klavir [1953]. Objava: *Slovenska glasbena revija* 4 (1957), št. 4, str. 63–67. Gl. *Sedem samospevov*.
- Melanholija** (*Sam s teboj sem tih in brez besede*). Bes. Alojz Gradnik. Za mezzosopran in klavir [1927]. Gl. *Devet samospevov*.
- Metulj in trobentica** (*V toplini prezgodnje pomladi*). Bes. neznan. Za sopran in klavir [1953]. Objava: *Slovenska glasbena revija* 5 (1960), št. 3–4, str. 73–76. Gl. *Sedem samospevov*.
- Micica** (*Micica nabira cvetje po livadi*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in klavir. Gl. *Sončece, sij*.
- Micica** (*Micica nabira cvetje po livadi*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij*.
- Miniatura** (Moderato). Klavir [1960]. Rokopis.
- Miniatura** (Presto, leggero). Klavir [1960]. Rokopis.
- Miniatura** (*Zelo živo*). Klavir. Objava: *Slovenska glasbena revija* 1 (1951), št. 1, str. 18–20; *Jugendalbum* (1977), str. 20–21. Gl. *Dve miniaturi*.
- Miniatura** (*Živahno*). Klavir. Objava: *Slovenska glasbena revija* 2 (1953), št. 1–2, str. 15–18. Gl. *Dve miniaturi*.
- Miniatura**: mala meditacija (*Precej mirno*). Klarinet in klavir. Rokopis. Objava: *Slovenski skladatelji* (1993), str. 20–21.
- Mlinarica** (*Šumi, šumi, gozd zeleni*). Bes. Svetlana Makarovič. Glas in orkester. Gl. *Pesmi iz mlina*.
- Mlinarica** (*Šumi, šumi, gozd zeleni*). Bes. Svetlana Makarovič. Za alt in klavir. Gl. *Pesmi iz mlina*.
- Mlinska vešča** (*V belo dlan noči zajame*). Bes. Svetlana Makarovič. Glas in orkester. Gl. *Pesmi iz mlina*.
- Mlinska vešča** (*V belo dlan noči zajame*). Bes. Svetlana Makarovič. Za alt in klavir. Gl. *Pesmi iz mlina*.

- Moj grob** (*Na planini mračni naj grob mi stoji*). Bes. Ivan Goran Kovačič, prev. Nada Carevska. Moški zbor. Rokopis. Objava: *Naši zbori* 21 (1969), št. 2–4, str. 51–53; IDSS št. 30 (1988), str. 43–45.
- Moj očka so mi rekli**. Glas in klavir [1951]. Gl. *Tri narodne za bas (bariton) in klavir*; *Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.
- Mrkevca, mrkevca**. Za sopran in harfo. Rokopis. Prim. *Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.
- Mrkvica, mrkvica**. Glas in klavir [1972]. Gl. *Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.
- Na meji** (*Po gorah se še ni raztajal sneg*). Bes. Li Taipo, prev. Alojz Gradnik. Za sopran in godalni kvartet. Gl. *Tri pesmi za sopran in godalni kvartet*.
- Na meji** (*Po gorah se še ni raztajal sneg*). Bes. Li Taipo, prev. Alojz Gradnik. Za sopran in orkester. Prim. *Tri pesmi za sopran in godalni kvartet*.
- Na obzorju se počasi pomika ladja**. Bes. iz študentske poezije. Za srednji glas in klavirski trio. Gl. *Trije fragmenti*.
- Na trati** (*Pika polonca je pila iz lonca*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in klavir. Gl. *Sončece, sij*.
- Na trati** (*Pika polonca je pila iz lonca*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij*.
- Nagajivka**. Klavir. Gl. *Klavirske skladbe za mladino*.
- Ne daj oča naš lubi Bug**. Primož Trubar. Priredba za mešani zbor [1983]. Gl. *Pet mešanih zborov na protestantske korale*.
- Ne potožil bi, gl. **Letski motiv II**.
- Nevesta** (*Bodi v megli, bodi v burji*). Bes. Vinko Beličič. Mešani zbor. Gl. *Pesmi o naši deželi*.
- Nevihita** (*Allegro agitato*). Klavir [ok. 1925]. Rokopis.
- Nocoj pa, ah, nocoj** (*Lento*). Klavir. Gl. *Pet slovenskih ljudskih napevov*.
- Nocoj pa, ah, nocoj**. Glas in klavir [1968]. Gl. *Osem narodnih pesmi*; *Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.
- Nočna pesem** (*Andante - Maestoso ma non troppo lento - Allegro vivo - Adagio solenne un troppo*). Za orkester [ok. 1925]. Particella, rokopisna partitura in parti.
- Nokturno** (*Grave*). Klavir [1926]. Rokopis.
- Nokturno** (*Nocoj moje čelo žari se*). Bes. Tin Ujević. Za alt in klavir. Gl. *Trije recitativi*.

- Nokturno** (*Nocoj moje čelo žari se*). Bes. Tin Ujević. Za alt, violino, violončelo in orgle. Gl. *Trije recitativi*.
- Ob Bachu** (*Poslušam Bacha soba se razblinja*). Bes. Mitja Šarabon. Za tenor in klavir. Gl. *Verzi*.
- Ob Beethovnu** (*Ko skozme gredo vetri in svetlobe*). Bes. Mitja Šarabon. Za tenor in klavir. Gl. *Verzi*.
- Ob Li-Tai-Poju** (*Cvetovi belih rožnatih lokvanjev*). Bes. Mitja Šarabon. Za tenor in klavir. Gl. *Verzi*.
- Ob Tagoreju** (*Poslušam petje ptičev*). Bes. Mitja Šarabon. Za tenor in klavir. Gl. *Verzi*.
- Občutil sem te kakor grudo zemlje**. Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov*.
- Od moje k tvoji srčni krvi**. Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov*.
- Odisej: ciklus samospevov na pesnitev Gregorja Strniše za srednji glas in orkester**, v inštrumentaciji Iva Petrića (1. Sedi na bregu; 2. Dežela mrtvih; 3. Otok Siren). Glas in orkester. Objava: Ed. DSS 1935.
- Odisej: ciklus samospevov za srednji glas in klavir na pesnitev Gregorja Strniše** (1. Sedi na bregu; 2. Dežela mrtvih; 3. Otok Siren). Glas in klavir [1990–92]. Osnutki, kopija rokopisa.
- Oreh** (*Zasadil je stari Torkar oreh*). Bes. Srečko Kosovel. Mešani zbor. Rokopis. Objava: *Naši zbori* 7 (1952), št. 1–2, str. 1–5; IDSS št. 30 (1988), str. 54–58.
- Orglar**: kantata za soliste, zbor in orkester. Bes. France Prešeren. Za sopran, alt, tenor, bas, mešani zbor in simfonični orkester [1949]. Rokopisna partitura.
- Orglar**: kantata za soliste, zbor in orkester. Priredba orkestralne partiture za klavir. Za sopran, alt, tenor, bas, mešani zbor in klavir [1950]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 976.
- Osamljena** (*Na temno modrem nebu mesec sveti*). Bes. Vang-Seng-Vu, prev. Alojz Gradnik. Za sopran in klavir [1930]. Gl. *Devet samospevov*.
- Osem narodnih pesmi** (1. Leži, leži ravno polje; 2. Sem mislil snoč' na vas iti; 3. Rasti mi, rasti, travica zelena; 4. Meglice dol popadajo; 5. Nocoj pa, ah, nocoj; 6. Kje so pa temne noči; 7. Joj, kak zvonovi brnijo; 8. Mrkvica, mrkvica). Za bas in klavir. Rokopis (nepopoln). Prim. *Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.

- Otok siren** (*Tisti, ki so pluli mimo otoka siren*). Bes. Gregor Strniša. Glas in klavir [1992]. Gl. *Odisej*.
- Oznanjenje** (*Je čas, ko pred nočjo nevedna še stoji*). Bes. Kajetan Kovič. Mešani zbor. Gl. *Trije soneti Kajetana Koviča*.
- Pan** (*Je ura dne, ko zvok piščali žgoč in žolt*). Bes. Kajetan Kovič. Mešani zbor. Gl. *Trije soneti Kajetana Koviča*.
- Pastirica** (*Ovčke pasem po dolinah*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in klavir. Gl. *Sončece, sij*.
- Pastirica** (*Ovčke pasem po dolinah*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij*.
- Pastirska**. Klavir. Objava: Slovenske klavirske skladbe 3; Slovenske klavirske skladbe 2a. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir*.
- Patronažna sestra**: glasba k filmu. Klavirski izvleček. Rokopis. Glasba za dokumentarni film *Sestra* (1960).
- Pegam in Lambergar**. Violina in klavir. Gl. *Pet skladb za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov*.
- Pesem** (*Slavček med trnjem se je zganil in zapel*). Bes. Srečko Kosovel. Ženski zbor. Gl. *Trije ženski zbori*.
- Pesem Ajše** (*Iz temne sobe zrem na čudovite gore*). Bes. Anka Mlakar. Za sopran in klavir [1944]. Gl. *Devet samospevov*.
- Pesem belih oblakov**. Klavir. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir*.
- Pesem belih oblakov**. Violina in klavir. Gl. *Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir*.
- Pesem delavca**. Klavir. Objava: Slovenske klavirske skladbe 2. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir*.
- Pesem deževnih kapljic**. Klavir. Objava: Jugendalbum (1977), str. 16–17; Slovenske klavirske skladbe 3b; Slovenske klavirske skladbe 5. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir*.
- Pesem deževnih kapljic**. Violina in klavir. Gl. *Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir*.
- Pesem gorske zvončnice**. Klavir. Objava: Slovenske klavirske skladbe 6. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir*.
- Pesem gorske zvončnice**. Violina in klavir. Gl. *Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir*.
- Pesem grobov**. Klavir. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir*.

Pesem grobov. Violina in klavir. Gl. *Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir.*

Pesem male matere. Klavir. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir.*

Pesem male matere. Violina in klavir. Gl. *Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir.*

Pesem mladih vojakov. Klavir. Objava: Slovenske klavirske skladbe 5. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir.*

Pesem mladih vojakov. Violina in klavir. Gl. *Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir.*

Pesem o detetu. Klavir. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir.*

Pesem o detetu. Violina in klavir. Gl. *Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir.*

Pesem otroškega reja. Klavir. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir.*

Pesem otroškega reja. Violina in klavir. Gl. *Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir.*

Pesem pomladne travice. Klavir. Objava: Jugendalbum (1977), str. 18–19; Slovenske klavirske skladbe 3b. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir.*

Pesem pomladne travice. Violina in klavir. Gl. *Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir.*

Pesem sapice. Klavir. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir.*

Pesem sapice. Violina in klavir. Gl. *Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir.*

Pesem siromakov. Klavir. Objava: Slovenske klavirske skladbe 2. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir.*

Pesem stare matere. Klavir. Objava: Slovenske klavirske skladbe 4. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir.*

Pesem stare matere. Violina in klavir. Gl. *Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir.*

Pesem Šimna Sirotnika (*Spoznaj me, brat! Jaz sem, Sirotnik*). Bes. Cene Vipotnik. Mešani zbor [1959]. Rokopis. Objava: *Naši zbori* 14 (1959), št. 5, str. 68–70; IDSS št. 30, str. 6–8.

Pesem temnih oblakov. Klavir. Objava: Slovenske klavirske skladbe 3b. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir.*

Pesmi iz mlina: *ciklus samospenov za glas in klavir* (1. Zazibalka; 2. Žalik žena; 3. Mlinska vešča; 4. Mlinarica; 5. Utopljenka; 6. V tihem mlinu). Bes.

Svetlana Makarovič. Glas in klavir [1980]. Rokopis. Objava: Ed. DSS 1034 (1983).

Pesmi iz mlina: na pesmi Svetlane Makarovič iz cikla "Srčevce" (1. Zazibalka; 2. Žalik žena; 3. Mlinska veščica; 4. Mlinarica; 5. Utopljenka; 6. V tihem mlinu). Za glas in orkester [1988]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 1231.

Pesmi iz mlina: na pesmi Svetlane Makarovič iz cikla "Srčevce" (1. Zazibalka; 2. Žalik žena; 3. Mlinska veščica; 4. Mlinarica; 5. Utopljenka; 6. V tihem mlinu). Za glas in orkester [1988]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 1231.

Pesmi o naši deželi (1. Češminov grm; 2. Jutro v gorah; 3. Povožena ptica; 4. Dogorevanje; 5. Nevesta). Bes. Vinko Beličič. Mešani zbori [1986]. Rokopis. Objava: IDSS št. 30 (1988), str. 9–25.

Pesmica (Zelo spevno, ne prepočasi). Klavir. Objava: Slovenske klavirske skladb 1; Ed. DSS 1859 (2007). Gl. *Klavirske skladbe za mladino*.

Pesmica (Zelo spevno, ne prepočasi). Klavir. Rokopis. Objava: Slovenske klavirske skladb 1.

Pesmica dobrovoljka (Hitro, a ne preveč). Violina in klavir. Gl. *Dve pesmici za violino in klavir*.

Pesmica zamišljenka (Precej počasi). Violina in klavir. Gl. *Dve pesmici za violino in klavir*.

Pesmice (Pesmi odkrivaš, ko se sprehajaš). Bes. Marko Pavček. Za alt in klavir. Gl. *Trije recitativi*.

Pesmice (Pesmi odkrivaš, ko se sprehajaš). Bes. Marko Pavček. Za alt, violino, violončelo in orgle. Gl. *Trije recitativi*.

Pesnik govori Smrti (O moja dobra Smrt, kako si lepa). Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir (1946). Gl. *Šestnajst samospevov*.

Pet fragmentov na ljudske motive, gl. ***Pet slovenskih ljudskih napevov v prosti klavirski priredbi***.

Pet improvizacij na ljudske motive za violino in klavir, gl. ***Pet skladb za violino in klavir***.

Pet mešanih zborov na protestantske korale (1. Ne daj oča naš lubi Bug; 2. Tožba inu molitov; 3. Ena srčna molitov zuper Turke; 4. Ena druga lepa pejsen zuper sovražnika Turka; 5. Prošnja za mir). Priredbe za mešani zbor [1983]. Rokopis. Objava: *Pesmi slovenskih protestantov* (1986), str. 50–55.

Pet pesmi na narodne motive (1. Sinek Vanek; 2. Jes pa no kajžco mam; 3. Mlinart in Smrt; 4. V ovi črni gori; 5. Je pa juh u pečeh). Za glas in klavir [1979].

Pet skladb za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov (1. Moderato ma un poco maestoso (Pegam in Lambergar); 2. Andantino (Leži, leži ravno polje – Vuštnejša ja ni); 3. Allegretto assai moderato e tenero (Teč mi, teče vodica); 4. Allegro moderato e serioso (Zakaj se ti dečva ne vdaš?); 5. Vivo non troppo presto (Drežniška – Ženka mi v goste gre – Velik grešnik)). Violina in klavir [1979]. Rokopis. Objava: Ed. DSS 1091 (1984).

Pet slovenskih ljudskih napevov v prosti klavirski priredbi (1. Sem mislil snoč' na vas iti; 2. Dolenjski furmani; 3. Zakaj se ti dečva ne vdaš; 4. Nocoj pa, ah, nocoj; 5. Čin, čin, čin, Drežnica). Klavir. Rokopis.

Pet zborov na pesmi o naši deželi z besedilom Vinka Beličiča, gl. **Pesmi o naši deželi**.

Ples (*Živahno*). Klavir. Gl. *Klavirske skladbe za mladino*.

Po dežju (*Pal je droben dež z višave*). Bes. Živojin D. Karič, prev. Ivan Minatti. Enoglasni otroški zbor s klavirjem. Gl. *Deset otroških zborov*.

Pobegla pesmica: glasbena pravljica (*Moderato*). Za orkester. Rokopisna partitura (nedokončana).

Pogumno naprej, gl. **Allegro moderato**.

Pokrajina (*Pomlad je po zelenem prtju*). Bes. Kajetan Kovič. Za srednji glas in klavir. Gl. *Pozabljene pesmi*.

Pokrajina (*Pomlad je po zelenem prtju*). Bes. Kajetan Kovič. Za srednji glas in orkester. Gl. *Pozabljene pesmi*.

Poldne (*Moderato*). Simfonični orkester [1941, red. 1972]. Gl. *Suita Dan*.

Poljska pesem (*Polje spi, pšenično klasje sanja sanje zlate*). Bes. Cvetko Golar. Glas in klavir [1926]. Rokopis.

Poljska. Klavir. Objava: Slovenske klavirske skladbe 3. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir*.

Poljska. Violina in klavir. Gl. *Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir*.

Polžek (*Polžek leze, polžek leze preko polja*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in klavir. Gl. *Sončece, sij*.

Polžek (*Polžek leze, polžek leze preko polja*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij*.

- Pomlad** (*Brez snega bregovi, zvončki sredi trat*). Bes. Vida Taufer. Enoglasni otroški zbor s klavirjem. Gl. *Deset otroških zborov*.
- Pomladna** (*Zopet prišlo je k nam mladoletje*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in klavir. Gl. *Sončece, sij*.
- Pomladna** (*Zopet prišlo je k nam mladoletje*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij*.
- Popotniki mimo sonca** (*Zamišljeni, resni v procesiji tih*). Bes. Janko Glazer. Za srednji glas in klavir. Gl. *Pozabljene pesmi*.
- Popotniki mimo sonca** (*Zamišljeni, resni v procesiji tih*). Bes. Janko Glazer. Za srednji glas in orkester. Gl. *Pozabljene pesmi*.
- Poslednje pismo** (*Šest dolgih mesecev že bo*). Bes. Anton Aškerc. Mešani zbor [1926, 1987]. Rokopis. Objava: IDSS št. 30 (1988), str. 63–66.
- Povabilo** (*Ščinkavec se krega z veje*). Bes. Vida Rudolf. Enoglasni otroški zbor s klavirjem. Gl. *Deset otroških zborov*.
- Povožena ptica** (*Neslišno vojsko žarometov sem izzval*). Bes. Vinko Beličič. Mešani zbor. Gl. *Pesmi o naši deželi*.
- Pozabljene pesmi** (1. Verzi; 2. Pokrajina 3. Popotniki mimo sonca; 4. Veter; 5. Epigraf; 6. Končan je spev). Za srednji glas in orkester [1982]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 1010.
- Pozabljene pesmi**: klavirska priredba (1. Verzi; 2. Pokrajina; 3. Popotniki mimo sonca; 4. Veter; 5. Epigraf; 6. Končan je spev). Za srednji glas in klavir [1990]. Rokopis.
- Pravljica o gozdu**. Klarinet in klavir. Gl. *Tri pravljice za klarinet in klavir*.
- Pravljica o zimi**. Klarinet in klavir. Gl. *Tri pravljice za klarinet in klavir*.
- Prazniška**. Klavir. Objava: Slovenske klavirske skladbe 4; Slovenske klavirske skladbe 2a. Gl. *Dvajset mladinskih pesmi za klavir*.
- Prekmurje**: glasba k dokumentarnemu filmu. Za simfonični orkester. Rokopisna partitura in parti. Glasba za film *Prekmurje (1950)*.
- Preludij in fuga** (1. Grave maestoso. 2. Allegro vivace). Klavir [1929]. Rokopis.
- Presto leggero**. Violina in klavir. Gl. *Štiri skladbe za violino in klavir*.
- Pri zibelki** (*Da bi boljše spalo moje malo dete*). Mladinski zbor s klavirjem [1927]. Rokopis. Objava: *Slovenski učitelj* (1931), Glasbena pril., str. 5–6; *Glasba v šoli* 10 (2005), št. 1–2, Notna pril., str. 14.

- Prišel čas je krog Božiča** (*Prišel čas je krog Božiča, bele naokrog gore*). Bes. Josip Murn. Glas in klavir [1952]. Objava: *Slovenska glasbena revija* 2 (1953), št. 3, str. 29–32. Gl. *Sedem samospevov*.
- Prošnja za mir** (*Daj mir o Bug krščenikom, vari nas pred vsem*). Sebastijan Krelj. Priredba za mešani zbor. Gl. *Pet mešanih zborov na protestantske korale*.
- Prva pomlad** (*Ej, mačice, kdaj pa ste splezale tak naglo na vrbinje*). Bes. Oton Župančič. Za sopran ali tenor in klavir [1926]. Gl. *Devet samospevov*.
- Prva pomlad**. Bes. Oton Župančič. Za visoki glas (tenor) in godalni kvartet.
- Prva suita za godala** (1. Allegro risoluto, 2. Adagio non troppo, 3. Allegretto assai mosso e leggiero, 4. Allegro non troppo). Godalni orkester [1939]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 192 (1965).
- Prvi duo za violino in violo, gl. **Suita**.
- Psalm 136**: kantata. Mešani zbor in orkester [1932]. Rokopisna partitura.
- Ptuj**: glasba k dokumentarnemu filmu. Za orkester. Rokopisna partitura. Glasba za film *Ptuj – zgodovinsko mesto* (1949).
- Rad bi bil tvoje sobe prag**. Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov*.
- Rapsodija na motive slovenskih ljudskih pesmi za violino in orkester** (*Andante un poco maestoso*). Violina in orkester [1955]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 64 (1959).
- Rapsodija za violino in klavir** (*Andante un poco maestoso*). Violina in klavir [1955]. Rokopis. Objava: Ed. DSS 808 (1959).
- Rapsodija za violino in klavir 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 mravljo, Grajski ples), gl. **Druga rapsodija za violino in klavir**.
- Rasti mi, rasti**. Glas in klavir [1968]. Gl. *Osem narodnih pesmi; Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.
- Razbiti brod** (*Razbit ob skalah brod je moj*). Za sopran ali tenor in klavir [ok. 1925]. Rokopis.
- Razliva sonce se v pšenico las**. Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov*.
- Ribič pomladi** (*Pomladna prst je že popila sneg*). Za sopran in godalni kvartet. Osnutek. Gl. *Tri pesmi za sopran in godalni kvartet*.

- Ribogojstvo:** glasba k dokumentarnemu filmu. Za simfonični orkester [1951]. Osnutki. Glasba za *Filmski obzornik*.
- Richepinov motiv** (*Živel nekoč je mlad fantič*). Bes. Srečko Kosovel. Mešani zbor [1954]. Rokopis. Objava: IDSS št. 30 (1988), str. 59–60; IDSS št. 37 (1995), str. 90–91.
- Richepinov motiv** (*Živel nekoč je mlad fantič*). Bes. Srečko Kosovel. Moški zbor [1980]. Rokopis. Objava: *Naši zbori* 33 (1981), št. 3–4, str. 85–86; IDSS št. 30 (1988), str. 61–62.
- Rodovnik vina** (*Iz zemlje gre v trto la vindi undi v trto*). Slovenska ljudska. Priredba za moški zbor. Rokopis. Objava: *Naši zbori* 37 (1985), št. 5–6, str. 168–171.
- Rondo za godalni kvartet** (*Moderato assai*). Godalni kvartet [ok. 1930]. Rokopisna partitura in parti.
- Rosary, The** (*The hours I spent with thee, dear hart*). Ethelbert Nevin. Priredba za moški zbor. Notografirano (1965).
- Sedem miniatur za godala** (1. Allegro, quasi marcia; 2. Andante, 3. Allegro risoluto ed agitato, 4. Poco largo, ma non troppo, 5. Vivo, 6. Adagio con sonorita, 7. Allegro leggero). Godalni orkester [1959]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 76 (1960).
- Sedem samospevov** (1. Prišel čas je krog Božiča; 2. Zimska pesem; 3. Metulj in trobentica; 4. Dvojni cvet; 5. Mejnik; 6. Krim o sebi; 7. Slovo). Glas in klavir [1952–64]. Osnutki. Objava: Ed. DSS 167 (1964).
- Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije za mezzosopran in klavir** (1. Uspavanka; 2. Žalostinka; 3. Vdova; 4. Deklica in roža; 5. Grožnja in krik; 6. Hrepenenje po ljubem; 7. Ločitev). Prev. Ivan Minatti. Glas in klavir [1961]. Osnutki. Objava: Ed. DSS 1183 (1991).
- Sedi na bregu** (*Enkrat še videl bi rad vsaj dim nad Itako rodno*). Bes. Gregor Strniša. Glas in klavir [1990]. Gl. *Odisej*.
- Sem mislil snoč' na vas iti** (*Moderato assai*). Klavir. Gl. *Pet slovenskih ljudskih napevov*.
- Sem mislil snoč' na vas iti**. Glas in klavir [1968]. Gl. *Osem narodnih pesmi; Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.
- Sikinnis** (*Allegro giusto*). Violina in klavir [1982]. Rokopis. Objava: *Miniature* (2000), str. 7–13.
- Simfonija za veliki orkester** (1. Tempo di marcia vivace; 2. Lento; 3. Scherzoso e presto; 4. Adagio sostenuto – Allegro vivace). Simfonični orkester [1941, red. 1949]. Osnutki. Rokopisna partitura prve različice. Rokopisna partitura druge različice. Objava: Ed. DSS 311 (1970).

- Sinček** (*Mamica, povej mi zdaj: sem li deček, ali kaj?*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in klavir. Gl. *Sončece, sij*.
- Sinček** (*Mamica, povej mi zdaj: sem li deček, ali kaj?*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij*.
- [Skladba v A-duru]** (*Allegro – Allegro vivace – Maestoso – Vivace – Allegro*). Klavir [1922]. Rokopis.
- Skladba za flavto in klavir** (*Semplice, allegro non troppo*). Rokopis.
- Slišim drhtenje mrtvaškega zvonca**. Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov*.
- Slovo** (*Andante tranquillo et affetuoso ma dolendo*). Klavir [ok. 1925]. Rokopis (nedokončan).
- Slovo** (*Z izložbenih oken režé se mi spačene maske*). Bes. Marijan Lipovšek. Za bariton in klavir [1953]. Gl. *Sedem samospevov*.
- Smrt pesnika** (*O naj še plešem, kot v viharju veje*). Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov*.
- Sonata za klavir** (1. Allegro appassionato – Allegro molto; 2. Adagio; 3. Agitato). Klavir [1952]. Rokopis. Objava: Ed. DSS 9 (1955).
- Sonata za violino in klavir** (1. Allegro moderato, 2. Allegro non troppo mosso, 3. Vivo). Violina in klavir [1942]. Rokopis. Objava: Ed. GM št. 244 (1944); Ed. DSS 270 (1972).
- Sonata za violino solo** (1. Sonata, 2. Scherzo, 3. Ciacona). Violina solo [1983]. Rokopis. Objava: Ed. DSS 1120 (1985).
- Sončece, sij!** (*Sončece, sij! Sij nam na cvetje, da bo dehtelo*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in klavir. Objava: *Slovenska glasbena revija* 3 (1955), št. 1–2, str. 86–88. Gl. *Sončece, sij*.
- Sončece, sij!** (*Sončece, sij! Sij nam na cvetje, da bo dehtelo*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij*.
- Sončece, sij: 14 pesmi za sopran in orkester** (1. Sončece, sij!; 2. Na trati; 3. Pastirica; 4. Dve o račkah; 5. Meglice; 6. Dežek; 7. Šaljivka; 8. Polžek; 9. Vsi sveti; 10. Uspavanka; 11. Sinček; 12. Micica; 13. Kolo; 14. Pomladna). Bes. Vida Rudolf. Glas in orkester [1955]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 1101.
- Sončece, sij: ciklus pesmi za sopran in klavir na besedilo Stane Vinšek** (1. Sončece, sij!; 2. Na trati; 3. Pastirica; 4. Dve o račkah; 5. Meglice; 6. Dežek; 7. Šaljivka; 8. Polžek; 9. Vsi sveti; 10. Uspavanka; 11. Sinček; 12. Micica; 13. Kolo; 14. Pomladna). Glas in klavir [1945]. Osnutki. Objava: Ed. DSS 86 (1960).

Soneti Kajetana Koviča, gl. *Trije soneti Kajetana Koviča*.

Spev o ljubezni in smrti korneta Krištofa Rilkeja: glasba za radijsko oddajo.
Za klavirski trio [1952]. Osnutki.

Starka za vasjo (*Lačni otroci ležijo na senu*). Bes. Srečko Kosovel. Ženski zbor. Objava: *Naši zbori* 6 (1951), št. 4, str. 53–55. Gl. *Štirje ženski zbori*.

Suita (1. Preludij; 2. Ples; 3. Meditacija in fantazma; 4. Drugi ples; 5. Za konec). Violina in viola [1956]. Gl. *Dva dva za violino in viola*.

Suita Dan (1. Jutro; 2. Poldne; 3. Večer). Simfonični orkester [red. 1972].
Rokopisna partitura in parti za 3. st.

Sveti Štefan (*Sveti Štefan, siv njegov obraz je*). Bes. Srečko Kosovel. Mešani zbor [1942]. Rokopis. Objava: *Naši zbori* 10 (1956), št. 3, str. 33–39; *Naši zbori* 1976, št. 6; IDSS št. 30 (1988), str. 46–53.

Swing Low, Sweet Chariot: črnska duhovna. Priredba za moški zbor.
Osnutek.

Šaljivka (*Doma okrog pogledjmo in malo še čez plot*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in klavir. Gl. *Sončece, sij*.

Šaljivka (*Doma okrog pogledjmo in malo še čez plot*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij*.

Še bo kdaj pomlad. Glasba za film (1960). Simfonični orkester.

Še čutim rahlost, tvoje sape rosne. Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir.
Gl. *Šestnajst samospevov*.

Še ob Bachu (*Tam, kjer ni mene*). Bes. Mitja Šarabon. Za tenor in klavir. Gl. *Verzi*.

Šestnajst samospevov za visok glas in klavir na pesmi Mitje Šarabona iz ciklusa Bolečina (1. Bil sem žalosten in sam; 2. Iščem te; 3. Glej, cvetijo anemone; 4. Rad bil bi; 5. Zažgi grmado; 6. Občutil sem te; 7. Še čutim rahlost; 8. Razliva sonce se; 9. Ti si začarala me; 10. Od moje k tvoji srčni krvi; 11. Kaj bila si mi?; 12. Kakor droben list v potoku; 13. Bor; 14. Slišim drhtenje; 15. Pesnik govori Smrti; 16. Smrt pesnika). Glas in klavir [1946].
Rokopis. Objava: Ed. DSS 28 (1957).

Štiri pesmi za alt in kvartet violončelov (1. Pelin; 2. Rožmarin; 3. Jagoda; 4. Gobe). Bes. Svetlana Makarovič. Glas in štirje violončeli [ok. 1980].

Štiri skladbe za violino in klavir (1. Allegro amabile; 2. Andante; 3. Andantino moderato; 4. Presto leggero). Violina in klavir [1954]. Rokopis. Objava: *Štiri skladbe* (1955); Ed. DSS 1012 (1982).

Štiri sporočila za godalni kvartet (1. Andante molto moderato e rubato; 2. Quasi adagio; 3. Vivace, ma non troppo allegro; 4. Meditando e recitativo).

Godalni kvartet [1973]. Rokopisna partitura in parti. Objava: Ed. DSS 673 (1975).

Štirinajst skic za godala (1. Largo, 2. Allegro giocoso, 3. Molto delicato; 4. Pesante; 5. Assai allegro, 6. Fugace; 7. Sottile e gaiamente; 8. Maestoso; 9. brez oznake, 10. Molto calmo, 11. Lugubre; 12. brez oznake, 13. Assai allegro, 14. Vivo e allegro). Godalni orkester. Rokopisna partitura. Prim. *Dvajset mladinskih pesmi*.

Štirje ženski zbori na pesmi Srečka Kosovela (1. Starka za vasjo; 2. Glad; 3. Pesem; 4. Vihar, vihar). Ženski zbori. Rokopis. Prim. *Trije ženski zbori*.

Tantum ergo. Mešani zbor [1924]. Rokopis (brez besedila).

Tebi (*Kot veter v vrhu trepetlike*). Bes. Oton Župančič. Za alt in klavir [1927]. Gl. *Devet samospevov*.

Teče mi, teče vodica. Violina in klavir. Gl. *Pet skladb za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov*.

Tempo di marcia (*Moderato*). Za orkester [do 1925]. Particella, klavirski part.

Tempo di tango. Klavir [ok. 1925]. Rokopis.

Ti si začarala me v zlati krog. Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov*.

Tic Mikola: glasba za radijsko igro. Klavirski kvartet [1954]. Osnutek.

Tki mi platno, gl. **Letski motiv I**.

Toccata quasi apertura (*Andante maestoso – Allegro – Largo*). Simfonični orkester [1956]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 245 (1968).

Toccata za orgle (*Largo e maestoso*). Orgle [1941]. Rokopis.

Točila je čarno vince. Glas in klavir [1972]. Gl. *Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.

Tožba inu molitov (*O Bug zakaj ti de pustiš tvojo Cerkev zatreti*). Primož Trubar. Priredba za mešani zbor. Gl. *Pet mešanih zborov na protestantske korale*.

Tretja suita za godala (1. *Poco agitato*; 2. Aria con due intermezzi: *Quasi adagio*; 3. Scherzo alla fughetta: *Scherzando, assai vivace*; 4. Finale corto: *Presto*). Godalni orkester [1959]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 101 (1961).

Tri male fantazije (1. Andante meditativo; 2. Allegro; 3. Liberamente, con fantasia, rubato). Za violino in kitaro [1981].

Tri narodne za bas (bariton) in klavir (1. Včas' sem zmiraj mislil; 2. Kaj bi jaz tebi dal; 3. Moj očka so mi rekli). Glas in klavir. Objava: *Tri narodne* (1954). Prim. *Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.

Tri pesmi za sopran in godalni kvartet (1. Na meji; 2. Ribič pomladi). Glas in godalni kvartet [1930]. Rokopisna partitura (nepopolna).

Tri pravljice za klarinet in klavir (1. Pravljica o gozdu; 2. Pravljica o zimi; 3. Groteskna pravljica). Klarinet in klavir [1972]. Rokopis. Objava: Ed. DSS 599 (1974).

Tridesetletnica Drame: glasba k filmu. Za simfonični orkester. Rokopisna partitura. Glasba za film *Slovenska drama v letih 1919–1949* (1949).

Trije fragmenti za srednji glas in klavirski trio (1. Galebi so odleteli proti soncu; 2. Na obzorju se počasi pomika ladja; 3. Gledam oblake ki potujejo). Bes. iz študentske poezije. Glas, violina, violončelo in klavir [1978]. Rokopisna partitura.

Trije impromptuji za klavir (1. Allegro assai moderato ma risoluto; 2. Lento, quasi recitativo; 3. Presto giocoso). Klavir [1941, red. 1953]. Rokopis. Objava: *Trije impromptuji* (1953).

Trije recitativi za alt, violino, violončelo in orgle (1. Križ ob poti; 2. Nokturno; 3. Pesmice). Glas, violina, violončelo in orgle [1983]. Rokopisna partitura.

Trije recitativi: klavirski izvleček (1. Križ ob poti; 2. Nokturno; 3. Pesmice). Glas in klavir [1983]. Rokopis.

Trije soneti Kajetana Koviča (1. Je ...?; 2. Oznanjenje; 3 Pan). Mešani zbori. Rokopis. Objava: *Naši zbori* 37 (1985), št. 1–2, str. 16–23; IDSS št. 30 (1988), str. 26–33.

Trije ženski zbori (1. Glad; 2. Pesem; 3. Vihar, vihar). Bes. Srečko Kosovel. Ženski zbor [1953]. Rokopis. Objava: *Naši zbori* 8 (1953), št. 3, str. 42–44; *Izbor skladb* (1955), str. 65–68. Prim. *Štirje ženski zbori*.

Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir (1. Poljska; 2. Pesem sapice; 3. Kmetova; 4. Pesem stare matere; 5. Pesem o detetu; 6. Pesem otroškega reja; 7. Pesem deževnih kapljic; 8. Pesem male matere; 9. Pesem belih oblakov; 10. Pesem pomladne travica; 11. Pesem mladih vojakov; 12. Pesem grobov; 13. Pesem gorske zvončnice). Violina in klavir. Rokopis. Objava: Ed. DSS 704 (1976).

Trio brevis (1. Adagio serioso; 2. Allegro vivace; 3. Moderato). Za violino, violončelo in klavir [1982]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 1102.

Trst: glasba k filmu. Za simfonični orkester. Rokopisna partitura. Glasba za film *Trst* (1951).

Ujeta smrt (Legenda): glasba k zvočni igri. Bes. Jože Vombregar. Za sopran solo, mešani zbor, klavir in orkester [1935]. Osnutki. Rokopisni parti (nepopolno). Glasba za radijsko igro Radia Ljubljana, 15. septembra 1935.

Ura (*Ura bije tika taka in od jutra pa do mraka*). Bes. Vida Rudolf. Enoglasni otroški zbor s klavirjem. Gl. *Deset otroških zborov*.

Uspavanka (*Razpela sem zibel pod slivo*). Za mezzosopran in klavir. Gl. *Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije*.

Uspavanka (*Tranquillo e assai adagio*). Klavir [1922]. Rokopis.

Uspavanka (*Zvezda sije nad vasico, žar njen trepeta*). Bes. Vida Rudolf. Glas in klavir. Gl. *Sončece, sij*.

Uspavanka (*Zvezda sije nad vasico, žar njen trepeta*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij*.

Utopljenka (*O moji dolgi kiti dve*). Bes. Svetlana Makarovič. Glas in orkester. Gl. *Pesmi iz mlina*.

Utopljenka (*O moji dolgi kiti dve*). Bes. Svetlana Makarovič. Za alt in klavir. Gl. *Pesmi iz mlina*.

V gozdu (*Zmerno – Malo hitreje*). Klavir. Objava: Jugendalbum (1975), str. 12; Slovenske klavirske skladbe 2a. Gl. *Klavirske skladbe za mladino*.

V Martuljku – v Martuljskih Kotlih (*Za kom se vzdigujejo meglé*). Bes. Mitja Šarabon. Za tenor in klavir. Gl. *Verzi*.

V tihem mlinu (*V tihem mlinu luč gori*). Bes. Svetlana Makarovič. Glas in orkester. Gl. *Pesmi iz mlina*.

V tihem mlinu (*V tihem mlinu luč gori*). Bes. Svetlana Makarovič. Za alt in klavir. Gl. *Pesmi iz mlina*.

Vaški učitelj: glasba za film. Za simfonični orkester [1948]. Part prve violine. Glasba za *Filmski obzornik 25 (maj 1948)*.

Včas' sem zmiraj mislil. Glas in klavir [1950]. Gl. *Tri narodne za bas (bariton) in klavir; Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir*.

Vdova (*Ptica s kljunom lovi*). Za mezzosopran in klavir. Gl. *Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije*.

Večer (*Lento cantabile*). Simfonični orkester [1940]. Gl. *Suita Dan*.

Večer (*Večerni zvon, sonce v zaton v hladno globino*). Bes. Alojz Gradnik. Triglasni mladinski zbor s klavirjem [1927]. Prim. *Deset otroških zborov*. Rokopis. Objava: *Slovenski učitelj* 31 (1930), Glasbena pril., str. 13–18; *Naši zbori* 22 (1970), št. 1–2, str. 33–35.

Verzi (*Kamen je moje srce*). Bes. Branko Hofman. Za srednji glas in klavir. Gl. *Pozabljene pesmi*.

Verzi (*Kamen je moje srce*). Bes. Branko Hofman. Za srednji glas in orkester. Gl. *Pozabljene pesmi*.

Verzi: 6 pesmi na verze iz pesnitve Mitje Šarabona "Misli" (1. Ob Bachu; 2. Še ob Bachu; 3. Ob Tagoreju; 4. Ob Li-Tai-Poju; 5. Ob Beethovnu; 6. V Martuljku – V Martuljskih Kotlih). Glas in klavir [1965]. Rokopis. Objava: Ed. DSS 281 (1966).

Verzi: 6 pesmi na verze iz pesnitve Mitje Šarabona "Misli" (1. Ob Bachu; 2. Še ob Bachu; 3. Ob Tagoreju; 4. Ob Li-Tai-Poju; 5. Ob Beethovnu; 6. V Martuljku - V Martuljskih Kotlih). Za tenor solo in komorni ansambel. Rokopisna partitura in parti.

Veter (*Dalje te ne utrudijo*). Bes. Jože Šmit. Za srednji glas in klavir. Gl. *Pozabljene pesmi*.

Veter (*Dalje te ne utrudijo*). Bes. Jože Šmit. Za srednji glas in orkester. Gl. *Pozabljene pesmi*.

Vihar, vihar (*Vihar, vihar mi gre čez pot*). Bes. Srečko Kosovel. Ženski zbor. Gl. *Trije ženski zbori*

Voznica: 30 variacij na ljudski napev. Klavir [1954]. Rokopis. Objava: Ed. DSS 46 (1957).

Voznica: 31 variacij na narodno pesem. Simfonični orkester [1956]. Rokopisna partitura. Objava: Ed. DSS 1953* (2010).

Vrabček (*Vrabček potepuh, vrabček mlad lenuh*). Bes. Vida Jeraj. Enoglasni otroški zbor s klavirjem. Rokopis. Objava: *Grlica* 23 (1981), št. 3–5, str. 43.

Vrata (*To bil vedno je kraj, kjer smo slovo jemali*). Bes. John Gould Fletcher, prev. Slavko Osterc. Za nizek glas in klavir [1944]. Gl. *Devet samospevov*.

Vrata (*To bil vedno je kraj, kjer smo slovo jemali*). Bes. John Gould Fletcher, prev. Slavko Osterc. Glas in orkester. Rokopisna partitura (nedokončana). Prim. *Devet samospevov*.

Vsi sveti (*Čuj brat in sestrica, vseh mrtvih je dan*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in klavir. Gl. *Sončece, sij*.

Vsi sveti (*Čuj brat in sestrica, vseh mrtvih je dan*). Bes. Vida Rudolf. Za sopran in orkester. Gl. *Sončece, sij*.

Z Jezusom na rajžo (*Na rajžo se bom jaz podal*). Ljudsko bes. Mešani zbor [1987]. Rokopis. Objava: IDSS št. 30 (1988), str. 67–71.

Zakaj se ti dečva ne vdaš (*Andante*). Klavir. Gl. *Pet slovenskih ljudskih napevov*.

Zakaj se ti dečva ne vdaš? Violina in klavir. Gl. *Pet skladb za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov*.

Zaklad: glasba k radijski igri. Osnutki, parti (nepopolno).

Zazibalka (*Molitvenik, prstan, cukreno srce*). Bes. Svetlana Makarovič. Glas in orkester. Gl. *Pesmi iz mlina*.

Zazibalka (*Molitvenik, prstan, cukreno srce*). Bes. Svetlana Makarovič. Za alt in klavir. Gl. *Pesmi iz mlina*.

Zažgi grmado mojih prejšnjih dni. Bes. Mitja Šarabon. Za sopran in klavir. Gl. *Šestnajst samospevov*.

Zgodba (*Z levo nogo vstal sem v petek*). Bes. Vida Rudolf. Enoglasni otroški zbor s klavirjem. Objava: *Grlica* 10 (1964/65), št. 4–5, str. 49–51. Gl. *Deset otroških zborov*.

Zimska pesem (*Prišel hudi čas, prišla zima mraz*). Bes. Josip Murn. Za mezzosopran in klavir [1953]. Objava: *Slovenska glasbena revija* 4 (1956), št. 1, str. 14–15. Gl. *Sedem samospevov*.

Zvečer (*Vsa tenka, vsa mirna je zarja večerna*). Bes. Oton Župančič. Za alt in klavir [1926]. Gl. *Devet samospevov*.

Žalik žena (*Če bom še kdaj, kot sem bila*). Bes. Svetlana Makarovič. Glas in orkester. Gl. *Pesmi iz mlina*.

Žalik žena (*Če bom še kdaj, kot sem bila*). Bes. Svetlana Makarovič. Za alt in klavir. Gl. *Pesmi iz mlina*.

Žalostinka (*Kar sem Boga prosila, sem dobila*). Za mezzosopran in klavir. Gl. *Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije*.

Žalostna zgodba (*Majhna Nela me je naprosila*). Bes. Manko Golar. Za sopran in klavir [1942]. Gl. *Devet samospevov*.

Žlahtni meščan: scenska glasba k Molierjevi komediji (1. Uvertura; 2. Z nenehno željo to; 3. Srce, ki ga ljubav: Tercet; 4. Entree de balet - Menuet; 5. Tailleurs I; 6. Tailleurs II.; 7. Ples kuharjev; 8. Napitnica; 9. Ceremonie turgue; 10. Finale; Zaključek). Za sopran, tenor, basbariton in komorni orkester [1953]. Rokopisna partitura.

Žlahtni meščan: scenska glasba k Molierjevi komediji. Klavirski izvleček. Rokopis.

Žuta vuga: variacije na ljudsko pesem. Klavir. Osnutek.

KAZALO ZASEDB

ZBORI

Mešani zbori:

Brat sestro ubije
Dekle in romar: balada
Drevesa v dolini
Dva letska motiva
Ko sveti duh po svetu gre
Kresnice
Oreh
Pesem Šimna Sirotnika
Pesmi o naši deželi
Pet mešanih zborov na protestantske korale
Poslednje pismo
Richepinov motiv
Sveti Štefan
Tantum ergo
Trije soneti Kajetana Koviča
Z Jezusom na rajžo

Mešani zbor in orgle:

Maša v c-molu

Moški zbori:

Caj na jao
Lirični intermezzo
Moj grob
Richepinov motiv
Rodovnik vina
Rosary, The
Swing Low, Sweet Chariot

Ženski zbori:

Elegija svojim rojakom
Štirje ženski zbori na pesmi Srečka Kosovela
Trije ženski zbori

Mladinski zbori s klavirjem:

En, dva, tri, partizani mi
Jaslice: božična suita za otroke
Pri zibelki
Večer

Otroški zbori s klavirjem:

Deset otroških zborov
Vrabček

VOKALNO-INŠTRUMENTALNE ZASEDBE

Glas in klavir:

Abend

Devet samospevov

Dvanajst ljudskih pesmi za glas in klavir

Odisej: ciklus samospevov za srednji glas in klavir na pesnitev Gregorja Strniše

Osem narodnih pesmi

Pesmi iz mlina: ciklus samospevov za glas in klavir

Pet pesmi na narodne motive

Poljska pesem

Pozabljene pesmi

Razbiti brod

Sedem samospevov

Sedem samospevov na pesmi iz ciganske poezije za mezzosopran in klavir

Sončece, sij: ciklus pesmi za sopran in klavir na besedilo Stane Vinšek

Šestnajst samospevov za visok glas in klavir na pesmi Mitje Šarabona iz ciklusa Bolečina

Tri narodne za bas (bariton) in klavir

Trije recitativi

Verzi: 6 pesmi na verze iz pesnitve Mitje Šarabona "Misli"

Glas in harfa:

Megllice dol' padajo

Mrkevca, mrkevca

Glas in klavirski trio:

Trije fragmenti za srednji glas in klavirski trio

Glas, violina, violončelo in orgle:

Trije recitativi za alt, violino, violončelo in orgle

Glas in godalni kvartet:

Tri pesmi za sopran in godalni kvartet

Glas, štiri violine, violončelo in orgle:

Ave Maria

Glas in štirje violončeli:

Štiri pesmi za alt in kvartet violončelov

Glas in komorni ansambel:

Verzi: 6 pesmi na verze iz pesnitve Mitje Šarabona "Misli"

Glas in orkester:

Pesmi iz mlina: na pesmi Svetlane Makarovič iz cikla "Srčevac"

Na meji

Vrata

Pozabljene pesmi

Odisiej: ciklus samospenov na pesnitev Gregorja Strniše

Sončece, sij: 14 pesmi za sopran in orkester

Večje zasedbe:

Medo Brumček: mladinska kantata za 2 solista, otroški zbor in orkester

Orglar: kantata za soliste, zbor in orkester

Psalm 136: kantata za mešani zbor in orkester

Ujeta smrt (Legenda): glasba k zvočni igri

Dohtar: glasba za radijsko igro

INŠTRUMENTALNE ZASEDBE

Klavir:

Angleški valček

Brzopolka

Cigan

Dvajset mladinskih pesmi za klavir

Dve miniaturi

Fantazija

[Glasba za plesni nastop]

Klavirske skladbe za mladino

Miniatura (*Moderato*)

Miniatura (*Presto, leggero*)

Nevihta

Nokturno

Pesmica

Pet slovenskih ljudskih napevov v prosti klavirski priredbi

Preludij in fuga

[Skladba v A-duru]

Slovo

Sonata za klavir

Tempo di tango

Trije impromptuji

Uspavanka

Voznica: 30 variacij na ljudski napev

Žuta vuga: variacije na ljudsko pesem

Orgle:

Toccata za orgle

Violina:

Sonata za violino solo

Violina in klavir:

Allegro moderato

Andantino e vivace

Druga rapsodija za violino in klavir

Druga sonata za violino in klavir

Dve pesmici za violino in klavir

Pet skladb za violino in klavir z gradivom slovenskih ljudskih napevov

Rapsodija za violino in klavir

Sikinnis

Sonata za violino in klavir

Štiri skladbe za violino in klavir

Trinajst mladinskih skladb za violino in klavir

Violina in viola:

Dva dua za violino in viola

Violina in violončelo:

Fantazija in fuga

Violina in kitara:

Tri male fantazije

Viola in klavir:

Legenda

Violončelo in klavir:

Balada za violončelo in klavir

Dve skladbi za violončelo in klavir

Legenda

Klavirski trio:

Drugi trio

Spev o ljubezni in smrti korneta Krištofa Rilkeja: glasba za radijsko oddajo

Trio brevis

Godalni kvartet:

Godalni kvartet v f-molu

Rondo za godalni kvartet

Štiri sporočila za godalni kvartet

Klavirski kvintet:

Manom Josipa Murna Aleksandrova: glasba za radijsko oddajo

Tic Mikola: glasba za radijsko igro

Kontrabas in klavir:

Groteska

Flavta in klavir:

Skladba za flavto in klavir

Klarinet in klavir:

Miniatura: mala meditacija

Tri pravljice za klarinet in klavir

Trobenta in klavir:

Koncert za trobento in orkester: klavirska priredba

Komorni ansambel:

Hči mestnega sodnika: glasba za radijsko igro

Godalni orkester:

Druga suita za godala

Prva suita za godala

Sedem miniatur za godala

Štirinajst skic za godala

Tretja suita za godala

Orkester:

Antichaos: simfonična skica

Dobri stari pianino

Domovina: simfonična pesnitev

Druga rapsodija za violino in orkester

Fantazija za orkester

Glasbeni inštrumenti

Martin Krpan: balet

Nočna pesem

Pobegla pesmica

Prekmurje: glasba k dokumentarnemu filmu

Ptuj: glasba k dokumentarnemu filmu

Ribogojstvo: glasba k dokumentarnemu filmu

Simfonija za veliki orkester

Suita Dan

Tempo di marcia

Toccata quasi apertura

Tridesetletnica Drame: glasba k filmu

Trst: glasba k filmu

Voznica: 31 variacij na narodno pesem

Gorice so naše: glasba k filmu

Patronažna sestra: glasba k filmu

Še bo kdaj pomlad: glasba za film

Vaški učitelj: glasba za film

Žlahtni meščan: scenska glasba k Molierjevi komediji

Solist in orkester:

Koncert za trobento in orkester

Rapsodija na motive slovenskih ljudskih pesmi za violino in orkester

AVTORJI

Dr. Alenka Bagarič
Narodna in univerzitetna knjižnica
Univerze v Ljubljani
Turjaška 1
SI-1000 Ljubljana
alenka.bagaric@nuk.uni-lj.si

Red. prof. dr. Matjaž Barbo
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
matjaz.barbo@ff.uni-lj.si

Izr. prof. mag. Ivan Florjanc
Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani
Stari trg 34
SI-1000 Ljubljana
ivan.florjanc@guest.arnes.si

Izr. prof. dr. Darja Koter
Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani
Stari trg 34
SI-1000 Ljubljana
darja.koter@ag-uni-lj.si

Izr. prof. dr. Andrej Misson
Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani
Stari trg 34
SI-1000 Ljubljana
andrej.misson@guest.arnes.si

Doc. dr. Aleš Nagode
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
ales.nagode@ff.uni-lj.si

Doc. dr. Gregor Pompe
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
gregor.pompe@ff.uni-lj.si

Tjaša Ribizel
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
tjasa.ribizel@ff.uni-lj.si

Dr. Borut Smrekar
Slovensko ljudsko gledališče Celje
Gledališki trg 5
SI-3000 Celje

Red. prof. dr. Leon Stefanija
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
leon.stefanija@ff.uni-lj.si

Dr. Veronika Šarec
Glasbena šola Domžale
Ljubljanska 61
SI-1230 Domžale
veronika.sarec@guest.arnes.si

Mag. Lučka Winkler Kuret
Glasbena šola Franca Šturma
Celovška 98
SI-1000 Ljubljana
luckawk@gmail.com

IZŠLO JE:

- Mantuanijev zbornik : simpozij ob 60. obletnici smrti (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 1994.
- Sattnerjev zbornik : simpozij ob 60. obletnici smrti (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 1995.
- Premrlov zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 1996.
- Tomčev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 1997.
- Foersterjev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 1998.
- Gerbičev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 2000.
- Hochreiterjev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 2001.
- Dolarjev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 2002.
- Maškov zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 2002.
- Mirkov zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 2003.
- Adamičev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004.
- Pahorjev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005.
- Vilko Ukmar : 1905–1991 (ur. D. Koter). Tematska publikacija
Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani.
Ljubljana: Akademija za glasbo, 2006.
- Janko Ravnik : 1891–1982 (ur. D. Koter). Tematska publikacija
Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, zv. 8.
Ljubljana: Akademija za glasbo, 2007.
- Matija Bravničar : 1897–1977 (ur. D. Koter). Tematska publikacija
Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, zv. 9.
Ljubljana: Akademija za glasbo, 2008.
- Pavel Šivic : 1908–1995 (ur. D. Koter). Tematska publikacija
Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, zv. 11.
Ljubljana: Akademija za glasbo, 2009.
- Radovan Gobec : 1909–1995 (ur. D. Koter). Tematska publikacija
Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, zv. 13.
Ljubljana: Akademija za glasbo, 2010.
- Marijan Lipovšek : 1910–1995 (ur. D. Koter). Tematska publikacija
Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, zv. 15.
Ljubljana: Akademija za glasbo, 2011.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78(497.4):929Lipovšek M.(082)
929Gobec R.(082)

MARIJAN Lipovšek : (1910-1995) : tematska publikacija
Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani /
[urednica Darja Koter ; prevajalka angleških povzetkov Irena
Bezjak]. - Ljubljana : Akademija za glasbo, Katedra za zgodovino in
literaturo, Oddelek za glasbeno pedagogiko, 2011. -
(Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani, ISSN
1318-6876 ; zv. 15)

ISBN 978-961-6393-08-6
1. Koter, Darja 2. Lipovšek, Marijan, 1910-1995
258786304