

UDK 78(497.12) Krek U. : 781.6

KLANGLICHE REALISIERUNGEN IM WERK VON UROŠ KREK

Andrej Rijavec (Ljubljana)

Krek ging aus der Kompositionsschule von Lucijan Marija Škerjanc hervor und betrat mit dem Diplom der Ljubljanaer Akademie für die Tonkunst im Jahre 1947¹ offiziell seine kompositorische Laufbahn, zu einer Zeit, wo es verhältnismässig wenige Kontakte mit dem Ausland gab. Darauf ist, abgesehen von seinen Veranlagungen, sein Anlehnen an das Erprobte, Geklärte und Einheimische zurückzuführen. Dass anfangs die Einflüsse seines Lehrers noch stark waren, leuchtet ein. So verbinden sich in der Sonate für Geige und Klavier (1946) und im Violinkonzert (1949) die Einflüsse von Škerjanc — diese erstrecken sich von der Faktur des Klaviersatzes und von harmonischen Merkmalen bis zu der vorherrschenden Kantabilität der zumeist monothematisch angelegten Sätze — mit den Vorbildern der slawischen Klassiker der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es handelt sich also zu Beginn um ein starkes Einwirken der Vorbilder, was aber immer innerhalb des Vollendeten und Ausgeglichenen geschieht. Doch kommen schon gleich in dieser Phase Elemente vor, die einerseits die stilistische Einheit des schon Erreichten angreifen, andernseits aber klar die Richtung andeuten, in der sich Krek noch lange Zeit bewegen und entwickeln wird, die Richtung des Spielerischen, der Parodie, der Groteske und des Neoklassizismus. Der zweite Satz der erwähnten Violinsonate ist schon offenbar eine Vorhersage der Tonsprache, die der Komponist in seiner Simfonietta für Orchester (1951) klassisch realisierte. Diese ist ein Werk, das wegen seines inneren Schwunges, seiner Heiterkeit und seiner unbeschwerten musikalischen Aussage schon zum Standardrepertoire gehört. Und sie verdient es auch, dass wir einen analytischen Blick auf sie werfen, da sie ja im Wesentlichen die Art und Weise des damaligen musikalischen Denkens von Krek widerspiegelt. Ihre Form ist dreiteilig. Der erste Satz ist in der Sonatenform gehalten, mit all ihren verbindlichen und sich voneinander klar abhebenden Teilen und einer typischen Bithematik, die einen deutlichen Kontrast zwischen dem lyrischen Anfangsthema und dem zweiten marschartigen Thema *alla Prokofjew* aufweist. Das letztere befindet sich in der Exposition auf der Do-

¹ Vgl. *Koncertni list Slovenske filharmonije*, 1969/70, Nr. 4, 6—8.

minante, in der variierten und verkürzten Reprise aber regelmässig auf der Tonika. Mehr Ausdrucksgewicht wird auf die drei zentralen Variationen gelegt, die von einem modal angehauchten Thema umrahmt sind, während das als Rondo angelegte Finalpresto wieder zu dem vorherrschenden Übermut der Simfoniotta zurückkehrt und diesen noch zu einem effektvollen Höhepunkt steigert.

Allegro moderato

Fl. 1

Cl. B.

Vni 2

Vc.

p espress. semplice

pp

pizz.

pp

4/4

Fl.

Cl. B.

Fg.

Cor. F.

Vni 1

Vni 2

Vc.

Cb.

p

p espress.

p

mp

pizz.

p

2.

In der Simfonietta verbinden sich die tonalen Dur-Mollprinzipien mit den modalen, wodurch der harmonische Aktionsradius vergrößert wird.² Schon das Anfangsthema des ersten Satzes pendelt zwischen G-Dur und G-Moll, was mannigfaltigere Akkordkombinationen ermöglicht, ohne dass dabei die »gegebene Tonalität« verlassen werden müsste. Auf Schritt und Tritt können wir die klassischen modulatorischen Fortführungen und Auflösungen verfolgen: wenn sonst die authentische Abrundung eines thematischen Halbschlusses durch den kräftigen Dominantseptakkord auf der niedern VI. Stufe vorbereitet wird, so wird diese Rolle am Ende von der Wechsel-dominante übernommen. Natürlich befindet sich da noch eine hinzugefügte Sexte bzw. Sekunde oder ein übermässiger Dreiklang, die den klassisch konzipierten Klang frischer und moderner macht.³ Interessant ist auch das zweite Thema, bei welchem alle Dominant-Tonikaverhältnisse übereinstimmen, nur dass der Komponist einen aparten Klang durch plötzliche, unerwartete Sekundenverschiebung aus D-Dur nach Cis-Dur und zurück erreicht. Dieses Verhältnis bleibt auch bei vollen Harmonisierung klar, obwohl es durch einige nichtharmonische Töne, die das Groteske erhöhen,



»gestört« wird. Handelt es sich bei diesem Thema um eine Modulation um eine kleine Sekunde abwärts, so enthält das Hauptthema des dritten Rondosatzes eine harmonische Abweichung um eine kleine Sekunde aufwärts, wodurch typisch Prokofjewsche harmonische Überraschungen zustande kommen, welche in der klassischen Symphonie dieses Meisters kodifiziert wurden.

Interessanter ist das Thema des zweiten Variationsatzes. Von dem Standpunkt Dur-Moll betrachtet, ist man geneigt zu sagen, dass das Pendeln zwischen verschiedenen Varianten des E-Moll diesem Thema bei seinen chromatischen melodischen Ausweichungen bzw. Übergängen einen slawischen, wenn nicht slowenischen Hauch verleiht. Doch scheint uns eine andere Formulierung richtiger zu sein: das tonale, oder noch besser das modale Zentrum ist das e, wobei Krek ungehindert von einem Modus zu einem anderen übergeht, um so die Skala der möglichen harmonischen Verbindungen zu bereichern. Im Hinblick auf die Schlüsseltöne, die vorkommen, gibt es folgende Tonarten: jonische (wegen des dis) dorische (wegen des cis), phrygische (wegen des f) und äolische (wegen des c), während die charakteristische niedere VII. Stufe sowohl in die dorische als auch in die phrygische und äolische Tonart gehört. Wie sich auch darin eine

² Ulehla L., *Contemporary harmony*, New York 1966, 161 ff.

³ Persichetti V., *Twentieth century harmony*, London 1961, 109 ff.

Abweichung von den authentischen und plagalen Verhältnissen zeigt, so ist in dieser Hinsicht der Übergang von der dritten Variation zur Schlusswiederholung des Themas aufschlussreich. Die von dem Gesichtspunkt des Terzsystems her noch immerhin erklärbare chromatische Modulation — Undezimakkord,⁴ unvollständiger Undezimakkord und Nonakkord — kehrt bei einem pedalen und zentralen, antizipierten e an der modal charakteristischen niederen VII. Stufe vorbei auf die Tonika zurück.

Während sich in der Mitte der fünfziger Jahre in Slowenien schon allmählich neue Bestrebungen bemerkbar machen, nimmt Krek einstweilen keine Notiz davon. Zunächst weilt er an seinem sowieso geschliffenen Kompositionssatz, wird immer wählerischer und widmet fernerhin besondere Aufmerksamkeit dem Streicherklang, wie es zumal die verhältnismässig komplizierte Struktur der geteilten Streicher im II. Satz des Konzertes für Fagott und Orchester (1954) bekundet. Ist das noch immer der übermütig spielerische Krek — und dieses Element wird noch späterhin in seinem Werk gegenwärtig bleiben, mag es sich nun um das Konzert für Horn und Orchester (1960) handeln, das Concertino für Piccolo und Orchester (1967), *Mouvements concertants* (1955), besonders in ihrer endgültigen, revidierten und auf fünf Sätze erweiterten Fassung (1967), oder nicht

2
4

Cl. A

Fg. 2

1
2
Cor. F.

3
4

1
Vni. *pp*

2

Vle. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp* pizz. *mf* arco

Andantino

The image shows a musical score for an orchestral piece titled "Andantino". The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute 1 and 2 (Fl.), Oboe 1 (Ob.1), Clarinet in A (Cl.A), and Bassoon (Fg.). The second system includes parts for Violin 1 and 2 (Vni. 1, 2), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. Key markings include *pp* (pianissimo), *cantabile*, *p* (piano), *espress.* (espressivo), and *pizz.* (pizzicato). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

zuletzt, mutatis mutandis, sogar um *La journée d'un bouffon* (1973) für fünf Bläser, so scheint uns jetzt in den Ausdruck des Komponisten auch ein Tropfen ernsterer Philosophie gefallen zu sein, was zwangsläufig genauso im Handwerklichen seinen Niederschlag finden musste, und zwar vor allem in der Verschärfung der Vertikalen im Sinne der Harmonien mit hinzugefügten Tönen bzw. der zusammengesetzten Harmonien⁵ und in den Abschnitten, die schon die Bartóksche Klangmusik ankündigen.⁶ Es ist interessant, dass sich der erwähnte, gesteigerte Lebensernst sowohl in der dramaturgischen Satzfolge als auch in der Tatsache zeigt, dass ihn der Komponist durch die Modalität bewusst an den slowenischen Boden bindet. Als erstes: Der erste Satz — *Resoluto*, der eine Art Präludium ist, stellt uns das thematische Grundkonflikt vor und deutet die vorherrschende Atmosphäre an; auch der zweite Satz — *Giocoso*, der scherzoartige schnelle Walzer, erhält durch die ostinate Modalität des Mittelteils einen nostalgischen Anhauch; der III. Satz — *Adagio*, der geographisch unbestimmbar und immer mehr verhangen ist, stellt das Aufbieten der Kräfte

⁴ Vgl. Wolpert F. A., *Neue Harmonik*, Wilhelmshaven 1972, 32. Die »Unfolgerichtigkeit« in der Schreibung, ähnlich wie *b:a:is* im dritten Takt des ersten Notenbeispiels, trägt zur Übersichtlichkeit der visuellen Stimmführung bei.

⁵ Persichetti V., *ib.*, 163 ff.; vgl. Dunwell W., *The evolution of twentieth-century harmony*, London 1960, 172 ff.

⁶ Vgl. *Movements concertants*, Manuskript, 1967, 2, T. 2–3; Traimer R., *Béla Bartóks Kompositionstechnik*, Regensburg 1956, 32 ff.

für den dynamisch stürmischen IV. Satz — Largo-Allegro dar, der vor der Revision das Finale bedeutete, nach der Revision aber nur als eine Vorstufe zu der beruhigenden Volkstümlichkeit des V. Satzes — Largo zu verstehen ist. Als zweites: Ausser im »Trio«, das zwar in modaler Hinsicht von sekundärer Bedeutung ist, hat die zentrale modale Thematik formal einen verbindenden Charakter, denn sie durchtränkt ja den ersten, vierten und fünften Satz. Doch: wenn im ersten und zweiten Satz die folkloristischen Teile und Teilchen nur angedeutet werden, so stellt der Schlusssatz, der seinen Form nach eine Passacaglia in engerem Sinn ist, ihre endgültige Verkörperung dar. Ein jedes Mal gründet sich die Melodik auf die verhältnismässig selten verwendeten lokrischen Tonart,⁷ die aber hier infolge der

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time, marked 'Largo' with a tempo of quarter note = 76. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems. The first system includes dynamics 'pp' and 'espress.' for the melody and accompaniment. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows further melodic and harmonic progression, ending with a final cadence.

erhöhten zweiten Stufe den anderen »mollähnlichen« Tonarten nahe kommt. Und nicht nur die Melodie, sondern auch die begleitenden Stimmen bewegen sich — ungeachtet der Verdoppelungen, der hinzugefügten Terz sowie deren Verdoppelungen — in Form von figurativen Skalenpassagen, Tremolos und Trillern im Bereich der den gegenwärtigen Zwecken angepas-

⁷ Vincent J., *The diatonic modes in modern music*, Berkeley & Los Angeles 1951, 140 ff.

sten lokrischen Tonart.⁸ Besondere Erwähnung verdient bald nach dem Anfang des leidenschaftlich beehagten Allegro agitato des IV. Satzes, die Ankündigung der Thematik, auf der die Passacaglia des fünften Satzes aufgebaut ist. Im Wesentlichen werden an dieser Stelle zwei selbständige Terzlinien geführt, von welchen beide eine Revision der Modalität darstellen: die melodietragenden Diskantstimmten stehen in der bereits bekannten,

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a treble clef, and a bass clef staff at the bottom. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The second system also consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a bass clef, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

⁸ Für die »Reinheit« der lokrischen Tonart ist erst in der Bassbegleitung am Schluss der Komposition gesorgt, und zwar durch konsequente Verwendung von a gegenüber ais (ib., 53–54), das übrigens ein Fremdkörper in jeder strengen lokrischen Tonart ist.

zentralen lokrischen Tonart, während die übrigen Stimmen mit den Fortschreitungen begleiten, die sich in den Bereich der istrischen Tonleiter bringen liessen, und zwar dies ohne Rücksicht darauf, dass die sonst typischen, harten »phrygischen« Kadenzen fehlen. Das heisst aber, dass Krek auch in der modalen Sphäre nicht steif vorgeht. Er erweist sich hier, wieweit es sich um die Ergänzung der traditionellen Tonalität und die Schaffung der notwendigen Ordnung handelt, als elastisch genug. Das zitierte Fragment könnte auch als ein Beispiel für die Bimodalität gelten. Liegt hier Bimodalität vor, so leuchtet es ein, dass Bitonalität auch bei Krek nicht fehlt,⁹ allerdings nicht zumeist in solchen Werken, die in den briosen Bereich des Neoklassizismus gehören, in einen Bereich also, der ziemlich selten in unserer Musikkultur vertreten ist. Ein derartiges Werk ist z.B. die Sonatine für Streicher (1956), zumal ihr dritten Satz, der noch mit dem typisch slowenischen Rhythmus 3 + 2 bereichert ist.

Und doch ist die zwar effektvolle Sonatine für den Zweck des vorliegenden Aufsatzes weniger interessant. Viel mehr sind es hingegen die Inventiones ferale für Geige und Streicher (1963), die eine logische Fortsetzung der Introvertiertheit der Mouvements concertants bedeuten. Hinzu kommt noch das Nachdenken über Leben und Tod, so im lyrischen Lento, im heftigen und dramatischen Risoluto und zuletzt noch in der Resignierung des Lento. Der potenzierte Ausdruck ruft nun entsprechende Veränderungen im Kompositionssatz hervor, enges Gebundensein an die heimatliche Scholle verlangt aber direktes Zitieren des musikalischen Volksgutes. Das erstere verschärft Krek gleich zu Anfang durch Anwendung der kanonisch konzipierten linearen Dodekaphonie.¹⁰ Hier fehlt es weder an kleinen Sekunden, noch an grossen Septimen bzw. verminderten Oktaven,

4/4 Lento
sord.
pp
Archi
sord.
pp
sord.
pp

⁹ Die Überleitung zum neuen Gedanken des Mittelteiles im I. Satz der Sonatine für Streicher (Ed. DSS 431, 8) ist einerseits ein gutes Beispiel für polyakkordische Bildungen (vgl. Persichetti V., *ib.*, 135 ff.), die aber infolge der selbstständigen Fortschreitungen in das bitonale Feld übergehen, um sich endlich zum alterierten Dominantnonakkord auf e zu vereinigen, welches sich dann scheinbar in das benachbarte D-Moll »auflöst«.

¹⁰ Die beiden letzten Töne der Zwölftonreihe sind zugleich die ersten beiden Töne der neuen Phrase; also 10 + 2.

wobei aber die Vertikale nicht im geraden Verhältnis zur atonalen Dissonanz der Horizontalen steht, sondern ziemlich gemildert ist. Dies war allerdings nötig, da es sonst zu einer allzu grossen Verschiebung in der Klangwelt des Komponisten käme. Wenn einzelne zweistimmige Passagen im zweiten Satz, sei es im orchestralen Part oder später in der solistischen Linie, in den Bereich der istrischen Folklore gehören, so wird im ersten

The image shows a musical score for a solo violin and an orchestra. The top staff is for the solo violin, marked 'Vno solo' and 'mf'. It features a complex, atonal melodic line with many accidentals. The bottom two staves are for the orchestra, marked 'Archi' and 'mf cantabile'. They provide a more rhythmic and accompanimental part, also featuring many accidentals. The score is in a minor key and has a 3/4 time signature.

Satz in Form der Passacaglia ein tetrachordales Zitat ausgesponnen, welches am Mittsommerabend im Gesang der Mädchen in Bela Krajina erklingt, im dritten und zugleich letzten Satz findet man aber die genaue Übertragung einer volkstümlichen Liebesweise in die Ostinatokonzeption eines Wiegenliedes.

All diese und ähnliche folkloristische Einflüsse sind ein Ergebnis der Wirksamkeit Kreks im Institut für Musikethnologie in Ljubljana (1958—1967), die ihm nicht nur einen tieferen Einblick in die Archivphonotek, sondern auch einen direkten Kontakt mit dem Land und ein intimes Erleben des Volksliedes in seiner ursprünglichen Funktion ermöglichte. So entstand der Zyklus Fünf Volkslieder für eine hohe Stimme und Klavier (1963), wo auf Grund unveränderter Melodik und unter Beibehaltung der strophischen Form zwei Volksweisen aus Rezija mit einer aus Medjimurje und zweien aus Prekmurje über einer geschmackvollen und als einzig möglichen, variationsartigen Begleitung verbunden werden. Das Ganze folgt zwar dem musikalischen Prinzip, in inhaltlicher Hinsicht spanntes sich aber in einem weiten Bogen, der von der Geburt (Trikraljvska) über Polterabend und Hochzeit (Štiri rožice, Ivek se je ženil) bis zur schmerzlichen Einsamkeit (Bežji ftiček) und dem unentrinnbaren Tod (Soldaška) reicht. Es ist ein herber Determinismus in Form eines solistisch konzipierten »Rukovet« (serbisch, unübersetzbar, wörtlich eine Handvoll von Chorliedern), welches dem slowenischen Boden entsprossen ist. Im Grund unantastbare Melodik und ihr Zitieren bedeuten die einfachste Art, das musikalische Volksgut zu handhaben. Nachdem Krek bereits in anderen Werken seine Fähigkeit, den Kompositionssatz mit Volksthemen, ihren Teilen und ihren latenten Harmonien zu durchtränken, bewiesen hat,

schwung er sich in den beiden Zwischenspielen des IV. Gesanges zur höchsten und am schwierigsten erreichbaren Stufe des Folkloristischen auf — zu der sogenannten »folklore imaginaire«.

Allegretto poco vivace

Das ist aber schon die äusserste Grenze, die eine Rückkehr und ein erneutes Suchen nach neuen Ufern erfordert. Diese könnten weder das schon erwähnte Concertino für Piccolo und Orchester noch die Altägyptischen Strophen für eine Stimme und Orchester (1967) bringen, die das klangliche Nachdenken des Komponisten über das menschliche Tun und Lassen zwar räumlich und zeitlich erweitert und diesmal auch optimistisch verallgemeinert haben. Kein Wunder, dass der Komponist eine andere Technik erprobte. Thème varié für Posaune und Klavier (1968) ist ein weiteres Beispiel der Dodekaphonie, wo unter Berücksichtigung eines lyrischen und dramatischen Ausdruckes eine symmetrische Bildung (Brückenform), im Hinblick auf die Klanggestaltung aber eine fünfteilige Variationsform entsteht. Die letztere weist auch diese Besonderheit auf, dass sie sich von anfänglicher Kompliziertheit zu einem zentralen dedokaphonischen thematischen Kern und von dort zurück bzw. vorwärts zu immer verwickelterem Variieren bewegt. Das heisst, wir haben mit einer Art Spiegelvariationen mit Thema in der Mitte zu tun.

Hat die eben erwähnte Komposition einen Episodencharakter, so verhält es sich mit den Episodi concertanti für Bläserquintett (1970) anders, da sich ja diese auf der Linie eines wichtigen Suchens nach geeigneten klanglichen Solutionen befinden, nach solchen nämlich, die eine Fortsetzung und Ergänzung der künstlerischen Überzeugung und Aussage auf dem Wege Mouvements concertants-Inventiones ferales-Fünf Volkslieder-Altä-

solo liberamente, sempre cantando, poco rubato *accel.*

Cor.F.

precip.

gyptische Strophen bedeuten. Diesmal findet man zwar keine folkloristischen Einflüsse, dafür geht es aber um einen Versuch, in der Natur aufzugehen, wie es z.B. in der Einleitung aus dem Hornruf zu spüren ist, dem im Laufe der Komposition auch ganz thematische Aufgaben anvertraut werden. Das konzertante Musizieren, das immer von neuem und vor allem in dem auf mehrschichtigen Ostinatos aufgebauten Schlussallegro die Klangmusik stellenweise bis dicht an die Grenze der Aleatorik bringt,¹¹ ist ferner ein wichtiger und für Krek überhaupt charakteristischer Faktor. Diesem Musikantentum, das in *La journée d'un bouffon* für fünf Bläser den Eindruck einer gauklerischen Ironie erweckt, huldigt Krek erneut in seiner ausgezeichneten Solosonate für zwei Violinen (1971). Gemahnt uns nicht die Einlage der Spielmannsmusik aus *Rezija* gegen Ende des letzten Satzes an die organisch hineingewachsenen folkloristischen Reminiszenzen in den Werken B. Bartóks?

The image shows a musical score for two violins. The top system consists of two staves. The first staff is in 5/4 time, marked 'vigoroso, rustico' and 'f'. It features a triplet of eighth notes. The second staff is in 4/4 time, marked 'sim.' and 'ff'. It features a triplet of eighth notes. The bottom system also consists of two staves, both in 5/4 time. The first staff is marked 'sim.' and features a triplet of eighth notes. The second staff is marked 'sim.' and features a triplet of eighth notes. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and accents, and dynamic markings such as 'ff', 'f', and 'sim.'.

Und zuletzt noch die *Sinfonia per archi* (1973) in drei Sätzen — Ruf, Erwachen, Erwidern — deren inhaltlicher Hintergrund »ein geschlossener Kreis des fortwährenden Prozesses der Entstehung, Entwicklung und der erneuten Belebung«¹² sein sollte. Wenn Krek mit diesem Werk wieder an den ideologischen Ausgangspunkt seines philosophischen Credo gelangt ist, so hat er klanglich eine Synthese all seiner und zeitgenössischen, schon bewährter Ausdrucksmittel geschaffen. Der Klang wurde intensiver dadurch, dass er bis zu der Aleatorik und den manchmal schon an das Geräusch gemahnenden harmonischen Clusters gesteigert wurde. Da die Phrase dem Komponisten den Pulsschlag diktiert, kommt es zu einer für Krek ungewöhnlichen Disproportion der Bewegung, zu scheinbar Fragmentarischem, zu Stockungen und Beschleunigungen, was allerdings eine kräftiges Abrücken von dem einst gleichmässigen Pulsieren bedeutet. Doch neben dem Neuen taucht auch das Alte auf: nicht nur die melodischen Reminiszenzen an modale Fortführungen und das ganze Kaleidoskop der verschiedenartig

¹¹ *Epizodi concertanti*, Ed. DSS 389, 21; vgl. auch *ib.*, 9—10.

¹² *Koncertni list Slovenske filharmonije*, Nr. 19, 8. 3. 1974.

aufgebauten Akkordik des Meisters, sondern auch, wie es etwa am Höhepunkt des Erwachens, am Anfang des Largo der Fall ist, die unerwarteten, »impressionistisch« saftigen akkordischen Parallelismen von Durdreiklängen bzw. ihren Umkehrungen. Ein endgültiger Abschied oder Nostalgie? Wahrscheinlich weder das eine noch das andere, wohl aber ein Element der erfolgreichen Einbeziehung des Überlebten in die symphonische Realisierung.

4/4 Largo ♩ = 60

gua v

2/4 v

Vni.1

Vni.2

Vie.

Vc.

Cb.

POVZETEK

Sestavek raziskuje posamezne razvojne stopnje Krekovega kompozicijskega stavka. Po nekaterih šolskih začetkih je pozornost posvečena Simfonietti za orkester (1951) kot značilnemu primeru skladateljevega neoklasicizma in obenem tudi modalnih zvočnih rešitev. V zapovrstju izrazno tehtnejših skladb so analizirane ustrezne kompozicijsko-tehnične in stilne značilnosti, zlasti v *Mouvements concertants* (1955), *Inventiones ferales* (1963), v ciklusu *Petih narodnih* (1963), v *Thème varié* (1968), *Epizodi concertanti* (1970), *Solo-sonati* (1971) in končno v *Sinfonii per archi* (1973).