

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« samospeva, 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 naštete pesnike – Zajca, Strnišo in Tauferja – postavljalo 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 sestavljanica 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 samospevov. 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 samospevov, 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

vb-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-lo dlan no-ci za - ja - me

Mli - - - nar sa - - - nja

Mlinski ka - men ka-ker 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

p Od ca - sa do ca - sa kdo ko - ga u - mo -

E♭ Cl.

Alto

pp

pp

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 pesničnemu 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.