

## 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 zazvene 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*.<sup>1</sup> Uvaja jo skladba z naslovom *Tebi*, na besedilo Otona Župančiča, ki je verjetno eno prvih ohranjenih skladateljevih del, saj je datirana z letnico 1925.<sup>2</sup> 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 1930<sup>3</sup> 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*).<sup>4</sup>

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,<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> V letih 1950 in 1951 so nastale tudi skladbe cikla *Tri narodne pesmi*.<sup>7</sup> 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

---

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

<sup>7</sup> 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),<sup>8</sup> se sicer še kaže določena mera samoomejevanja, vendar je skladatelj zopet odločneje obogatil harmonsko paleto. Vse tri pesmi so bile kasneje vključene v zbirko *Sedem samospevov*.<sup>9</sup> Podobno velja za cikel samospevov *Sončece sij*, na besedila Vide Rudolf. Skladbe, ki so bile javnosti prvič predstavljene leta 1955 v *Slovenski glasbeni reviji*,<sup>10</sup> 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*.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> Podobno velja za zbirko *Verzi* na besedila Mitje Šarabona,<sup>13</sup> 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*.<sup>14</sup> 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*.<sup>15</sup> Izleta 1972 je tudi trinajsta skladba *Kje so pa temne noči*, ki pa je (morda zaradi vraževernosti?) ni vključil v zbirko.<sup>16</sup>

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).<sup>17</sup>

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.«<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> Ta ostaja prisoten ob njegovem sicer dokaj neoklasicistično

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

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

<sup>19</sup> 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*<sup>20</sup> 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.«<sup>21</sup>

---

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 20<sup>th</sup> 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.