

# **Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja**

**Gregor Pompe**



Univerza v Ljubljani  
**FILOZOFSKA  
FAKULTETA**

# Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja

**Zbirka:** Glasba na Slovenskem po 1918

**ISSN:** 2350-6350

**Avtor:** Gregor Pompe

**Urednik zbirke:** Leon Stefanija, Aleš Nagode, Svanibor Pettan, Urša Šivic, Darja Koter, Boštjan Udovič

**Člani uredniškega odbora zbirke:** Katarina Bogunovič Hočevar, Matjaž Barbo, Branka Rotar Pance, Andrej Misson, Mojca Kovačič, Drago Kunej, Jana Arbeiter

**Recenzenta:** Nada Bezić, Andrej Misson

**Lektorica:** Eva Vrbnjak

**Založila:** Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

**Izdal:** Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

**Za založbo:** Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

**Oblikovanje in prelom:** Irena Hvala

**Slika na naslovnici:** Uršula Berlot

Prva izdaja

Naklada: 200

Tisk: Birografika Bori d. o. o.

Ljubljana, 2019

Cena: 24,90 EUR

po 1918  
Glasba na Slovenskem



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS.

Raziskovalni projekt št. J6-7180 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789610601623

Katalogna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=298876160

ISBN 978-961-06-0163-0

E-knjiga

COBISS.SI-ID=298869760

ISBN 978-961-06-0162-3 (pdf)

## Kazalo

Uvod.....	5
1 Glasba slovenske povojne moderne (1918–1927).....	9
1.1 Terminološka vprašanja .....	9
1.2 Zvestoba predvojni moderni .....	12
1.3 Nove vzpodbude in vplivi .....	24
1.4. Parcialni opusi, vprašanje periodizacije in zaključki .....	28
2 Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc: estetski razkol in poetsko bratstvo .....	33
3 Lucijan Marija Škerjanc in njegov <i>(Prvi) violinski koncert</i> – na robu modernizma .....	43
4 Violinske skladbe Matije Bravničarja in vprašanje »klasičnosti« v glasbi 20. stoletja.....	55
5 Operete Radovana Gobca.....	73
6 »Najbrž vedno pišem isto skladbo«. Ob klavirskem opusu Zvonimirja Cigliča .....	83
6.1 Cigličev klavirski opus: mladostna dela .....	83
6.2 Klavirske miniature v pesemsko-suitnem slogu .....	85
6.3 <i>Nokturno</i> in <i>Bakhanal</i> .....	89
6.4 Zaključna misel: dvojnost kot konstanta .....	93
7 Slovenska glasba v prvem desetletju po drugi svetovni vojni – v iskanju socialističnega realizma .....	95
7.1 1945: Med tendencioznostjo in avtonomijo ter med tradicionalizmom in inovacijo .....	95
7.2 V iskanju socialističnega realizma .....	100
7.3 Prva politična in estetska »odjuga« – konec iskanja socialističnega realizma in izmikanja .....	112
7.4 Zaključek – slovenski socialistični realizem, ujet v arbitrarni napetostni štirikotnik.....	115
8 Poskus slogovne določitve samospevov Vilka Ukmarja .....	117
9 Slovenska dvanajstttonska glasba .....	127
10 »Klasik« glasbe 20. stoletja – vprašanje modernega in tradicionalnega v opusu Uroša Kreka.....	147
10.1 Problemska izhodišča.....	147

10.2	Ekskurz: moderno in tradicionalno v slovenski poeziji 20. stoletja ...	149
10.3	»Klasično« = »vmesno«?	150
10.4	Analitični primeri	152
10.5	Sklep: klasičnost in slovenska glasbe druge polovice 20. stoletja ....	164
11	<i>Pesmi iz mlina</i> Marijana Lipovška – med glasbeno imanenco in zvestobo literarni ideji	167
12	Janez Matičič – slovenski kompozicijsko-pianistični Dioniz	179
13	Jakob Jež – velik v malem	183
14	Vloga in kompozicijska obdelava ljudskega gradiva v opusu Lojzeta Lebiča	191
14.1	Uvodne misli	191
14.2	Analitični primeri	193
14.3	Sklepne pripombe	197
15	Baltsko-balkanske postmodernistične povezave: glasba Broniusa Kutavičiusa in Velja Tormisa v primerjavi z glasbo Lojzeta Lebiča	201
15.1	Baltsko-balkanske vzporednice	201
15.2	Razkrivanje paralel	202
15.3	Analiza izbranih del	207
15.4	Zaključne misli	215
16	Lebičev postmodernizem: nostalgичna utopija ali/in utopična nostalgija ...	219
17	Globokarjevo »prodajanje« formule: ne-glasba + več-kot-glasba = glasba	229
18	Elektroakustična glasba v Sloveniji nekoč in danes: alternativa ali <i>mainstream</i> ?	235
	Povzetek	245
	Summary	257
	Imensko kazalo	269

## Uvod

Pričujočo knjigo je treba razumeti kot »work in progress«, od tod tudi naslov *Skice*. Praktično od začetka svoje muzikološke znanstvene poti se ukvarjam z zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja in večina mojih znanstvenih objav je povezana prav z različnimi aspekti sodobne slovenske glasbe. Toda ena izmed značilnosti umetnosti v 20. stoletju je njena mnogoličnost, kar za znanstvenika predstavlja precejšnjo metodološko oviro, saj celotnega arzenala glasbe 20. stoletja ni mogoče motriti skozi enotno metodološko lupo. Vzroke za takšno mnogoličnost je sicer mogoče detektirati precej enostavno, povezani pa so z značilnimi prelomi in rezi, ki so zaznamovali 20. stoletje. Tako je v duhovnozgodovinskem pogledu 20. stoletje večinoma prekinjalo z osnovnimi potezami, ki so zaznamovale predhodno 19. stoletje, v nekaterih pogledih pa je določene značilnosti še stopnjevalo. To velja predvsem za poudarjen subjektivizem in željo po inovaciji – obe premisi izhajata iz romantične želje po karakterističnem, torej vsakič novem in subjektivno zaznamovanem. Zahteva po novem postane celo eden izmed osrednjih estetskih postulatov modernizma 20. stoletja. Posledično je za 20. stoletje značilen ne samo odmik od tradicionalnih izrazil, ki so še zaznamovala 19. stoletje, temveč tudi zelo hitro menjavanje osnovnih slogovnih značilnosti in vpeljevanje številnih novih kompozicijskih tehnik. Za umetnosti – in med njimi tudi glasbeno – je zato v 20. stoletju značilen hiter tempo slogovnih sprememb (svojskih potez naj ne izkazuje le posamezen skladateljski opus, temveč vsaka posamezna skladba), ki prav zaradi svoje hitrosti niso potekale vedno premočrtno in periodično zapovrstno. Slogovno zaporedje, ki bi si ga lahko metaforično razlagali v obliki drevesa, pri katerem en slog logično poganja iz drugega, bi bilo mogoče ob preučevanju glasbe 20. stoletja zamenjati s postmoderno strukturo rizoma (G. Deleuze in F. Guattari), torej s sistemom korenin in poganjkov. »Fetišistični« gon po inovaciji je podrl razvidno strukturo postopnih slogovnih evolucij, kar gre razumeti kot eno izmed osrednjih modernističnih doktrin, ki so zaznamovale 20. stoletje. Zgodovina umetniške glasbe 20. stoletja tako slogovno razpada na vrsto tokov in slogovnih »otokov«, ki so včasih izhajali drug iz drugega, spet drugič so bili v močnem antitetičnem razmerju, včasih so se izkazali kot stranpoti, drugič pa si brez njih ni mogoče zamisliti nadaljnega zgodovinskega poteka. Slogovno enotnost, razprostrtost čez daljše obdobje in s tem logično zaporedno »nadaljevanje« je prekinila množica slogov, ki lahko sobivajo drug ob drugem ne glede na svoje materialne, vsebinske in kompozicijsko-tehnične značilnosti. Ni več mogoče govoriti zgolj o linearnem sosledju slogov, temveč tudi o hkratnem bivanju disparatnega.

Moje popotovanje po tej izrazito razgibani pokrajini se je začelo s preučevanjem posameznih skladb (M. Lipovšek, *Pesmi iz mlina*, L. M. Škerjanc, *Prvi violinski koncert*), nadaljevalo z raziskovanjem parcialnih opusov posameznih skladateljev (samospevi V. Ukmarja, violinske skladbe M. Bravničarja, opere te R. Gobca, klavirske skladbe Z. Cigliča, skladbe za godala U. Kreka, zbori L. Lebiča), se nato širilo k slogovnim oznakam (slovenska glasbena moderna, razmerje med klasičnim in sodobnim) in kompozicijsko-tehničnim vprašanjem (dodekafonija na Slovenskem, elektroakustična glasba) ter se zaustavljalo ob kratkih portretnih skicah (J. Jež, J. Matičič, V. Globokar). Na ta način se je postopoma izrisoval zemljevid te v resnici prostrane, raznolike in razbrazdane glasbene dežele, toda takšno parcialno raziskovanje je vse skozi ostajalo pred durmi končnega začrtanja meja in aksioloških ocen. Tako ostajajo obsežne pokrajine v pričujoči knjigi še neobdelane, kar velja za osrednje Kogojeve in Osterčeve sopotnike v času med obema vojnama, za nekatere vodilne slovenske moderniste (I. Štuhec, I. Petrič, M. Stibilj, D. Božič, P. Ramovš), še bolj pa za izrazito razvejeno in raznoliko slovensko skladateljsko dejavnost v času po modernizmu, ko se nekateri skladatelji zapišejo postmodernizmu (v osnovi modernistični glasbeni jezik zaradi doseganja izrazitejša semantičnosti dopolnijo ali razširijo z gradivom drugačnega – lokalnega, »stariškega«, popularnega – izvora), drugi pa predvsem duhovnozgodovinskim značilnostim postmoderne (razlitje tržne logike na vsa človeška področja, želja po intenzivnejši komunikaciji, odsotnost zgodovinskih ali žanrskih kriterijev/razmejitev).<sup>1</sup> Številna skladateljska imena tako v pričujoči publikaciji še »molčijo«, kar nikakor ne gre razumeti kot vrednostno sodbo, temveč povsem pragmatično posledico tempa raziskovanja in razkrivanja. Še en dokaz za slednje je večje število poglavij, namenjeno osvetlitvam opusa Lojzeta Lebiča, kar gre povezovati z dejstvom, da sem se z opusom akademika Lebiča ukvarjal najdlje časa<sup>2</sup> in še preden sem imel v mislih širši zgodovinski pogled.

V tej knjigi zbrane parcialne raziskave so bile v večini primerov že objavljene v različni znanstveni periodiki,<sup>3</sup> mnoge seveda v tujem jeziku in sem jih zdaj

1 Gregor Pompe, *Postmodernizem in semantika glasbe*, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete 2011.

2 Gregor Pompe, *Zveneča metafizika. Kompozicijski opus akademika Lojzeta Lebiča*, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete 2014.

3 Posamezna poglavja so povzeta po naslednjih delih (tekst o Jakobu Ježu ni bil objavljen, tekst o Lebičevih zborih je bil predstavljen na simpoziju):

- »Glasba slovenske povojne moderne (1918–1927) objavljeno kot »Slovenian “early modernism” - methodological, terminological, historiographical and axiological dilemmas«, *Lietuvos muzikologija* 17 (2016), str. 24–36.
- »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc: estetski razkol in poetsko bratstvo« objavljeno pod istim naslovom v Jernej Weiss (ur.), *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnjima vojnama*, Koper, Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana, Festival 2018, str. 187–199.

prevedel. Toda članki niso objavljeni v svoji surovi obliki, temveč so prilagojeni z mislijo na to, da bi bralec lahko knjigo vendarle bral v zaporedju in ne le kot kompendij parcialnih osvetlitev skladb, opusov, slogov in uporabljenih metodoloških orodij. Posamezna poglavja so nanizana v preprostem historičnem zaporedju in obravnavajo osebnosti in fenomene od leta 1918 skoraj do naše aktualne sodobnosti, seveda s preskoki, luknjami, poenostavitvami in ekskurzi. Kot takšne *Skice* predstavljajo izhodišče za daljši projekt, ustvarjanje

- »Lucijan Marija Škerjanc in njegov (*Prvi*) violinski koncert – na robu modernizma« objavljeno kot »On the Brink of Modernism: L. M. Škerjanc's (*First*) Violin Concerto«, *De musica disserenda* 14/2 (2018), str. xxxxx
- »Violinske skladbe Matije Bravničarja in vprašanje «klasičnosti» v glasbi 20. stoletja« objavljeno pod istim naslovom v Darja Koter (ur.), *Matija Bravničar (1897–1977). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, Ljubljana, Akademija za glasbo 2008, str. 67–85.
- »Operete Radovana Gobca« objavljeno pod istim naslovom v Darja Koter (ur.), *Radovan Gobec (1909–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, Ljubljana, Akademija za glasbo 2010, str. 145–155.
- »»Najbrž vedno pišem isto skladbo«. Ob klavirskem opusu Zvonimirja Cigliča« objavljeno pod istim naslovom v Darja Koter (ur.), *Zvonimir Ciglič (1921–2006). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, Ljubljana, Akademija za glasbo 2012, str. 55–67.
- »Slovenska glasba v prvem desetletju po drugi svetovni vojni – v iskanju socialističnega realizma« objavljeno pod istim naslovom v *Muzikološki zbornik* 54/2 (2018), str. 187–208.
- »Poizkus slogovne določitve samospesov Vilka Ukmarja« objavljeno pod istim naslovom v Darja Koter (ur.), *Vilko Ukmar (1905–1991). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, Ljubljana, Akademija za glasbo 2006, str. 57–67.
- »Slovenska dvanajsttonska glasba« objavljeno kot »Slovenian Twelve-Tone Music«, *De musica disserenda* 14/2, str. 89–112.
- »»Klasik« glasbe 20. stoletja – vprašanje modernega in tradicionalnega v opusu Uroša Kreka« objavljeno pod istim naslovom v *Muzikološki zbornik* 46/2 (2010), str. 131–148.
- »*Pesmi iz mlina* Marijana Lipovška – med glasbeno imanenco in zvestobo literarni ideji« objavljeno pod istim naslovom v Darja Koter (ur.), *Marijan Lipovšek (1910–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, Ljubljana, Akademija za glasbo 2011, str. 77–88.
- Gregor Pompe, »Slovenski kompozicijsko-pianistični Dioniz«, <http://www.sigic.si/slovenski-kompozicijsko-pianisticni-dioniz.html>, dostopano 10.12.2018.
- »Vloga in kompozicijska obdelava ljudskega gradiva v opusu Lojzeta Lebiča« objavljeno pod istim naslovom v Jožko Kert (ur.), *Koroški skladatelji in koroška ljudska pesem. Zbornik predavanj s strokovnega posveta, posvečenega 80. obletnici rojstva skladatelja akademika Lojzeta Lebiča*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2015, str. 18–27.
- »Baltško-balkanske postmodernistične povezave: Glasba Broniusa Kutavičiusa in Velja Tormisa v primerjavi z glasbo Lojzeta Lebiča« objavljeno kot »Baltic-Balkan postmodern connections: The music of Bornius Kutavičius and Veljo Tromis in comparison with the music of Slovene composer Lojze Lebič«, *Lietuvos muzikologija* 14 (2013), str. 39–50.
- »Lebičev postmodernizem – nostalgična utopija ali/in utopična nostalgija« objavljeno kot »Lebič's postmodernism – nostalgic utopia and/or utopian nostalgia«, v: Vesna Mikič (ur.), *Between nostalgia, utopia, and realities*, Beograd, Akademija 2012, str. 167–178.
- »Globokarjevo «prodajanje» formule: ne-glasba + več-kot-glasba = glasba« objavljeno v programski knjižici k 15. Festivalu Slowind leta 2013.
- »Elektroakustična glasba v Sloveniji nekoč in danes: Alternativa ali *mainstream*?« objavljeno pod istim naslovom v *De musica disserenda* 7/2 (2011), str. 5–15.
- »On the Brink of Modernism: Lucijan Marija Škerjanc's (*First*) Violin Concerto«, *De musica disserenda* 14/1 (2011), str. 7–18.

nove zgodovine glasbe na Slovenskem oz. njegovega četrtega dela, ki bo izšel v sodelovanju z Muzikološkim inštitutom Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti predvidoma do leta 2020.

Beseda »skica« zaznamuje predhodni stadij, zaznamuje tudi odsotnost detailnega dela, osredinjenost na bistvo, deloma nakazuje na nedokončno izčiščenost glavnih potez misli. Mnogim izmed teh premis z lahkoto pripišemo pejorativno vrednost, kar gotovo ne more biti dobra popotnica knjigi. Toda v resnici takšne skice omogočajo marsikaj, kar končna »slika« ne dopušča več – tako so možni ekskurzi, daljše poglobitve in stranpoti, avtor lahko še dvomi o svojem delu in tako bralcu razkrija proces metodološkega prečiščevanja, ki ne govori zgolj o raziskovalcu samem, temveč tudi o specifikah preiskovanega predmeta. Prav slednje je tista izstopajoča točka, za katero si avtor pričujoče monografije najbolj želi, da bi postala razvidna – torej ne raziskovalske travme, stranpoti in zasilne rešitve, temveč poglobitve in osvetlitve, skozi katere lahko do veljave pride preiskovani predmet sam, torej glasba. To je najmočnejše metodološko lepilo knjige – v ospredju skoraj nikoli ni širši zgodovinski kontekst, vprašanje glasbenih institucij, temveč glasbena materija sama. V tem želi biti posebnost tokratnih iztržkov iz avtorjeve skicirke.



# 1 Glasba slovenske povojne moderne (1918–1927)

## 1.1 Terminološka vprašanja

Leto 1918 s koncem prve svetovne vojne predstavlja tisti ključni mejnik, ki je pomembno zarezal v duhovnozgodovinska obzorja in tako predstavlja prikladno zgodovinsko ločnico tudi za razmejevanje med težnjami v glasbi v 19. in 20. stoletju. Slovensko nacionalno ozemlje je vstopilo tudi v politično zvezo z južnoslovanskimi narodi, s čimer je bila naciji priborjena delna politična in kulturna suverenost, kar se kaže v ustanovitvi osnovnih nacionalnih teles in institucij. Toda prvotno evforijo je kmalu zamenjala grenka streznitev: leta 1921 je bila država s sprejetjem nove ustave močno centralizirana, zato niti ni čudno, da »čas po prvi vojni, prvo desetletje v novi državi, pomeni na glasbenem področju v Sloveniji stagnacijo v primerjavi z drugimi umetnostnimi zvrstmi, stagnacijo, ki se kaže tako na organizacijskem kakor tudi na ustvarjalnem in poustvarjalnem področju«,<sup>4</sup> pri čemer lahko kot najbolj tipičen primer služi usoda »nacionalizirane« Filharmonične družbe, zdaj priključene Glasbeni matici in nesposobne ponovno vzpostaviti redno produkcijo simfoničnih koncertov. Glavna usmerjevalka glasbenega življenja je tako tudi po vojni ostala Glasbena matica, pri čemer svoje ideologije ni prilagodila novemu času – če je bila v času nemške prevlade ena izmed logičnih nalog, povezanih z vzpostavljanjem nacionalne identitete in samozavesti, zbiranje ljudskega gradiva in podpiranje zborovske kulture, pa prav ta prizadevanja izgubijo svoj naboj po letu 1918. Vseeno pa je Glasbena matica nadaljevala s svojim »kultom amaterizma«, ki je v novi politično-socialni situaciji v resnici zaviral razrast profesionalizacije kulture.<sup>5</sup> Zato nas niti ne more presenetiti, da v povojnem času v slovenski glasbi ni najti jasne slogovne ali kompozicijsko-tehnične ločnice: večina slovenskih skladateljev je ostala tudi po letu 1918 zvesta moderni, kakršni so se že pred vojno zavezali s svojimi samospevi Anton Lajovic (1878–1960) in Risto Savin (1858–1948), z zborovskim *Trenotkom* Marij Kogoj (1892–1956) in s svojimi klavirskimi miniaturnami Janko Ravnik (1891–1981).

Del problema in njegove rešitve pri iskanju slogovnih značilnosti slovenske moderne po prvi svetovni vojni leži že v samem terminu moderna. Izraz v slovenščini ni problematičen, saj je podobno kot v nemščini (*die Moderne*) jasno razmejen od pojma »modernizem« (*der Modernismus*) oz. *nova glasba* (*die*

4 Primož Kuret, *Umetnik in družba*, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1988, str. 70.

5 Prav tam, str. 71.

*Neue Musik*), drugače pa je seveda z angleško terminologijo, ki takšne ločitve ne pozna in v obeh primerih uporablja termin *modernism*. Še pomembneje je, da je termin v rabi tudi v slovenski literarni vedi, kjer označuje literaturo Ivana Cankarja (1876–1918), Josipa Murna Aleksandrova (1879–1901), Dragotina Ketteja (1876–1899) in Otona Župančiča (1878–1949), torej leposlovje literatov, ki so živeli in objavljali v času izhajanja glasbene revije *Novi akordi*, njihova dela pa lahko razumemo kot slogovno mešanico simbolizma, dekadence, nove romantike in impresionizma.<sup>6</sup> Po Carlu Dahlhausu, ki je termin moderna uporabljal najbolj prepričljivo, naj bi bili prav to trendi, ki so najbolj značilni za glasbo v zadnjem desetletju 19. stoletja. Dahlhaus je bil prepričan, da bi bilo izredno težko vse te stilistične označbe (impresionizem, secesija, simbolizem itn.) določiti strogo kompozicijsko-tehnično, čeprav lahko nekatere izmed njihovih značilnosti najdemo v kompozicijah tega časa (med najbolj tipične zgodnje kompozicije moderne po Dahlhausu sodijo Straussova simfonična pesnitev *Don Juan* iz leta 1889, *Prva simfonija* Gustava Mahlerja in samospevi Huga Wolfa), zato prevzema izraz, ki sta ga kot prva uporabila literarni zgodovinar Eugen Wolff<sup>7</sup> in avstrijski pisatelj in kritik Hermann Bahr (1863–1934), in ga razume kot nekašen zbirni pojem za vse manjše tokove v času *fin de siècle*.<sup>8</sup>

Osrednja značilnost moderne naj bi bila po Dahlhausu ambivalenca: na kompozicijsko-tehnični ravni naj bi skladatelji že uvedli določene nove tehnike, postopke in materiale, medtem ko so na estetski ravni ostali zavezani romantični izraznosti. Dahlhaus izpostavlja tudi stabilnost sistema žanrov, ki se pozneje podre: skladatelji moderne še vedno pišejo simfonije, opere, samospeve in simfonične pesnitve za tradicionalne zasedbe (simfonični orkester, godalni kvartet), medtem ko so poznejši modernisti pisali skladbe – pogosto naslovljene kar z lakoničnim nazivom »skladba« – za inovativne instrumentalne zasedbe.<sup>9</sup>

Dahlhausovo dikcijo je pozneje sprejel tudi Hermann Danuser v svoji zgodovini glasbe 20. stoletja.<sup>10</sup> Za naše razmišljanje je najpomembnejše njegovo razločevanje pozne moderne (*die Spätzeit der Moderne*), s pomočjo katere rešuje problem vprašanja konca moderne. Že Dahlhaus je v tem pogledu ponudil dve možnosti: Schönbergov prestop v atonalitetnost leta 1908 ali konec ekspresionizma, povezan z začetkom dodekafonije leta 1924. Danuser pa ta časovni okvir (1908–1925) razume kot čas pozne moderne, ki naj bi prinesel

6 Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana, Partizanska knjiga 1987, str. 146.

7 Prim. Rudolf Stephan, »Moderne«, v: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, zv. 6, ur. Ludwig Fischer, Basel, London, New York, Praga, Stuttgart, Weimar, Bärenreiter & Metzler 1997, str. 392.

8 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag 1980, str. 280.

9 Prav tam, str. 281.

10 Prim. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag 1984.

pomemben obrat: skladatelji, ki so bili v ospredju razvoja in inovacij ob koncu 19. stoletja, postajajo v tem času vse bolj konservativni in zadržani do inovacij Schönberga in njegovih učencev, pri čemer je dovolj, če pomislimo na Richarda Straussa in izrazite slogovne razlike, ki ločujejo njegovi operi *Elektra* (1908) in *Kavalir z rožo* (1911), ter na skladateljevo izrazito negativno in celo zaničevalno mnenje o Schönbergovi glasbi.<sup>11</sup> Zdi se torej, da značilna ambivalentna pozicija ni bila več sprejemljiva v času pozne moderne, ko so bili skladatelji očitno primorani izbrati med konservativnejšim in inovativnejšim pristopom. Z drugimi besedami: vmesnost, ki je bila tipična za skladatelje moderne v zadnjem desetletju 19. stoletja, ni bila dovolj inovativna v prvem desetletju 20. stoletja; prav želja po inovaciji pa je postala gibalo modernizma.

Čeprav angleščina ne pozna podobnega pojma, pa anglosaksonska muzikologija vendarle razločuje podobne fenomene. Tako postavlja Leon Botstein v svojem geslu o modernizmu njegov začetek natančno v čas moderne: »Modernizem se je naprej oblikoval kot zgodovinski fenomen med letoma 1883 in 1914. [...] Do zgodnjih devetdesetih let 19. stoletja je bila beseda uporabljena tako v pozitivnem kot negativnem pomenu za označevanje postwagnerjanske glasbe, ki je eksperimentirala s formo, tonalnostjo in orkestracijo v maniri, ki je spominjala na radikalne kvalitete sočasne kulture in družbe.«<sup>12</sup> Pozneje sicer nekoliko popravi takšno videnje, ko izpostavlja, da so bili Mahler, Debussy, Skrjabin in Richard Strauss »na koncu razumljeni kot predhodniki modernizma 20. stoletja«. Toda razlika med predhodnikom ali zgodnjim predstavnikom nekega sloga je v resnici precej nepomembna; pomembnejše je spoznanje ambivalence in novega začetka, ki je bil v svojem zgodnjem stadiju še vedno trdno zavezan estetiki »starega« sloga, sloga 19. stoletja, hkrati pa je pomembno spoznanje, da imamo lahko moderno za prvo stopnjo modernizma.

Toda odsotnost angleške ustreznice za termin moderna in njeno uporabo v nemški in slovenski literarni vedi je mogoče razumeti tudi kot posebnost srednjeevropskega prostora – možna bi bila torej misel, da je moderna značilna prav za tiste narode, ki so bili pod odločilnim vplivom nemškega kulturnega sveta. Tako je izraz kapnil tudi v slovensko muzikologijo, kjer ga je uporabil Dragotin Cvetko, ko je poskušal označiti prizadevanja in dosežke bolj naprednih skladateljev, zbranih okoli revije *Novi akordi*,<sup>13</sup> čeprav je pozneje za iste skladatelje uporabil tudi termin pozna romantika,<sup>14</sup> ki pa ga Dahlhaus zavrača, češ da gre za terminološko

11 Dahlhaus, nav. delo, str. 282.

12 Leon Botstein, »Modernism«, v: *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 28. 12. 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/40625>.

13 Dragotin Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1964, str. 262.

14 Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, Slovenska matica 1991, str. 358.

zablodo.<sup>15</sup> Cvetko se je vsekakor zavedal osrednje dihotomije moderne: v poznejšem delu uporablja termin pozna romantika za predvojne skladatelje moderne, pri čemer njihovo delo obravnava v poglavju s tavitološkim naslovom »med moderno in tradicijo«, s čimer označuje prav ambivalentno pozicijo med tradicijo in inovacijo.<sup>16</sup> Pozneje je bila slovenska muzikologija terminološko bolj previdna in avtorji so se izogibali oznaki pozna romantika. Tako se Darja Koter na splošno izogiba slogovnim oznakam in govori o glasbi med obema vojnama,<sup>17</sup> Niall O'Loughlin prevzema Botsteinovo dikcijo in govori o »glasbenih predhodnikih«, ki so ostali zavezani »romantični tradiciji«,<sup>18</sup> medtem ko Ivan Klemenčič uporablja oznaki romantika in impresionizem v opoziciji do pojmov ekspresionizem in avantgarda.<sup>19</sup> Skupno vsem trem pa je, da se zavedajo tipične ambivalence med tradicionalnim in »novim«, torej bistva moderne.

## 1.2 Zvestoba predvojni moderni

Prve primere moderne lahko v slovenski glasbi srečamo že v kompozicijah R. Savina, A. Lajovca, M. Kogoja in J. Ravnika, ki so bile objavljene v *Novih akordih* še pred prvo svetovno vojno, ko so si pridobile status slogovne naprednosti in znamenja novega začetka, in kot takšne jih je urednik revije Gojimir Krek (1875–1942) pozdravil z zanosnimi besedami:

Če skladateljski naraščaj začne s t a k i m i proizvodi [Krek ima v mislih Kogojev zbor *Trenotek*], smemo gledati v bodočnost polni lepих nad. Naši pevovodji bodo majali z glavo, a vprašujemo jih: Ni li to nadvse razveseljivo opazovati, kako resno pojmujejo naši najmlajši umetnost?<sup>20</sup>

Po vojni je le nekoliko spremenjena skupina skladateljev – vse bolj je odpadal Kogoj, ki se je predajal ekspresionizmu, kar ga je poleg boleznι tudi družbeno osamilo, kot nov »up« pa se je pokazal Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973) – prevzela vodilne položaje v glasbeni kulturi: Lajovic je postal upravnik Filharmonične družbe, pripojene Glasbeni matici, pri kateri je imel pomemben

---

15 Dahlhaus, nav. delo, str. 280.

16 Cvetko, *Slovenska glasba*, str. 377.

17 Darja Koter, *Slovenska glasba. 1918–1991*, Ljubljana, Študentska založba 2012, str. 19.

18 Niall O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, Ljubljana, Slovenska matica 2000, str. 17.

19 Ivan Klemenčič, *Music anoster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes*, Maribor, Ljubljana, Založba Obzorja in glasbeno založništvo Helidon, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 2000, str. 127.

20 Gojimir Krek, »Naše skladbe«, *Novi akordi. Glasbeno-književna priloga*, 13 (1914)/1–4, str. 17.

vpliv, Škerjanc postane profesor kompozicije, po drugi svetovni vojni tudi upravnik Slovenske filharmonije, medtem ko Ravnik velja za ustanovitelja slovenske pianistične šole in je bil vrsto let profesor klavirja na konservatoriju oz. Akademiji za glasbo. Slogovno so vsi trije ostali bolj ali manj zvesti predvojni moderni, kar pomeni, da so njihovi estetski nazori ostali nespremenjeni, medtem ko se je spremenila njihova družbena vloga: niso bili več vodje napredka, katalizatorji inovacij, kot se je to zdelo še v zadnjih številkah *Novih akordov*, temveč prav nasprotno, postali so najbolj odločni predstavnik konservativne estetike. Prav zato je njihovo pozicijo mogoče povezati z Danuserjevo oznako pozne moderne oz. preobratom Richarda Straussa.

### 1.2.1 Anton Lajovic

Najbolj tipični predstavnik povojne slovenske moderne je gotovo Anton Lajovic. Že njegova razpetost med pravo in glasbo ga povezuje s starejšo generacijo slovenskih skladateljev, ki so bili vsi po vrsti kot po pravilu zdravniki (kot npr. Benjamin, Gustav in Josip Ipavec) ali pravniki (npr. G. Krek): poleg prava je na dunajskem konservatoriju študiral tudi kompozicijo pri Robertu Fuchsu, ki je bil tudi mentor slavnim skladateljem, kot so G. Mahler, H. Wolf, A. Zemlinsky in F. Schreker, pri čemer je glasbene študije zaključil leta 1902, pravniške pa štiri leta pozneje v Gradcu. Najbrž je svoj ustvarjalni vrhunec Lajovic dosegel že v času pred vojno, ko je napisal svoje najbolj znane samospeve, v katerih se kaže prevladujoči homofoni glasbeni stavek, uporaba skoraj izključno tridelnih pesemskih form, zavezanost miniaturi in bolj inovativna harmonija, ki je polna alteracij, nerazvezanih štirizvokov in nepripravljenih disonanc. Zdi se, da bi bil lahko Lajovcu pomemben zgled opus samospevov Huga Wolfa, čeprav je Lajovic posvečal veliko več pozornosti pevnim melodičnim linijam.

Po vojni je Lajovic postal nekakšen *spiritus agens* slovenske glasbene kulture.<sup>21</sup> Zaposlil se je kot sodnik, njegov glasbeni navdih pa se je prebujal precej sporadično, zato se zdi, da je skoraj več časa namenil pisanju esejev, v katerih je strastno zagovarjal svoja pogosto precej polemična načela. Prevladuje občutek, da je bil v novih družbenih razmerah bolj navdušen nad tem, da bi nekako usmerjal kulturno življenje, kot pa nadaljeval lastno umetniško kariero. Še posebej ga je privlačila sociologija; veliko je bral (J.-M. Guyau, T. G. Masaryk, F. H. Giddings, A. J. É. Fouillée, G. Tarde, E. Seillière, C. Bouglé, É. Durkheim, G. Simmel in W. James)<sup>22</sup> in je tako v primerjavi z drugimi slovenskimi glasbeniki z lahkoto postal

21 Dragotin Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovica*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1985, str. 116.

22 Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, 1889, Tomáš Garrigue Masaryk, *Otázka sociální*, 1898, Franklin Henry Giddings, *The Principles of Sociology*, 1896, Alfred Jules Émile Fouillée, *La Science sociale contemporaine*, 1880, Gabriel Tarde, *Les transformations du droit. Étude sociologique*, 1891,

eden izmed najbolj izobraženih skladateljev. Toda njegova branja so samo še utrdila lastno ambivalentno pozicijo, torej tipični pogled moderne. Tako je bil na primer Lajovic prepričan, da ima umetnost socialno vlogo, toda hkrati bi moral umetnik vseeno slediti imperativu *l'art pour l'art*, kar se zdi paradokсно. Prepričan je bil tudi, da ne obstaja mednarodna kultura, temveč da je kultura nujno povezana z narodom<sup>23</sup> in da posledično obstaja le malo možnosti za vzajemno razumevanje kultur različnih narodov. Zato bi moral vsak narod gojiti predvsem svojo lastno kulturo, kar še posebej velja za narode, kakršen je slovenski, ki je bil dolga zgodovinska obdobja pod prevlado dominantne nemške kulture, zaradi katere je bila onemogočena rast lastne kulturne identitete. V tem pogledu so tipične Lajovčeve obsodbe sporedov vojaškega orkestra Dravske divizije, ki ga je vodil Josip Čerin, še en pravnik in glasbenik obenem:

Kar mi povzroča naravnost fizično neugodje v Čerinovih koncertih, je, da v vsakem vidim pojavljati se precejšen stalen del ljubljanskih Nemcev. [...] Če se ozrem po jedru njegovih koncertnih programov tekom zadnjih let, vidim v njih isto osnovno črto, namreč jedro njegovih programov je *nemška muzika*.<sup>24</sup>

Pozneje je pisal celo o »nemškem kulturnem strupu«:<sup>25</sup> slovenska glasba mora najprej pridobiti svojo lastno nacionalno identiteto in šele nato bo pripravljena soočiti se z »mednarodno« glasbo ali zaživeti svoje lastno življenje tudi znotraj drugih kultur. Zato bi morala biti osrednja naloga nacionalnih kulturnih institucij izvajanje slovenske glasbe, opere in dram. Lajovčevi pogledi so bili radikalni, zato so naleteli tudi na močno opozicijo, pri čemer so bili še posebej siloviti odgovori umetnostnega zgodovinarja Stanka Vurnika (1898–1932) in skladatelja Marija Kogoj, toda njuni argumenti niso zaustavili Lajovčevega križarskega pohoda.

A Lajovčeva antinemška drža je v resnici zakrivala tudi nekaj tipičnih nemških predsodkov. Ko je poročal o koncertih Mednarodnega združenja za sodobno glasbo (ISCM), je veliko pozornosti namenil tudi delom judovskih skladateljev, ki jih je obravnaval kot posebno nacionalno skupino z značilnimi skupnimi estetskimi in kompozicijskimi značilnostmi. Slednje naj bi bile tesno povezane s specifikami judovskega naroda in njegova argumentacija je pogosto

---

*La Philosophie de l'impérialisme*, 1903–1908, Célestin Bouglé, *Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs*, 1922, Émile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, 1894, *Sociologie et philosophie*, 1924, William James, *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking*, 1907. Kuret, *Umetnik in družba*, str. 14.

23 Prav tam, str. 96.

24 Lajovic cit. po Kuret, *Umetnik in družba*, str. 113.

25 Prav tam, str. 115.

blizu neslavnim trditvam v Wagnerjevem pamfletu *Judovstvo v glasbi* (1850). Kot Wagner je bil tudi Lajovic prepričan, da fragmentarna, izrazito negativna in »temna« narava judovske glasbe razkriva sledi razbite, atomizirane nacije brez domovine: »Schönbergova amorfnost je verna, če tudi le samo instinktivna slika židovske razbite duše.«<sup>26</sup> Judovska glasba ima tako po Lajovcu raznotere obraze, ki v resnici vodijo do brezizrazne mednarodne glasbe sodobnega trenutka,<sup>27</sup> v čemer je mogoče zaznati Lajovčevo odklonilno stališče predvsem do slogovnih premikov Schönberga in njegovih učencev, deloma pa seveda že tudi Mahlerja.

Čeprav je bil Lajovic izobražen in razgledan, mora biti jasno, da je bil tudi neke vrste relativist in pragmatik, ki je sledil predvsem svojim emocionalnim instinktom. Javno je zavrnil pomen intelekta in racionalnosti v umetnosti in bil tako prepričan, da je prav zaradi zaupanja v racionalnost sodobna nemška glasba dolgočasna in nesugestivna,<sup>28</sup> medtem ko vodi pot do prave nacionalne umetnosti le prek intuicije. Enako pa velja tudi za vrednotenje umetniških del, ki spodbija domeno intelekta in vodi v kraljevino čustev.<sup>29</sup> Takšno močno poudarjanje emocij in intuicije jasno razkriva Lajovčevo zavezanost izrazni estetiki 19. stoletja, ki je svoj vrh dosegla z Wagnerjem. Toda prav os emocionalnost–Wagner razkriva Lajovčev osrednji osebni paradoks (morda ambivalenco): ves čas je ponavljal mantra o strupu navideznih lepot del Bacha, Beethovna in Wagnerja, toda hkrati je bil na estetski in kompozicijski ravni zavezan prav nemški glasbeni kulturi. Natančno na to je meril tudi Vurnik v enem izmed svojih odgovorov Lajovcu: »Če odrežemo pot nemškim vplivom do nas in če iztrebimo iz naše kulture vse, kar je v nji podobnega kakor v nemški, potem smo ob kulturo sploh (Lajovic sam bi bil ob dobršen kos svojega oevvra)«.<sup>30</sup>

Morda je prav postopno samozavedanje tega paradoksa vodilo v upadanje skladateljske aktivnosti po vojni. Če je bil pred vojno samospjev osrednji žanr Lajovčevega opusa, potem se je po vojni bolj posvetil zborovski glasbi, kar je vodilo v objavo *Dvanajstih pesmi za zbor* leta 1920. Zbori v tej zbirki pripadajo dvema tipoma: zbori, komponirani na verze Otona Župančiča, prinašajo bolj radostna občutenja, ironično distanciranje in močno stilizirane odmeve ljudske glasbe (uporaba asimetričnih metrov: 5/4, 7/4, kombinacija pevskega solista, ki najavi melodični material s ponovljeno frazo celotnega zbora), medtem ko so uglasbitve kajkavskih pesmi hrvaškega pesnika Dragutina

26 Cit. po prav tam, str. 151.

27 Prav tam, str. 143.

28 Prav tam, str. 186.

29 Prav tam, str. 245.

30 Cit. po prav tam, str. 369.

Domjanića (1875–1933) bolj »impresionistične« z razpuščeno harmonijo in počasnim tempom. Prav slednji zbori predstavljajo vrhunec Lajovčeve povojne ustvarjalnosti in hkrati tudi vrhunec ambivalentnosti moderne (podobno točko je dosegel R. Strauss s svojo opero *Elektra*).

V zboru *Lan* je skladatelj v harmoniji segel do skrajnih meja tonalne logike. Uporaba predznakov sicer sugerira E-dur, toda tonični trizvok E-dura nastopi le enkrat samkrat v skladbi; zbor se začneja s terdecimnim akordom in končuje z E-durom z dodano seksto (*sixte ajoutée*), torej podobno kot Mahlerjeva *Pesem o Zemlji*, vmesna kadenčna logika pa ni striktno funkcijska. Lajovic je tudi zavrgel jasno tridelno pesemsko obliko (lahko bi govorili o zaporedju odsekov abbc, pri čemer imata srednja dela vlogo prehodnih odsekov), a ostal zvest periodični logiki. Končni rezultat je sanjava atmosfera, ki izmenoma najavlja odmeve močno stilizirane ljudske glasbe (navidezni basovski ostinato srednjega dela), se predaja »sladkobno« lebdečim harmonijam ali predstavlja okruške melodičnih drobcev, ki hitro poniknejo in dajo prednost zanimivim harmonskim obratom.

Široko, izrazito.

Dal - ko po - lje, be - fi dan, vpo - lju se za - pla - vil ljani, ro - sa dro - bna se sve - ti, du - sa dra - ga gdje si ti? Du - sa dra - ga gde si ti?

Primer 1: Začetek Lajovčevega zbora Lan.

Leta 1922 se je Lajovic spoprijel tudi z žanrom, ki je bil do tega trenutka najbolj podhranjen v slovenski glasbi: simfonična glasba. Lajovčeva skladba *Caprice* ponovno priča o estetski ambivalenci: delo je zasnovano v enostavni tridelni pesemski obliki, v celoti je napisano v 5/4 taktovskem načinu, ki naj bi bil značilen za slovensko ljudsko glasbo, ohranjena je periodična logika, toda namesto nizanja dvotaktnih stavkov Lajovic sledi tritaktnemu vzorcu, kar lahko ponovno razumemo kot značilno potezo ljudske glasbe, kar velja tudi za uporabo dorskega modusa v delu A, ki na ta način celo malo spominja na glasbo Béle Bartóka. Toda obstaja še drug formalni nivo, nivo motivično-tematskega dela,



ki je zasnovan v pravi Brahmsovi maniri: skoraj celotna skladba je izpeljana iz majhne motivične celice in njenih transformacij (celo kontrastni srednji del). K tem slogovnim impulzom pa bi morali dodati še tretjega: iz precej inventivne orkestracije še posebej izstopa pomembna vloga klavirja, za katerega se zdi, da opravlja podobne naloge kot v baletu *Petruška* Igorja Stravinskega, ki ga je Lajovic slišal sicer dve leti pozneje na Festivalu slovenske glasbe v Zagrebu in v svoji kritiki tudi izrazilo pohvalil.<sup>31</sup> V skladu s svojo ideologijo je Lajovic poskušal ustvariti neke vrste nacionalno umetnost, ki bi našla svojo lastno, razločno identiteto, odrešeno nemških kulturnih vplivov, toda v resnici je bil Lajovčev »model« izpeljan iz Brahmsovega ekonomičnega motivično-tematskega dela, v katerega je vpel elemente iz ljudske glasbe in sodobnejše barvne okrase.

Ne more biti dvoma, da se je moral Lajovic s časom vse bolj zavedati svojih notranjih paradoksov, in je zato tudi v tem iskati vzrok za zmanjšano skladateljsko aktivnost. Po dokončanju skladbe *Caprice* je njegova skladateljska muza bolj ali manj molčala, toda leta 1938, torej 15 let pozneje, je dokončal svoj labodji spev, morda celo svoje najbolj »iskreno« delo, ki je še enkrat več v znamenju značilne ambivalence. Lajovic je ambiciozno zasnovano simfonično skladbo *Pesem jeseni* napisal brez programskih spodbud, toda podnaslov »simfonična lirski pesnitev« nas vrača nazaj k samospevu, zato ne more čuditi, da je oblika skladbe ujeta med tridelno pesemsko in sonatno obliko. Toda bolj kot skladatelju je takšna formalna zasnova predstavljala probleme slovenski muzikologiji, saj je Cvetko v zvezi s *Pesmijo jeseni* govoril o tridelni pesemski obliki,<sup>32</sup> L. M. Škerjanc o odsekih A in B, ki naj bi razpadala še na manjše dele, prepletene z logiko svobodnih variacij,<sup>33</sup> Darja Koter o ohlapni pesemski obliki z variacijami,<sup>34</sup> medtem ko je bil Ivan Klemenčič prepričan, da je bil skladatelj na črt, da napiše sonatno obliko, vendar je bil pri tem neuspešen, saj ni bil sposoben napisati prave izpeljave, ki jo je zato zamenjal z novim tematskim materialom.<sup>35</sup>

Natančnejša analiza izdaja, da je bil Klemenčič še najbližje »pravi« rešitvi, vendar je tudi sam na koncu podlegel staremu predsodku, da je bil Lajovic nezmožen pravega motivičnega izpeljevanja (v primeru skladbe *Caprice* smo govorili o transformaciji gradiva). Zato je toliko bolj presenetljivo, kako enostavna je

31 Prav tam, str. 121. Lajovic Stravinskega ni imel zgolj za vodilnega ruskega skladatelja, temveč za najpomembnejšega svetovnega avtorja (prav tam, str. 168).

32 Cvetko, *Glasbeni svet*, str. 67.

33 Lucijan Marija Škerjanc, *Anton Lajovic. Ob skladateljevi osemdesetletnici*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1958, str. 86.

34 Koter, *Slovenska glasba. 1918–1991*, str. 90.

35 Klemenčič, *Musica noster amor*, str. 127.

Lajovčeva zasnova sonatne oblike (gl. tabelo 1). Po uvodu, ki predstavi prvo temo v g-molu, sledi bolj živahen most v c-mol, zasnovan na novem tematskem materialu, ki vodi k drugi temi v D-duru (dominantna osrednje g-mol tonalitete), takšno ekspozicijo pa zaključuje kratka zaključna skupina, ki ponovno prinaša nov material. Kar sledi, ni preprosta ponovitev, temveč izpisana ponovitev ekspozicije (namesto uporabe ponavljalnega znaka), ki prinaša le drobne spremembe v orkestraciji (najbolj vpadljive so ornamentacije solistične viole, ki spremljajo nastop prve teme). Šele nato se začenja izpeljava z razgrajevanjem materiala iz mosta. Toda kmalu se pokaže Lajovčevo nelagodje ob sonatni formi, ki je druge analitike vodilo v prepričanje, da so skladbo razumeli kot tridelno pesem: namesto da bi nadaljeval z izpeljevanjem predstavljenega materiala, vpelje novo temo (C), ki pa v resnici izvira iz navidez nepomembne figure iz zaključne skupine (gl. primer 2). V nadaljevanju Lajovic v izpeljavo pritegne tudi preostali material ekspozicije, kar vodi v osrednji klimaks, ki hkrati služi tudi kot začetek reprize. Prva tema je zdaj predstavljena v slovesnem G-duru, kar velja tudi za drugo temo – napetost med toniko in dominantno je presežena. Toda Lajovic zaplete celotno formo z zelo obširno kodo, ki ponovno prinaša material C, prvič predstavljen v izpeljavi.

Tabela 1: Oblika simfonične lirske pesnitve Pesem jeseni

uvod		ekspozicija						
najava ritma 1. teme	1. tema	most	2. tema	zaključna skupina	1. tema	most	2. tema	zaključna skupina
g-mol	g-mol	c-mol	D-dur	g-mol	g-mol	c-mol	D-dur	g-mol
Larghetto		Živahnješe (Livelier)			Tempo $\text{♩}$	Živahnješe		

izpeljava					repriza			
material mosta	nov material (C)	material 2. teme	material 1. teme	material zaključne skupine	1. tema	most	2. tema	zaključna skupina
f-mol	G-dur	Es-dur	a-mol	As-dur	G-dur	c-mol	G-dur	c-mol
					Tempo $\text{♩}$	Živahnješe		

koda		
novi material iz izpeljave (C)	2. tema	1. tema
G-dur		g-mol



Primer 2: Tematsko gradivo zaključne skupine Pesmi jeseni in iz nje izpeljano novo gradivo (C) v izpeljavi.

Lajovčeva sonatna forma je sorazmerno enostavna, toda njene premočrtnosti ne zakriva toliko nov material v izpeljavi, temveč sama kvaliteta materiala, ki je vedno izrazito pevná, hkrati pa med prvo in drugo temo ni pravega kontrasta (ta ostaja na ravni tonalnega načrta), saj sta obe temi »brezupno« lirični. Natančno ta značilnosti je morala Lajovca voditi pri odločitvi za podnaslov »simfonična lirski pesnitev«, in končni rezultat je mogoče razumeti kot pravo simfonično formo skladatelja, čigar navdih je bil pretežno vokalni. Toda v tem lahko ugledamo samo še eno izmed tipičnih ambivalenc moderne (konec koncev je združevanje simfoničnega in pesemskega značilno za osrednjega predstavnika evropske moderne, Gustava Mahlerja) ali morda izjavo »starega« skladatelja, ki poskuša napisati »romantično« skladbo v času, ki ga je že krojila *nova glasba*, torej kot tipični primer skladbe iz časa pozne moderne.

### 1.2.2 Janko Ravnik

Ravnikovo kompozicijsko pot in kariero je mogoče primerjati z Lajovčevo. Klavir je študiral na praškem konservatoriju (1912–1915) in je kot dobro verziran pianist napisal prve res idiomatske kompozicije za klavir.<sup>36</sup> Svoj ustvarjalni višek je dosegel s klavirskimi kompozicijami, objavljenimi v *Novih akordih*, po vojni pa je postal profesor najprej na konservatoriju Glasbene matice in pozneje tudi na Akademiji za glasbo. Njegovo kompozicijsko ustvarjanje pa je z leti postajalo vse bolj sporadično, omejeno na klavirske skladbe, zборе in samospeve, dokončen upad ustvarjalne sile pa zaznamo predvsem po letu 1927.

V predvojnem času je bil Ravnik – podobno kot Lajovic – v ospredju novih trendov in iskanj. Ostal je sicer zavezan enostavni tridelni pesemski obliki in periodični logiki, najbolj domiselni in napreden pa je bil v uporabi harmonije. Takšno osredinjenost na harmonski parameter je razbrati tudi iz Ravnikovega emfatičnega priznanja navdušenja nad enim samim akordom

<sup>36</sup> Odmisliti velja delo Jurija Miheva (1805–1882), ki je sicer klavirsko idiomatsko, lahko celo virtuosno, a vendarle vedno šablonsko, domišljeno za salonske potrebe ali zgolj virtuosno razkazovanje brez globljih vsebinskih ali umetniških intenc.

C-dura: »Tedad sem pač naenkrat spoznal, kolika lepota leži v vertikalni glasbi – v enem samem akordu!«<sup>37</sup> Skladba *List v album* (1921) lahko služi kot tipičen primer Ravnikovih umetniških hotenj: struktura je periodična in oblika enostavno zaporedje aa' s kodo, Osrednja zanimivost skladbe izhaja iz njene harmonske podobe, ki je nekakšna dvoživka med funkcijsko zamišljenimi zvezami in že prostim prehajanjem med sozvočji, ki ni utemeljeno harmonsko, temveč je posledica melodičnega gibanja posameznih glasov. V skladbo se torej plaho vriva polifona logika, a ker ostajajo glasovi precej nerazgibani (prevladuje gibanje v postopih), v melodičnem pogledu ne izstopajo in s tem slabijo občutek melodičnega večglasja. Uvodni predznaki in prva harmonija sugerirata, da je skladba domišljena v okvirni tonaliteti d-mola, toda ta v nadaljevanju ni več realizirana niti enkrat, skladatelj pa skladbo zaključuje na kvintakordu G-dura z dodano sekundo *a*. Nadaljnji razvoj harmonije in oblike daje slutiti, da skladba niha med F-durom, v katerem se začinja, in c-molom, s katerim se končuje. Harmoniska slika kaže, da se Ravnik poskuša izogniti enoznačni tonalni definiranosti, da torej začinja s VI. stopnjo F-dura in končuje z dominantno G-dura, vmes pa razpira zelo široko tonalitetno polje. Vodilo pri nizanju harmonij pa niso več funkcijske napetosti, temveč gibanje glasov, predvsem kromatične zveze.

Mirno, prosto

Primer 3: Začetek Ravnikove skladbe *List v album*.

Tudi vzrokov za upad Ravnikovega kompozicijskega ustvarjanja najbrž ne moremo iskati v njegovem osebnem življenju ali splošni družbeni situaciji, temveč predvsem v skladateljevih estetskih prepričanjih. Po svojih lastnih besedah je Ravnik v umetnosti iskal predvsem »lepoto«, v glasbi pa je poskušal

37 Cit. po Katarina Bogunović Hočevar, *Odmevi evropskih tendenc v ustvarjalnosti Janka Ravnika*, disertacija, Ljubljana, Filozofska fakulteta 2009, str. 47.

izražati »človeško čustvenost«. <sup>38</sup> V pismu prijatelju, ki je moralo nastati med letoma 1950 in 1960, je deloma razkril svojo estetsko pozicijo:

Ali ne opažaš morda, da je današnja mladina drugače orientirana? In da ni za nas »romantično« čuteče umetnike več sončnega prostora? In da ni prostora za sentiment?<sup>39</sup>

Iz tega postaja razvidno, da je bil Ravnik zavezan izrazni estetiki in metafizičnemu konceptu lepote, torej estetskim postulatam 19. stoletja. S svojo harmonijo je najavil 20. stoletje, toda izraz je ostal zakoreninjen v prejšnjem stoletju, zato je njegovo delo mogoče razumeti v kontekstu moderne.

### 1.2.3 Lucijan Marija Škerjanc

Slednje velja tudi za Lucijana Marije Škerjanca, a z eno pomembno razliko: njegova kompozicijska muza ni potihnila, temveč je bila, prav nasprotno, izrazito »radodarna« – Škerjančev opus je obsežen in v njem je najti pravzaprav vse žanre, tudi tiste, ki so jih njegovi predhodniki zanemarjali, ali se jih še sploh niso dotaknili. Prav njegova pionirskost v posameznih žanrih in dolgoletno mesto profesorja kompozicije mu zagotavljata vodilno pozicijo v zgodovini slovenske glasbe 20. stoletja. V tem pogledu je njegovo mesto v zgodovini tipično ambivalentno, saj se »Škerjančev lik kaže kot pomemben, a konservativen«<sup>40</sup> in ga je ponovno mogoče razumeti v kontekstu moderne.

Takoj po prvi svetovni vojni, še posebej na svojem avtorskem koncertu leta 1919,<sup>41</sup> je Škerjanc predstavil svoje prve zrele kompozicije: v njegovih takratnih samospevih je mogoče prepoznati Lajovčeve vplive in tudi nekaj značilnosti Ravnikovih skladb. To pomeni, da je tudi Škerjanec osredotočen predvsem na harmonijo, medtem je vokalni part njegovih samospevov domišljen bolj recitativno kot melodično, klavirski delež izkazuje idiomatsko zasnovo, prevladujoča atmosfera je skoraj vedno lirična, medtem ko izbrana poezija prinaša predvsem impresionistične podobe in občutja, kar daje občutek, kot da se skladatelj izmika globljim eksistencialističnim vprašanjem. Njegov navdih je dvojen: izvira iz kompleksnih harmonsko-funkcijskih zvez (v tem se kaže zavezanost postwagnerjanski harmoniji) ali barvnih domislekov,<sup>42</sup> ki nas spominjajo na impresionizem, in ni presenečenje, da je

38 Janko Ravnik, »Ustvarjalne dileme«, *Naši razgledi*, 10. 2. 1968, str. 74.

39 Cit. po Bogunović Hočevnar, *Odmevi evropskih tendenc*, str. 60.

40 O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, str. 259.

41 Prim. Marija Bergamo, »'Življenja zmožni' zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca«, v: *Glasba in poezija. Slovenski glasbeni dnevi 1990*, ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar, Ljubljana, Festival 1990, str. 193–201.

42 Prav tam, str. 197.

na svojem koncertu Škerjanc poleg lastnih samospevov izvedel tudi Debussyjeve *Preludije*.<sup>43</sup>

Pozneje se je Škerjanc odpravil na študij v Prago (1920–1921), med letoma 1922 in 1924 je kompozicijo študiral na Dunaju pri Josephu Marxu (1882–1964), med 1924 in 1927 pa je študiral v Parizu na ustanovi Schola cantorum pri Vincentu d'Indyju (1851–1931). V mednarodnem okolju se je Škerjanc spoznal z novimi slogovnimi impulzi, kar se kaže v njegovem opusu, nastalem sredi dvajsetih let, ko se je slogovno približal celo ekspresionizmu.<sup>44</sup> Njegove najbolj drzne kompozicije iz tega časa so *Koncert za orkester* (1926), *Koncert za violino in orkester* (1927), klavirske variacije *Pro memoria* (1927) in *Tri pesmi po Alojzu Gradniku* (1927). Z *Violinskim koncertom*<sup>45</sup> je Škerjanc dosegel svojo najbolj drzno točko (gl. pogl. »Lucijan Marija Škerjanc in njegov (Prvi) violinski koncert – na robu modernizma«), toda takšna sanjava fragmentacija, »oblikovna ohlapnost«<sup>46</sup> ni nekaj povsem novega v Škerjančevem opusu: razumemo jo lahko kot enega poganjkov skladateljevega »temeljnega impulza«, ki »prepričljivo izhaja iz klavirja ter improvizacijskega odnosa do instrumenta«.<sup>47</sup> Toda takšna slogovna avantura ni trajala dolgo in bi jo bilo pri Škerjancu mogoče omejiti celo na leto 1927 – v tridesetih letih se je namreč vrnil k bolj tradicionalnim zasnovam moderne, ki jih je mestoma dopolnil z neoklasicističnimi prvinami.

Najbolj izrazit dokaz za Škerjančevo odvisnost od tradicije lahko prepoznamo v njegovi zavezanosti konvencionalnim žanrom: v obdobju zgolj nekaj let se je lotil nekaterih najpomembnejših klasičnih cikličnih form. Leta 1931 je začel s *Prvo simfonijo*, ki jo je sprva zasnoval kot simfonični stavek, a nato realiziral kot simfonijo v enem stavku, tej so sledili *Pihalni kvintet* (1934), *Četrta godalni kvartet* (1934), *Klavirski trio* (1935) in *Sedem nokturnov za klavir* (1935). Še posebej *Prva simfonija* se zdi s svojo sonatno formo in impresionističnimi harmonijami produkt moderne, medtem ko lahko v *Nokturnih* razpoznamo celo nekaj sledi Skrjabinovih harmonskih procedur. Poleg Škerjančeve stare ljubezni do rabe nerazvezanih dominantnih četverozovokov, povezanih z dolgo razpetimi melodičnimi linijami, je za to obdobje značilno tudi odprto

43 Darja Koter, »Samospevi Lucijana Marije Škerjanca skozi njegov čustveni in miselni svet«, v: *15. slovenski glasbeni dnevi. Glasba, poezija – ton, beseda*, Ljubljana, Festival Ljubljana 2001, str. 50.

44 Klemenčič, *Musica noster amor*, str. 167.

45 Leta 1944 je Škerjanc napisal še drugi violinski koncert, vendar obeh del ni oštevilčil, kar daje celo slutiti, da se je temu prvemu, bolj radikalnemu delu nekako odrekel in ga je hotel »pozabiti«.

46 Danilo Pokorn cit. po Matjaž Barbo, »Prvi koncert za violino in orkester (1927) L. M. Škerjanca«, v: *15. slovenski glasbeni dnevi. Glasba, poezija – ton, beseda*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana 2001, str. 40.

47 Bergamo, »'Življenja zmožni' zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca«, v: *Glasba in poezija – Slovenski glasbeni dnevi 1990*, ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar, Ljubljana, Festival 1990, str. 194.

namigovanje na baročne in klasicistične modele, kar kaže, da se je Škerjanc poskušal prilagoditi takrat modnim neoklasicističnim in neobaročnim težnjam. Že *Preludij, arija in finale* za godala (1933) prinaša neobaročno monotematsko motoričnost in kontrapunktično razpredanje, ki spominja na Hindemitha, medtem ko je *Suita v starem slogu* (1934) zasnovana kot nekakšen *concerto grosso*, v katerem je mogoče godalni kvartet razumeti kot *concertino*, ki agira proti celotni godalni skupini kot *ripieno*, obsežni sonati za violončelo (1935) in violo (1936) pa bi zaradi nizanja baročnih form lahko razumeli kot posvetilo Bachovim partitam.

Lahko bi celo trdili, da je Škerjančev opus z vsakim letom in z vsakim novim slogovnim impulzom postajal bolj eklektičen – toda čeprav je v svojih delih povezoval osnovno romantično idejo o umetniškem delu kot izrazu emocij, ki jo je občutljivo nadgradil z impresionistično pobarvano harmonijo, z uporabo tradicionalnih form, ki navaja na neoklasicistične zglede, pa je v svojem osnovnem duktusu ostajal zavezan moderni. V poznih petdesetih letih je celo eksperimentiral z dodekafonijo, toda v *Sedmih dvanajsttsonskih fragmentih* (1958) in *Treh skladbah za violino in klavir* (1959) so dvanajsttsonske vrste uporabljene bolj v smislu tematskega gradiva; Škerjanc ne prevzema sistema v celoti in obravnava vrste kot melodije, pri čemer se izogiba gostemu kontrapunktu ali zahtevnejšim izpeljavam. Takšna obravnava jasno razkriva njegovo osnovno estetsko pozicijo, ki je bila tudi globoko v 20. stoletju odvisna od estetike 19. stoletja. Skladatelj sam je priznal:

Prav naše stoletje je prineslo glasbi toliko tehničnih pripomočkov, tako do kraja dognanih sistemov, novih prijemov in pogledov na glasbeno snovnost, da je v mnogem tehnična sposobnost prerasla izrazno ter je nastopilo obdobje, v katerem je bilo videti, da je glasbena kompozicija splošno priučljiva, nekako kakor predmeti splošne izobrazbe.<sup>48</sup>

Podobno kot Lajovic je tudi Škerjanc zavrgel pomen intelekta v umetnosti in je v zvezi z dodekafonijo in serializmom ves čas govoril kot o »računskih operacijah«, »številčnih odnosih« in »elementarni matematiki«, pri čemer je vse te oznake razumel kot pejorativne. V nasprotju s temi izrazi se je sam zavzemal za »iskrenost«, prepričan, da je prepričljivost umetnine

funkcija notranjega zanosa, ki je preveval umetnika-ustvarjatelja ob delu in čigar odsev je – bolj ali manj popolno – znal položiti v umetnino samo. Le ona umetnina nas zavzame in povede s seboj v poseben svet, ki to umetnikovo razpoloženje verno zrcali.<sup>49</sup>

48 Lucijan Marija Škerjanc, »Apologia musicae artis«, *Naša sodobnost* 1 (1953)/2–3, str. 170.

49 Prav tam, str. 178.

Takšne izjave jasno kažejo na Škerjančevo »romantično« estetiklo. Čeprav so pripadale preteklosti, so zaradi skladateljeve pomembne pozicije v slovenski glasbeni kulturi, ki si jo je priboril s svojo žanrsko pionirskostjo in velikimi formami, pridobile poseben pomen, skoraj status večne resnice. Kot profesor kompozicije je Škerjanc lahko takšna estetska prepričanja posredoval mlajšim skladateljskim generacijam, toda kot direktor Slovenske filharmonije (1950–1955), redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti (od leta 1949 naprej) in prejemnik najvišjih državnih nagrad je bil tudi pomembna, vplivna figura v širšem kulturnem življenju, kar mu je omogočalo, da je svoje ideje predstavljal kot osnovni estetski kanon, v čemer je najbrž treba iskati enega izmed vzrokov za prevladujočo estetsko konservativnost v slovenski glasbi po drugi svetovni vojni.

Toda ne glede na to – ali pa prav zaradi tega – je treba Škerjanca razumeti kot eno izmed osrednjih figur slovenske glasbe 20. stoletja. Bil je eden prvih slovenskih skladateljev, ki je bil kompozicijsko-tehnično izredno verziran, hkrati pa je vse svoje življenje posvetil kompoziciji: njegov obsežni opus dokazuje izjemno obrtno znanje, čeprav je v nekaterih njegovih skladbah zaznati slabšo melodično invencijo in jih gre zato razumeti kot nekakšno naslajanje v »odprtih«, impresionističnih harmonijah. Njegov osrednji dosežek je povezan z obvladovanjem različnih žanrov in form: napisal je pet simfonij, pet godalnih kvartetov, dve obsežni kantati z ambicioznimi nacionalnimi vsebinami (*Ujedinjenje*, 1936, *Sonetni venec*, 1949), nekaj simfoničnih uvertur in niz koncertov: dva za violino (1927, 1944) in dva za klavir (1940, 1958) ter po enega za violončelo (1947), harfo (1954), fagot (1956), klarinet (1958), violo (1959) in flavto (1962). V mnogočem je bilo njegovo delo pionirsko, toda hkrati ni spoznal usodnih sprememb v estetiki 20. stoletja. Zato lahko Škerjanca razumemo kot izjemno pomembnega skladatelja, ki pa ni vedno napisal najtehtnejših del.<sup>50</sup>

### 1.3 Nove vzpodbude in vplivi

#### 1.3.1 Risto Savin

Toda vsi skladatelji slovenske moderne niso ostali ravnodušni do zgodovinskih sprememb: v opusih Rista Savina in Emila Adamiča lahko najdemo jasne sledi postopnega sprejemanja novih trendov, še posebno nove stvarnosti, ktere najglasnejši slovenski promotor je bil gotovo Slavko Osterc (1895–1941).

---

<sup>50</sup> Skladatelj Matija Bravničar je to dvojnost formuliral še nekoliko drugače. »L. M. Škerjanc je pravzaprav malo prispeval k razvoju slovenske glasbe, pač pa jo je obogatil s številnimi kakovostnimi deli.« (Matija Bravničar, *Spomini in srečanja*, ur. Dejan Bravničar, Ljubljana, Forma 7, 2011, str. 16.)



Nenavadno je, da je zanimanje za nove trende pokazal najstarejši izmed skladateljev moderne, Risto Savin, in da je temu primerno postopoma prilagodil svojo estetiko in poetiko. Kot profesionalni oficir je potoval po Evropi in v različnih centrih dopolnjeval svoje glasbeno znanje (v letih 1888–1890, 1897–1899, 1901–1903 je študiral v Pragi in med letoma 1891 in 1897 podobno kot Lajovic pri Robertu Fuchsu na Dunaju, kjer je redno obiskoval tudi operne predstave), zato je zgodaj sprejel slogovne značilnosti moderne, kar se kaže predvsem v njegovih predvojnih samospevih, pozneje pa je veliko več časa posvetil glasbenemu gledališču, in po vojni sta nastali glasbeni drami *Gospodovski sen* (1921) in *Matija Gubec* (1923). Obe sta ambivalentno razpeti med vplive Wagnerjeve glasbene drame (tehnika dela z vodilnimi motivi in razpustitev glasbene periode v prid glasbeni prozi) in skladateljevo željo po stvaritvi nacionalne opere s folklornim materialom. Sam Savin se je takšne dihonomije zavedal:

Moja dela izvirajo iz novoromantike in so otroci te dobe. Seveda – marsikdaj prisedem k Mozartu, pohitim k njemu – rekel bi, da se duševno osvežim. Glasbene domisleke črpam najrajše iz svojega naroda. Njegove glasbene misli mnogokrat porabljam in najljubše so mi stvari, v katerih najdem znake slovenskega značaja.<sup>51</sup>

Z *Gospodovskim snom* je Savin očitno poskušal ustvariti nacionalno opero: njegovo ustvarjalno voljo je sprožil koroški plebiscit in siže je zasnoval na epizodi iz slovenske zgodovine. Toda kot ponavadi je bilo Savinovo razumevanje nacionalnega bolj široko južnoslovansko, zato glavni motiv z značilno zvečano sekundo prinaša poteze balkanske glasbe (gl. prim. 4). Na ravni forme je Savin sledil dramatičnim impulzom teksta in logiki dela z vodilnimi motivi. Ideje, ki so napajale opero *Gospodovski sen*, je nato bolj konsistentno razvil v *Matiji Gubcu*, ki se ponovno ukvarja z nacionalno zgodovino, uporablja Wagnerjevo obliko glasbene drame in poskuša združiti nacionalna vprašanja s socialnimi temami. Savinova opera je najmočnejša na ravni dramske intenzivnosti, ki jo dosega predvsem s pomočjo harmonskih sredstev: dolgih harmonskih sekvenc, postopnih kromatičnih melodičnih gradacij, dolgih harmonskih pedalov in zvečanih akordov, ki omogočajo raznolike modulacije.

S svojimi operami je Savin ostal bolj ali manj zavezan moderni in Wagnerjevemu vplivu, toda pozneje je bil dovolj odprt, da je sprejel tudi nekatere nove trende, predvsem prek Osterca. Čeprav je bil Osterc bistveno mlajši od Savina, sta bila prijatelja in Savin je mlajšemu kolegu redno pošiljal svoje kompozicije in ga prosil za nasvete, še posebej v zvezi z »novimi« in »posebnimi«

51 *Gledališki list* 1924.

akordi.<sup>52</sup> Zato lahko v Savinovem poznem opusu, ki ga sestavlja pretežno zborovska glasba, še posebej mladinski zbori, najdemo sledi nove stvarnosti, predvsem na ravni harmonije (nefunkcijsko povezovanje akordov, posebna konstrukcija akordov). Toda takšne spremembe je mogoče razumeti bolj kot začimbo in manj kot izrazito slogovno spremembo. Vseeno pa takšni detajli pričajo o Savinovi odprtosti, še posebej če jo postavimo v kontekst skladateljeve starosti in osnovne estetske orientacije, ki je bila vendarle bližje Lajovcu, Ravniku in Škerjancu. Toda s pomembno razliko: po vojni je Savin kot upokojenec živel precej izolirano v ruralnem Žalcu oz. na Ptujju, zato je bil njegov vpliv na slovensko glasbeno kulturo precej obrobnegega pomena v primerjavi s prej omenjenimi tremi skladatelji.



Primer 4: Glavni motiv iz opere *Gospodsvetski sen*.

### 1.3.2 Emil Adamič

Veliko bolj je bil v glasbeno kulturo integriran Emil Adamič (1877–1936), čigar opus je nenavadno obsežen, saj šteje več kot 1000 del, pretežno zborovskih. Ta mamutski opus pa je precej neuravnotežen: tako slogovno kot tudi kvalitativno. Adamič je napisal vrsto enostavnih zborov, ki so brez jasnejšega avtorskega pečata, zasnovani po znanem modelu *Liedertafel* zborov 19. stoletja – skladatelj uporablja najbolj osnovne kadenčne obrate in pogosto aludira na ljudsko glasbo. Toda hkrati je Adamič napisal tudi vrednejše zборе, uglasbitve besedil z večjo literarno vrednostjo, v katerih se zrcali tudi skladateljev slogovni in kompozicijsko-tehnični razvoj. Takšna kontrastna dela so lahko nastajala tudi povsem vzporedno. Tako je na primer leta 1925 napisal enega izmed svojih najbolj zanimiv zborov, *Vragovo nevesto*, ki jo zaznamujejo miksturni nizi akordov, sicer značilni za Debussyja, isto leto pa je dokončal tudi *Osem lahkih zborov na narodna besedila*, ki jih lahko razumemo kot nekakšen podaljšek tistega tipa glasbe, ki je bil značilen za čitalniške glasbene točke sredi 19. stoletja. Seveda je takšno dihotomijo ponovno mogoče razumeti kot tipično ambivalenco moderne.

Prve močnejše slogovne zareze je mogoče v Adamičevem opusu opaziti v letu 1923, posebej pa jih predvsem mešani zbor *Vijola*. Skladba je drzna v

52 Cvetko, *Slovenska glasba*, str. 358.

harmonskem pogledu, saj skladatelj skoraj dosledno opušča funkcijsko logiko. Razločiti je mogoče nekaj harmonskih oporišč, ne pa več osrednje tonalitete – namesto tradicionalnih funkcijskih razmerij uporablja Adamič mediantne zveze (npr. zaporedje akordov Cis-dura, e-mola, C-dura in B-dura). Zdi se, kot da Adamič s svojimi harmonijami »slika« (četverozvoki in nonakordi so med seboj povezani s poltonskimi koraki v melodičnem glasu) v različnih barvah (besedilo govori o »rumenih« in »modrih« vijolicah) in tako ustvarja občutek lebdeče impresionistične atmosfere z nekaj napetimi disonancami, ki se približujejo celo ekspresionizmu. Pozneje so Adamiča privlačevala zlasti besedila z izrazito narativnim tonom, kamor sodijo tudi različne balade (npr. *Vragova nevesta*, *Kata*, *Mara v jezeru*), pri čemer je razvil specifični slog, ki ga zaznamujejo recitativna melodična linija, dramatični viški in hitre spremembe občutja.

Vi - jo - la, mo - dra in ru - me - na, Ma - ri - ja, zro - ka - mi - češ - šče - na. Vsa  
 jo - la, mo - dra in ru - me - na, Ma - ri - ja, zro - ka - mi - češ - šče - na. Vsa  
 vgló - ri - jo - li, sonc - sta - ji, ble - šči - jo mi - lost - ji o - či. Vna - ro - čju nje - nem bo - žji Sin i - gra se zža - rom  
 vgló - ri - jo - li sto - ji, ble - šči - ja mi - lost - ji o - či. Vna - ro - čju nje - nem bo - žji Sin i - gra se zža - rom  
 vgló - ri - jo - li sonc - sta - ji, ble - šči - jo mi - lost - ji o - či.

Primer 5: Začetek Adamičevega zbora Vijola.

Toda skladbe, nastale po letu 1928, kažejo še novejšje vplive, tokrat vplive nove stvarnosti, kar samo potrjuje dejstvo, da je bil Adamič »že od vselej [...] vnet za vse novo, zavedajoč se, da morejo le nova pota privedi k novemu cilju, in odganjajoč od sebe starost«. <sup>53</sup> Kot zgled za *Štiri otroške plese* (1928) mu je tako gotovo služila glasba Bartóka, Caselle in Hindemitha, <sup>54</sup> zato je niz sodobnih plesov (fokstrot, blues, boston, kolo) mogoče razumeti kot reakcijo na novo stvarnost in njeno spogledovanje z glasbo, ki je prihajala iz Združenih držav, in posledično tudi z žanri popularne glasbe.

Vrhunce Adamičeve ustvarjalnosti in posledično tudi slogovno najbolj napredne skladbe pa gre iskati v tridesetih letih, ko je dokončal *Tri duhovne*

53 Lucijan Marija Škerjanc, *Emil Adamič. Življenje in delo slovenskega skladatelja*, Ljubljana, Založba Ivan Grohar 1937, str. 53–54.

54 Prav tam, str. 114. Škerjanc sicer govori o *Otroški suiti*, vendar gre za pomoto, saj skladba s tem naslovom ne izkazuje podobnih tendenc.

*pesmi* (1929), *Tri mešane zборе* (1932) in *Tri skladbe za veliki godalni orkester* (1936). Za *Tri duhovne pesmi* je Adamič izbral stare tekste slovenskih protestantov, kar nakazuje nagib k pretekli izraznosti in formi (renesančni motet), torej k nekakšnemu »neo« slogu. Izraz teh zborov je bolj zadržan in nadzorovan, kar velja tudi za *Tri mešane zборе*, napisane za petglasni mešani zbor. Tekstura teh zborov je gosta, melodične linije so kromatične, v harmoniji pa najdemo številne nerazvezane četverozvoke in nonakorde. Osnovne estetske poteze se torej precej odmikajo od Lajovčeve sanjivosti in občutenja bolečine. Toda s svojimi *Tremi skladbami za veliki godalni orkester* je Adamič stopil še dlje. Skladba izkazuje določeno heterogenost: prvi stavek je monotematski, harmonija je odrešena funkcijske logike, ritmični pulz pa je konstanten, kar v spomin priključuje tudi v tistem času modno glasbo strojev (A. V. Mosolov, S. Prokofjev, A. Honegger), medtem ko je zadnji stavek zasnovan kot niz variacij na ljudsko temo. To pomeni, da je Adamič celo v svoji zadnji, najbolj napredni skladbi, ostal ambivalenten: razpet med tradicijo in novimi tokovi.

#### 1.4. Parcialni opusi, vprašanje periodizacije in zaključki

Antona Lajovca, Janka Ravnika, Lucijana Marije Škerjanca, Rista Savina in Emila Adamiča imamo lahko za osrednje skladatelje slovenske moderne, toda prav gotovo ne tudi edine. Poleg njih je ustvarjala še vrsta skladateljev z manjšim (samospevi Josipa Pavčiča) ali manj tehtnim opusom, še posebej pa nas morajo zanimati tisti skladatelji, ki so slogovno nekaj časa sicer pripadali moderni, potem pa so se zavezali drugačnim slogovnim rešitvam. Skoraj v vseh primerih gre za zgodnje skladateljske opuse, kar samo potrjuje, da je bila moderna takoj po prvi svetovni vojni v slovenskem kontekstu prevladujoča. Tako lahko poteze moderne odkrivamo v zgodnjih delih Matije Bravničarja (1897–1977), predvsem samospevih, ki so nastajali od leta 1920 do 1926 oz. vse do opere *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* (1928), v kateri se zdi, da je dokončno sprejel Kogojeve nauke (sam skladatelj navaja Kogoja kot svojega glavnega mentorja,<sup>55</sup> spoznal pa ga je leta 1913<sup>56</sup>), pozneje pa so se ekspresionističnim impulzom pridružile še ideje nove stvarnosti, ki jih je moral spoznati na začetku tridesetih letih med študijskim potovanjem na Dunaj in v Prago ter pozneje pri Ostercu na ljubljanskem konservatoriju.<sup>57</sup> Skoraj identično velja za zgodnji opus Marijana

55 Bravničar, nav. delo, str. 68.

56 Darja Koter, »Matija (Frane) Bravničar – Prispevek k biografiji«, v: *Matija Bravničar (1897–1977). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter, Ljubljana, Akademija za glasbo 2008, str. 9.

57 Prav tam, str. 16.

Lipovška (1910–1995) med letoma 1920 in 1927 – gre predvsem za klavirske skladbe in samospeve, v katerih najbrž odmeva tudi nekaj napotkov Josipa Pavčiča, Lipovškovega učitelja klavirja.<sup>58</sup> Podobno kot pri Bravničarju pa je tudi Lipovškova slogovna sprememba v veliki meri povezana z vpisom na konservatorij in s srečanjem s Slavkom Ostercem (1895–1941) leta 1928.

Prav zato je zanimiv tudi pregled Osterčeve ustvarjalnosti pred letom 1925, ko odide na konservatorij v Prago. Tudi v njegovem opusu po prvi svetovni vojni najdemo številna dela, ki izkazujejo poteze moderne. Nenazadnje to dokazujejo tudi žanri, ki se jih je lotil mladi ambiciozni skladatelj: poleg »obveznih« samospevov, zborov in klavirskih miniatur se poskuša uveljaviti tudi z opero (*Krst pri Savici*, 1921, *Osveta*, 1923 – v tej enodejanki najdemo tudi jasne sledi dela z vodilnim motivom), simfonično pesnitvijo (*Krst pri Savici*, napisano na podlagi materiala istoimenske opere, 1921) in celo simfonijo, torej v značilnih monumentalnih žanrih moderne. Toda že v tej zgodnji fazi se nakazujejo nekatere skladateljeve posebnosti, ki ga deloma odmikajo od moderne – predvsem gre za odsotnost poudarjene osebne izpovednosti, nekakšno izrazno distanco, ki jo izrazito dobro ponazarja skladateljeva simfonija *Ideali* (1922). Zasnovana je tonalno (začne se v C-duru in konča v D-duru), zato je toliko bolj nenavadno, da skladatelj izpušča izpisovanje predznakov na začetku sistemov. Njen osnovni modus je izrazito simfoničen, kar dokazuje že prvi sonatni stavek, katerega gradivo je v melodičnem pogledu neizrazito, omogoča pa toliko več simfonične obdelave, kar je pomemben mejnik v slovenski simfonični glasbi tistega časa. Takšno opuščanje pevno-liričnega je nato značilno tudi za naslednje stavke, v katerih prevladujejo izpeljevalni postopki (še posebej izstopa augmentacija teme v zadnjem delu tridelne pesemske oblike počasnega stavka in fugatna zasnova teme sklepnega rondoja). Uporaba takšnih izrazil nakazuje zavezanost posodobljeni klasicistični jasnosti, vendar pa motivične reminiscence na predhodne stavke v finalu kažejo tudi na skladateljevo željo po semantiziranju, kar vseeno priča o skladateljevi razpetosti. Vse to postaja bolj očitno v skladbah, ki so nastale okoli leta 1924, torej še pred odhodom v Prago in seznanitvijo z Aloisom Hábo (1893–1973), ki je odigral odločilno vlogo pri Osterčevi dokončni slogovni preusmeritvi. Tako bi lahko imeli *Impresije* za značilne klavirske miniature, ki že s svojimi naslovi (npr. »Spominski list«, »Hrepenenje«, »Nokturno«, »Valse«, »Erotikon«, »Impromptu«, »Pustni ples«) spominjajo na forme 19. stoletja, kar velja tudi za pregledno tridelno oblikovanje. Toda harmonija se vse bolj odtujaše funkcijski logiki, opazimo lahko vzporedne kvinte, pogosto

58 Darja Koter, »Portretna skica Marijana Lipovška – čas mladosti in zorenja«, v: *Marijan Lipovšek (1910–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 15, ur. Darja Koter, Ljubljana, Akademija za glasbo 2011, str. 11.

dodajanje sekund in v izrazu izrazito odmaknitev od romantične razčustvovanosti ter posledično objektivizacijo izraza, ki se na primer kaže v dosledno izvedenem kompozicijskem »procesnem« mišljenju miniature »Valse«, v katerem ima glavno besedo dosledno poltonsko motivično spuščanje. Temu se kmalu priključi tudi bolj trezno obdelovanje ljudskega gradiva, kar je prepoznati v *Belokranjskih uspavankah*, v katerih prevladujeta humornost in izrazna lapidarnost, ki pretrgata z značilno nacionalno zasanjanostjo. Še bolj povedno pa je razpiranje novim temam v samospjevu *Sonce v zavesah*. Ta sicer s svojimi četverozvoki še prinaša nekaj sladkobnosti moderne, toda prevladujoča pevska recitacija, v kateri ni več motivičnih ponovitev, v ospredje postavlja vsebino pesmi Mirka Pretnarja (1898–1962), ki ni več značilno svetobolna, temveč odpira socialna vprašanja.

Natančnejši pregled opusov slovenskih skladateljev, ki so ustvarjali po drugi svetovni vojni, nam omogoča sorazmerno jasno periodizacijsko začetanje obdobja moderne. Ob upoštevanju, da se je Kogoj takoj po vrnitvi v Ljubljano že začel zelo jasno preusmerjati v ekspresionizem, kamor sta mu sledila tudi Srečko Koporc (1900–1965) in kmalu tudi Bravničar, je mogoče ugotoviti, da lahko kot končna točka slovenske moderne služi leto 1927, ko se Osterc vrne v Ljubljano in začne s poučevanjem na konservatoriju, kjer s svojimi nazori močno vpliva na razvoj mlajše skladateljske generacije, ki sprejema izrazila nove stvarnosti. To je tudi čas, ko Lajovic kompozicijsko že molči, ko se vse bolj redko oglašava Ravnik, medtem ko v delih Savina in Adamiča poleg značilnosti moderne odkrivamo tudi nekatere vplive nove stvarnosti. Izjemo predstavlja Škerjanc, ki začne v tridesetih letih ustvarjati velike žanre moderne in jim ostane zavezan vse do smrti globoko v drugi polovici 20. stoletja. Toda tudi v opusu Škerjanca zavzema leto 1927 posebno mesto – takrat nastanejo njegove najbolj drzne kompozicije (*Koncert za orkester*, *Koncert za violino*, *Pro memoria*), ki jih lahko razumemo kot posledico študija v Parizu ali pa tudi kot reakcijo na Osterčevo vrnitev in hipni preizkus novih možnosti. Takšno radikalnost je Škerjanc pozneje opustil, a nekaj sledi soočenja z »novim« je ostalo: tako je v Škerjančevem opusu po letu 1927 opaziti nekatere primesi neoklasicizma in neobaroka, predvsem na ravni oblikovanja, medtem ko je temeljna izraznost zavezana svetobolnosti moderne. Podobno pozno zvestobo moderni, v katero so sprejeti okružki oblikovne preglednosti neoklasicizma, bi lahko opazili tudi v opusu Blaža Arniča (1901–1970), ki od tridesetih let naprej ustvarja simfonije in simfonične pesnitve, v katerih ni mogoče preslišati vplivov Richarda Wagnerja in Antona Brucknerja, dveh velikih vzornikov moderne, vendar pa je po drugi svetovni vojni takšno zavezništvo vsebinskosti pozne moderne mogoče razumeti tudi v kontekstu socialističnega realizma.

Glasba je bila v Sloveniji v prvih letih po prvi svetovni vojni jasno oblikovana po vzorih moderne, s katero so skladatelji stopili v stik v času študija ali ob obiskih osrednjih evropskih prestolnic: Dunaja, Prage in Pariza. V tem pogledu so še posebej zanimivi tesni osebni stiki med Škerjancem in njegovim dunajskim profesorjem Josephom Marxom, ki so segali od začetka študija leta 1922 in skoraj vse do Marxove smrti leta 1964.<sup>59</sup> Marxa lahko razumemo kot skladatelja, ki je ostal zavezan moderni globoko v 20. stoletje in je ustvarjal predvsem samospeve. Ustvarjalnost Marxa je torej do neke mere možno primerjati z dosežki slovenskih skladateljev tega časa: medtem ko so slovenski skladatelji ustvarjali v evropski »geografski« provinci, je Marx ustvarjal v »osebni«, estetski provinci, ki jo je zgodovina izločila iz sprejetih kanonov. Ko govorimo o evropski moderni, ponavadi pomislimo na monumentalne svetovnonazorske simfonije, simfonične pesnitve in glasbene drame, modelirane po Wagnerjevih vzorih, prav to pa so žanri, ki manjkajo v slovenski glasbi tega časa, ni pa jih tudi v Marxovem opusu: Škerjanc je dokončal svojo prvo simfonijo šele leta 1931, Lajovic svojo simfonično pesnitev – v tonu še vedno bolj lirično kot simfonično-dramatično – leta 1938, medtem ko sta obe Savinovi operi sicer domišljeni kot glasbeni drami, vendar hkrati še vedno hrepnita po statusu nacionalnih oper in v ta namen aludirata na ljudsko glasbo. Zatorej bi v slovenski glasbi rojstvo žanrov, tipičnih za moderno, morali postaviti v čas, ki presega pozno moderno.

Druga značilnost slovenske moderne je povezana z njenim nagibanjem k lirčnosti in posledično skoraj popolno odsotnostjo velikih svetovnonazorskih tem, kar lahko povežemo s posebno zgodovinsko situacijo slovenskega naroda tistega časa: »največja« tema je bila še vedno povezana z ustvarjanjem nacionalne identitete, kar je še posebej razvidno iz spisov Lajovca. Prehod k novim kompozicijsko-tehničnim izrazilom je bil torej opravljen v drugih žanrih, kot je bilo to značilno za velike skladatelje Srednje Evrope, in sicer v žanrih, ki so bili sicer tipični za 19. stoletje. Tako najdemo napete harmonije (harmonija je pravzaprav skoraj edini parameter, ki v slovenski moderni doživlja pomembne spremembe, saj je oblikovanje trdno zavezano podedovanim oblikam in najpogosteje tudi periodični logiki), kromatično obarvane melodične linije in prestopanje meja funkcijske harmonije v zborih, modeliranih po vzorih zborovske tradicije *Liedertafel*, samospevih (zelo redki med njimi so orkestrirani); in takšni postopki niso bili izbrani zato, da bi skladatelji z njimi izražali svetovnonazorske teme (Mahlerjeve simfonije) ali da bi kopali globlje po človeški psihi (pomisliti

<sup>59</sup> Korespondenca je ohranjena na Dunaju. Gl. Primož Kuret, »Lucijan Marija Škerjanc in Joseph Marx – skladatelja, ki sta zaznamovala svoj čas«, v: 15. slovenski glasbeni dnevi. Glasba, poezija – ton, beseda, Festival Ljubljana, Ljubljana 2001, str. 30.

gre na Straussovi operni junakinji Salomo in Elektro), temveč so jih uporabljali za predočanje lirične občutljivosti, osebnih izpovedi ali impresionističnih podob. Seveda so vse te značilnosti tesno odvisne od posebnosti slovenske glasbene »infrastrukture«: ni bilo pravega profesionalnega simfoničnega orkestra, obstajalo je le malo profesionalnih glasbenikov in komornih skupin. Glavno izvajalsko telo so bili še vedno pevci in najpomembnejši med njimi zbor Glasbene matice, katerega konservativno vodstvo je ostajalo zavezano ideologiji 19. stoletja tudi v spremenjenem povojnem času.

Za slovensko glasbo moderne je tako kot za moderno samo po sebi značilen zanimiv notranji paradoks: lahko jo vzporejamo s težnjami v Srednji Evropi, po drugi strani pa bi se bilo takih vzporednic smiselno izogibati. Kompozicijska sredstva so bila identična, kar omogoča primerjave, toda ta so bila uporabljena v popolnoma drugih žanrih, zaradi česar se zdi slovenska moderna zapisana bolj intimnim notranjim vsebinam. Slovenska glasba izbranega časa tako potrjuje le polovico Danuserjeve trditve, da je moderna dialektično razpeta med monumentalnost in notranjo diferenciacijo<sup>60</sup> – najdemo notranjo diferenciacijo, ne pa monumentalnosti.

---

60 Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, str. 13. To velja na primer za Mahlerjevo orkestracijo, v kateri so mogoča *tutti* mesta pomnoženega orkestra sopostavljena s tipičnimi komornimi »situacijami«.



## 2 Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc: estetski razkol in poetsko bratstvo

Lucijana Marijo Škerjanca in Slavka Osterca pogosto razumemo kot antagonistični dvojec, ki naj bi v temelju zaznamoval slovensko glasbo najprej med obema vojnoma, razlike med obema »šolama« – oba sta bila tudi pomembna učitelja oz. profesorja kompozicije – pa naj bi odmevale še v sodobnem času. Tako že Marijan Lipovšek izpostavlja Škerjanca kot »protipol« Ostercu, češ da sta si oba skladatelja »nasprotna do zadnjega koticčka«,<sup>61</sup> Dragotin Cvetko govori o tem, da je bila med Ostercem in Škerjancem »vidna napetost, gotovo zavoljo različnih umetnostnih nazorov«,<sup>62</sup> Darja Koter trdi, da sta bila »Škerjanc kot tradicionalist in Osterc kot avantgardist [...] večna rivala«,<sup>63</sup> o nasprotujočih si osebnostih in estetikah ter celo dveh »kompozicijskih šolah« pa govori tudi Katarina Bogunović Hočevar.<sup>64</sup>

Osrednje razlike je najlažje razkriti na estetski ravni, pri čemer je, poenostavljeno rečeno, Škerjanca moč razumeti kot tradicionalista<sup>65</sup> in Osterca kot doslednega zagovornika novega. Svojo tradicionalistični držo Škerjanc izpostavlja zelo jasno, ko trdi, da »doslej ni bil izrabljen niti odstotek vseh možnih zvočnih kombinacij [in zato] ni nobene potrebe po novih tonskih sistemih«. <sup>66</sup> Seveda pa je mogoče iti v razpiranju razlik še globlje, pri čemer je Škerjančeva tradicionalnost jasno povezana z njegovim osrednjim prepričanjem o subjektivnosti umetniškega ustvarjanja, ki je pripeto na močno čustvovanje in instinkt tako avtorja kot sprejemnikov. Tako je prepričan, da je »glasba individualno in množično prilagodljiva ter pripravna za ponazarjanje najrazličnejših odtenkov čustev«, <sup>67</sup> hkrati pa je, kot smo že spoznali, prepričljivost umetnine »funkcija notranjega zanosa, ki je preveval umetnika-ustvaritelja ob delu in čigar odsev je – bolj ali manj popolno – znal položiti v umetnino samo«. <sup>68</sup> Umetnina nosi vse značilnosti ustvarjalnega subjekta, zato tudi sama ni

61 Marijan Lipovšek, »Naša glasbena produkcija«, *Ljubljanski zvon* 55/10–11 (1935), str. 577.

62 Dragotin Cvetko, *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1993, str. 117.

63 Darja Koter, *Slovenska glasba. 1918–1991*, str. 143.

64 Katarina Bogunović Hočevar, »Ravnikovi glasbenoestetski nazori v kontekstu dveh kompozicijskih šol«, *De musica disserenda* 6/2 (2010), str. 87.

65 Prim. Monika Kartin, *Simfonije Lucijana Marije Škerjanca*, magistrsko delo (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1982), str. 125.

66 Lucijan Marija Škerjanc, »Vrednotenja«, *Sodobnost* 9/2 (1933), str. 57.

67 Lucijan Marija Škerjanc, »Apologia musicae artis«, *Sodobnost* 1 (1953), str. 172.

68 Prav tam, 178.

objekt, ampak v resnici umetniški subjekt.<sup>69</sup> »Edino v umetnosti možno in upravičeno geslo je iskrenost.«<sup>70</sup> Seveda so takšnim prepričanjem Osterčevi pogledi skoraj diametralno nasprotni. V tem smislu je mogoče razumeti že njegovo nedvoumno priznanje: »Fanatično odklanjam tradicijo.«<sup>71</sup> Odmika se od romantičnega poudarjanja moči subjekta in s tem iracionalnega ter poudarja pomen racionalnega. Prepričan je, da ima »vsaka umetniška tvorba svoje intelektualno ozadje«,<sup>72</sup> zato »zahtevamo intelekt pri komponistih!«<sup>73</sup> Tako ne preseneča, da je »dostikrat namerno prezrl emocijo«<sup>74</sup> in bil nasploh nasprotnik sentimentalizma in romantike.<sup>75</sup>

Takšne razlike v osnovni estetski drži so nato logično odmevale tudi v zasnovi glasbenega stavka, ki je pri Škerjancu slonel na tradicionalnih izhodiščih, medtem ko je Osterc zaupal raznolikim sodobnim vzpodbudam. Ni čudno, da je bil kot dedič 19. stoletja in moderne Škerjanc »izrazit akordik«.<sup>76</sup> Harmonija je zanj »konstruktivna in oblikovalna sila, brez katere bi ostale višje formalne težnje neizpolnljive«,<sup>77</sup> obenem pa je prepričan, da je polifonija, torej

kombinacija več sočasnih melodij [...] bolj spekulativna tvorba kot pa neposreden izraz ustvarjalne potrebe. Dejansko ni mogoče enakovredno in enako pozorno dojemati več sočasno odvijajočih se melodij in vselej dajemo prednost eni pred drugo.<sup>78</sup>

Povsem drugačne poudarke je vnesel v svojo hierarhijo glasbenih parametrov Osterc, ki je prostodušno priznal, da

je harmonija precej postranska zadeva, prepričan sem celo, da harmonično mnogo novega ne bo produciral ne ta ne oni. Tudi sem mnenja, da je harmonija najmanj bistven del invencije ter jo prištevam k tisti neizogibni tehniki, brez katere ne more nastati nobeno mojstrsko delo.<sup>79</sup>

69 Lucijan Marija Škerjanc, »Moji umetnostni nazori«, *Sodobnost* 8/5 (1940), str. 204.

70 Škerjanc, »Vrednotenja«, str. 58.

71 Slavko Osterc cit. po Katarina Bedina, »Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu«, *Muzikološki zbornik* 3 (1967), str. 90.

72 Slavko Osterc, »Čustvo in razum v glasbi«, *Žena* 6/4 (1935), str. 95.

73 Slavko Osterc, »Muzika u zemlji«, *Zvuk* 2/3 (1933), str. 104.

74 Cvetko, *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*, str. 185.

75 Bratko Kreft, »Spomini na Slavka Osterca in še marsikaj«, v: *Varia musicologica* 2. Slavko Osterc, ur. Katarina Bedina (Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, 1995), str. 256.

76 Monika Kartin, »Peta simfonija Lucijana Marije Škerjanca«, *Muzikološki zbornik* 19 (1983), str. 67.

77 Škerjanc, »Apologia musicae artis«, str. 543.

78 Prav tam, str. 432.

79 Slavko Osterc, »Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost«, *Nova muzika* 1 (1928), str. 3.

Osterčevo kompozicijsko snovanje sloni na linearnem vodenju glasov, pri čemer »horizontalna misel [...] predstavlja enega od bistvenih elementov skladateljevega glasbenega mišljenja«. <sup>80</sup> Toda Osterc sam je hierarhijo parametrov razumel še drugače: »Vedno sem pri glasbi ritmu dajal prednost pred harmonijo in polifonijo. [...] V ritmu vidim največji kos originalnosti, [...] življenje, radost, komiko.« <sup>81</sup> To misel je najbrž treba brati tudi v kontekstu Škerjančevih sicer redkih, a odločnih kritik novih struj, ki jih je v slovensko glasbo vpeljeval Osterc – tako naj bi po pričevanju Lipovška v eni izmed njih zapisal, da »je ta muzika [...] prišla do edine ostale prvine, do ritma, se pravi, do bobna in bo tudi prišla na boben«, <sup>82</sup> a vendarle si težje predstavljamo večjo razpetost, kot je veljala med skladateljema v dojemanju pomembnosti prvin glasbenega stavka. Zato najbrž niso odveč misli, da sta se morala skladatelja močno razlikovati tudi v osebnostnem pogledu in ne le v estetskih prepričanjih, kar nenazadnje potrjuje tudi njuna svetovnonazorska orientacija. Medtem ko je bil Osterc »izrazito v levo usmerjen intelektualec« <sup>83</sup> in se je leta 1940 znašel med ustanovitelji Društva prijateljev Sovjetske zveze, <sup>84</sup> pa Škerjanc ni imel tako jasno izdelanih političnonazorskih stališč, a se je znal predvsem zelo dobro prilagoditi vsem spremembam oblasti, tako stari jugoslovanski s kantato *Ujedinjenje*, po nekaterih navedbah tudi italijanski fašistični med okupacijo ter v povojnih časih, <sup>85</sup> ko ga je rešilo predvsem visoko mnenje, ki ga je imel o njegovi glasbi glavni kulturni usmerjevalec Josip Vidmar.

Škerjanc je tako predvsem po drugi svetovni vojni postal pomemben »igrallec« na slovenski glasbeni sceni, kar priča njegova dolgoletna profesura na Akademiji za glasbo, članstvo v Akademiji znanosti in umetnosti ter upravništvo Slovenske filharmonije. Številne generacije skladateljev so šle skozi njegovo kompozicijsko šolo in čeprav ni bil posebej predan univerzitetni učitelj, <sup>86</sup> je s svojo estetsko mislijo vendarle zaznamoval številne skladatelje, medtem ko je bil pred vojno kot učitelj na konservatoriju in srednji šoli Glasbene akademije pomemben tudi Osterc, ki si je s svojo jasno mislijo in prepričljivostjo kmalu priboril četo soborcev in sledilcev v *novi glasbi*, toda pomembneje

80 Andrej Rijavec, *Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1972), str. 8.

81 Slavko Osterc cit. po Katarina Bedina, »Novo v mladinskih zborih Slavka Osterca«, *Muzikološki zbornik* 11 (1975), str. 98.

82 Cit. po Bogunović Hočevar, »Ravnikovi glasbenoestetski nazori v kontekstu dveh kompozicijskih šol«, str. 89.

83 Danilo Pokorn, »Slavko Osterc. Prispevek za biografijo«, *Muzikološki zbornik* 5 (1969), 91.

84 Prav tam.

85 Ivan Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 2003, str. 47.

86 Jurij Snoj, *Portret skladatelja Janeza Matičiča*, Ljubljana, Slovenska matica 2012, str. 91.

je, da si je prek članstva v Mednarodnem združenju za sodobno glasbo izbral tudi pomembno mesto na mednarodni skladateljski sceni.

Toda kljub vsem tem očitnim razlikam sta si bila Škerjanc in Osterc na poetološki ravni vendarle bistveno bolj podobna, kot bi si lahko mislili. Njuna osnovna prepričanja so bila res močno vsaksebi, toda ko sta se do njih dokopala, zanimivo oba okoli leta 1927 (Osterc se takrat vrne s svojih študijev v Pragi, Škerjanc pa doživi svojo najbolj radikalno sodobno fazo, po kateri se »vrne« v bolj utečene tire tradicionalnega izraza), sta trdno vztrajala v svojih kompozicijskih izhodiščih, ki sta jih mestoma celo šablonizirala v lahko prepoznavne vzorce, ki so omogočali precej bogato produkcijo, kakršne slovenska glasba, če izvzamemo nekoliko starejšega Emila Adamiča, pravzaprav ni poznala – Škerjanc je v vojnem času napisal štiri od svojih petih simfonij (1931, 1940, 1942, 1943, 1944), pet godalnih kvartetov, nato pa poleg dveh širokopoteznih kantat (*Ujedinjenje*, 1936, *Sonetni venec*, 1949) ob razvejenem komornem in klavirskem opusu še celo vrsto koncertov, medtem ko je Osterc snoval operni opus (*Iz komične opere*, 1928, *Krog s kredo*, 1929, *Saloma*, 1929, *Dandin v vicah*, 1930, *Medea*, 1930), številna komorna dela (sonate za violo in klavir, saksofon in klavir, violončelo in klavir), suite in klavirske kompozicije. Škerjanc je plodovitost celo posebej izpostavil kot kvaliteto izstopajočih skladateljev, ki jih ne odlikuje »samo kakovost del, temveč tudi izredna plodnost, ki jim ni dovoljevala daljših odmorov. [...] To edino jim je tudi omogočilo, da so se povzpeli iznad sorojakov«,<sup>87</sup> delavnost in hitro ustvarjanje pa je izpostavljala tudi Osterc, ki se na posameznostih »ni zaustavljal, ne brusil zapisanih idej«<sup>88</sup> in je celo zapovedoval: »Delajmo in študirajmo brez počitka, da nas čas ne prehitil!«<sup>89</sup>

Tudi njun kompozicijski »jezik« ni povsem osebno izviren, temveč vedno nabrajan in povzet po vabečih in izstopajočih tujih zgledih, hkrati pa v svoji izpolnitvi tudi ni estetsko radikaliziran. Tako je Škerjanc kot osemnajstletnik s koncertom svojih samospevov stopil na slovensko glasbeno sceno kot tipični predstavnik moderne, razpete med izrazno estetiko 19. stoletja in kromatične harmonske premike 20. stoletja, ki jih je nato pobarval še z impresionističnimi barvnimi izmiki. To je ostala osnova njegovega kompozicijskega jezika tudi v tridesetih letih, torej ko je končal šolanja v tujini in se estetsko ustalil po krajši epizodi bolj eksperimentalno-ekspresionističnih poskusov, ki jih lahko razberemo iz skladb, nastalih v letih 1926 in 1927. Toda Škerjanc vendarle ni enostransko zavrnil sodobnih tokov, ki se jim je povsem približal s svojim enostavnim *Koncertom za violino in orkester* (1927), temveč je premišljeno

87 Lucijan Marija Škerjanc, »Nezanimivost slovenske glasbe«, *Sodobnost* 8/9 (1940), str. 398.

88 Katarina Bedina, »O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca«, *Muzikološki zbornik* 25 (1989), str. 12.

89 Slavko Osterc, »Glavne struje«, str. 3.

sprejemal nove vplive ter se s tem nekako poskušal postavljati ob bok Ostercu, ki se je prav v tem času vrnil s študija v Pragi. Tako ne moremo spregledati, da je v mnogih delih iz tridesetih let Škerjanc prevzel neoklasicistične in neobarokne elemente (npr. v *Preludiju, ariji in finalu*, 1933, *Suiti v starem slogu*, 1934, *Sonati za violončelo*, 1935 in *Sonati za violo*, 1936). Lahko bi celo trdili, da je z vsakim letom in z vsakim novim slogovnim impulzom Škerjančev opus postajal bolj eklektičen, kar pomeni, da je vendarle dvomil, da je preizkušal, vendar vedno previdno, tako da se je novih slogov in tehnik lotil šele takrat, ko so se zdele že »udomačene«, preizkušene in takorekoč »klasične«, kar velja tudi za dodekafonijo, s katero se je preizkušal v poznih petdesetih letih.

Na prvi pogled se zdi, da je bil Osterc mnogo manj »previden« kot Škerjanc in zavezanem vsemu novemu. Res se je s študija v Pragi vrnil pod vtisom takrat najnovejših struj: neobaroka, neoklasicizma, nove stvarnosti, poznal je tudi ekspresionizem druge dunajske šole. Toda čeprav je bil Osterc strasten in glasen zagovornik atonikalne in atematične glasbe, da se je postavljaj zoper programsko glasbo in tonsko slikanje ter opozarjal na preživelost dur-molovega tonskega sistema,<sup>90</sup> je bil hkrati prepričan, da »tradicija ni ovira pri ustvarjanju novih vrednot, ampak pripomoček«, <sup>91</sup> zato ne preseneča ugotovitev Andreja Rijavca, da se ni »nikoli popolnoma odpovedal tradicionalnim funkcijskim harmonskim odnosom«. <sup>92</sup> Tako lahko Osterčevo osnovno vodilo razumemo podobno kot pri Škerjancu v nekakšnem povzemajočem smislu, v njegovem delu je razvidna »svojevrstna zmes takratnih glasbenih poetik«<sup>93</sup> od Busonija prek Stravinskega in Hindemitha do druge dunajske šole, torej cela pahljača, ki razpira precej raznolike estetske poudarke, Rijavec pa govori celo o »slogovnem trikotniku«, razpetem med neoklasicizem, ekspresionizem in novo stvarnostjo.<sup>94</sup> Tako je Osterc postavljaj pod vprašaj tradicionalno zvrstno mrežo, predvsem s svojimi uspelimi deli za komorne zasedbe, a je hkrati vendarle ustvaril sonate, godalne kvartete, klavirski trio in pihalni trio, bil je proti programski glasbi, a ustvaril operni opus, se navidez ni zanimal za harmonijo, a vendarle izhajal iz funkcijskih odnosov, ki jih je največkrat zakril s harmonsko tujimi toni (priključene sekunde), povsem dosleden pa ni bil niti v atematskosti. Vse to pomeni, da je – podobno kot Škerjanc – izbiral in ni bil do konca slepo zvest modnim trendom.

90 Katarina Bedina, »K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca«, *Muzikološki zbornik* 4 (1968), str. 114 in 116.

91 Slavko Osterc, »Gledališki pregled. Opera. Matija Bravničar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski«, *Ljubljanski zvon* 50/6 (1930), str. 377.

92 Andrej Rijavec, »K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca«, *Muzikološki zbornik* 6 (1970), str. 39.

93 K. Bedina, »O glasbeni poetiki in prozi«, str. 9.

94 Andrej Rijavec, »Slavko Osterc – an expressionist?«, *Muzikološki zbornik* 20 (1984), str. 53.

V tem pogledu sta si bila Škerjanc in Osterc podobna, imela sta najbrž tudi skupnega vzornika, Stravinskega, kar kaže predvsem Škerjančev omenjeni prvi *Koncert za violino* z gosto orkestracijo, ki na mnogih mestih izkazuje prvenstveno vlogo orkestrskih barvnih tekstur, česar se je moral skladatelj naučiti iz partiture *Ognjena ptiča*, medtem ko je Osterc sam priznal, da ga je »ravno Petruška pripeljal v tabor hipermoderne«. <sup>95</sup> Navdušenje nad Stravinskim pa sta Škerjanc in Osterc delila tudi s starejšo generacijo slovenskih skladateljev, o čemer priča navdušeno poročilo Antona Lajovca iz Festivala slovanske glasbe v Zagrebu, v katerem je izrazil pohvalil Stravinskega, <sup>96</sup> kar pomeni, da sta Škerjanc in Osterc ohranjala vez s starejšo generacijo. Seveda pa je šel Osterc tudi korak dlje, ko je izpostavljal kot edinega nekompromisnega skladatelja svojega časa Schönberga, kateremu je ob bok postavil tudi svojega učitelja Hábo, <sup>97</sup> in se v tem pogledu jasno odlepil od generacij *Novih akordov*. Toda kljub takšnemu navduševanju nad delom druge dunajske šole je bil Osterčev odnos do dodekafonije precej soroden Škerjančevemu. Tako Škerjanc v *Sedmih dvanajsttonskih fragmentih* (1958) in *Treh skladbah za violino in klavir* (1959) dvanajsttonske vrste uporablja v smislu tematskega gradiva in ne prevzema sistema v celoti. Osterc se je z dodekafonijo spoprijel že prej, sredi tridesetih let, vendar podobno kot Škerjanc ni sprejel celotne Schönbergove sistematike, temveč le idejo nizanja različnih dvanajsttonskih zaporedij, katerega rezultat je popolna kromatičnost, kot je to razvidno iz skladb *Mouvement symphonique* (1936), *Fantaisie chromatique* (1940), *Mati* (1940) in *Six petites morceaux* (1940).

Še bolj pomembno kot zgornje stične točke pa je izpostaviti, da sta oba skladatelja nekatere izmed svojih postopkov kmalu šablonizirala, da nista več v temelju premišljala svojih estetskih in kompozicijsko-tehničnih izhodišč, temveč sta se zavezala predvsem širitvi svojih opusov in izpolnjevanju žanrskih »lukenj«, ki so še pestile slovensko glasbo.

Eno izmed tipičnih Škerjančevih šablon, skorajda škerjančevski topos, bi lahko poimenovali »trepetajoča predstavitev večne melodije«. Skladatelj najprej zariše harmonsko okolje z značilnimi nerazvezanimi štiritzvoki, ki so pogosto orkestracijsko ali instrumentalno razgibani (tremolo v godalih, razloženi akordi v klavirju), čez njih pa se oglasi dolgo razpeta melodična linija. Takšno teksturo uporabi Škerjanc že v prvem izmed svojih *Sedmih nokturnov* (1935), ko klavirska figuracija združuje dva štiritzvoka, nad takšno harmonsko osnovo pa se

95 Slavko Osterc: »Muzika u zemlji. Ljubljana«, *Zvuk* 3/6 (1935), str. 229.

96 Kuret, *Umetnik in družba*, str. 121. Lajovic Stravinskega ni imel zgolj za vodilnega ruskega skladatelja, temveč za najpomembnejšega svetovnega avtorja (prav tam, 168).

97 Ivan Klemenčič, »Slavko Osterc med neoklasicizmom in ekspresionizmom«, *Muzikološki zbornik* 31 (1995), str. 13.

napenja blodeča melodična misel, sestavljena iz fragmentarnih vzgibov, zelo podobno pa je zasnovana tudi *Lirična bagatela* (1941), v kateri je le nekoliko drugače domišljena ritmična podoba trepetajoče akordske spremljave, nad katero se podobno sestavlja dolga melodična misel. Sorodna sta primera iz *Četrtega* in *Petega godalnega kvarteta*, kjer akordska spremljava sicer ni značilno »trepetajoča«, pa vendar je nad akorde razpeta daljša melodična misel, ki črpa iz kratkih motivičnih drobcev, ki se združujejo v nekakšno »večno« melodijo – v začetku *Četrtega godalnega kvarteta* je takšna spremljava še večinoma homofona, iz melodičnega glasu je jasno razvidno motivično delo, medtem ko je v začetku drugega stavka *Petega godalnega kvarteta* tekstura bolj polifono razgibana, melodični glas pa je z izjemo sekvenčnega niza zasnovan bolj rapsodično.

Primer 6: Začetek Škerjančeve Lirične bagatele.

Osterčeve šablone so bile bolj jasno povezane s sprejemanjem žanrskih obrazcev – tako v njegovih skladbah pogosto srečamo passacaglie, kanone, atonikalne fuge, korale in koračnice, pri čemer sta bolj zanimiva zadnja, »čista« glasbena žanra, katerih značilnosti niso povezane s kompozicijsko tehniko. Posebej v povezavi s koralom bi lahko govorili o Osterčevem tipu koralu, o nekakšnem »koralu sekund«. Skladatelj je prevzel idejo enakomernega počasnega melodičnega gibanja v majhnih intervalnih korakih iz protestantskega koralu, podobno je posneta tudi ideja popolne homofonije, le da je Osterc akorde pogosto močno obložil z dodanimi sekundami, ki zakrivajo funkcijske zveze in dajejo občutek disonantnih trkov. Najbolj »čiste« primere takšnih

»koralov sekund« lahko razpoznamo v četrti izmed skladateljevih *Bagatel* (1933), v zadnji izmed *Štirih miniaturn* (1938) za klavir, *Koralu in fugi* (1942), v »Pravljici in resnici o svetovnem miru« iz zbirke *Pravljice ter Klavirskemu triu* (1939), ki je zasnovan kot niz med seboj povezanih epizod, med katerimi je poslednja zasnovana kot koral. Takšen koralni idiom je Osterc uporabil tudi v simfoničnih delih – tako se že drugi stavek *Koncerta za orkester* (1932) začne z značilnim koralom, »Toccatu« iz *Štirih simfoničnih skladb* (1939) se zaključuje z odsekom »Maestoso«, v katerem lahko prepoznamo sledi koralne polifonije, zelo podobno zasnovani odseki pa zaznamujejo tudi odlomek iz prvega in tretjega stavka *Koncerta za klavir in pihala* (1933).

Choral. Lento

Primer 7: Koral iz Osterčevih *Štirih miniaturn*.

Osnovno estetsko polarno razmerje med obema skladateljema postaja ob poetoloških sorodnostih zmeraj bolj relativno. Izkaže se, da sta oba v svojih estetskih proklamacijah – Osterc se zdi namenoma bojevit in provocira, medtem ko se v svojih zapisih Škerjanc predvsem cinično brani – še radikalna, pa vendar tega njune končne stvaritve ne potrjujejo. Skupaj predstavljata dva pola, morda celo tipa – tradicionalističnega in modernističnega –, toda nobeden ni domišljen povsem dosledno, radikalno in izvirno. Kljub temu pa lahko obema skladateljema pripisujemo odločilno vlogo pri oblikovanju sledečih skladateljskih generacij med obema vojnoma, kar kaže predvsem na splošen nivo slovenske glasbe tistega časa,



ki je s Škerjancem in Ostercem dobila dva tehnično popolnoma verzirana skladatelja. Oba sta svoje okolje, v katerega sta vstopila z vso močjo konec dvajsetih letih, presegala v obrtniški popolnosti, ki jima je omogočala (pre)hitro ustvarjanje in s tem obsežna opusa, oba sta delovala kot poklicna glasbenika (za generacijo *Novih akordov* je bilo to še nepredstavljivo) in oba sta se izšolala v tujini, kjer sta prišla v aktivni stik s sodobnimi tokovi, ki pa sta jih prekvasila vsak na svoj način in spremenila v tipološki odnos do tradicionalnega in sodobnega, ki v marsičem zaznamuje slovensko glasbeno ustvarjalnost še danes. Tako lahko imamo Škerjanca in Osterca za dva obraza iste kulture v isti dobi in ne dva povsem raznorodna pojava, ki bi kulturno okolje povsem razdelila: v resnici enega ni brez drugega, kar potrjujejo njuni ambivalentni odnosi. Tako Dragotin Cvetko piše o tem, da nista bila velika prijatelja, a sta se med seboj »umetniško vendarle spoštovala, jasno jima je bilo, kaj kdo od njiju pomeni. Njun odnos je označevala korektnost, ne pa nestrpna napadalnost,«<sup>98</sup> pozneje vendarle tudi prizna, da je bila med Ostercem in Škerjancem »vidna napetost, gotovo zavoljo različnih umetnostnih nazorov ter Škerjančevega nasprotovanja moderni.«<sup>99</sup> Za svojo negacijo sodobnega je Škerjanc tako potreboval navidezni protipol, Osterca in njegove učence, temu ustrezno pa je tudi Osterc za svoj boj proti okostenelemu tradicionalizmu potreboval simboličnega sovražnika, ki ga je dobil v Škerjancu. A kot je Škerjanc mestoma dvomil v tradicionalna izhodišča in jih je dopolnjeval s sodobnejšimi impulzi, tako tudi Osterc ni dosledno zaupal zgolj najnovejšim vzpodbudam, in v takem prečiščevalnem relativizmu lahko brez dvoma zagledamo skupno točko, ki hkrati ne pojasnjuje zgolj razmerja med skladateljema, temveč kaže širšo sliko slovenske glasbe med svetovnima vojnoma.

98 Dragotin Cvetko, *Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1988, str. 128.

99 Cvetko, *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*, str. 117.



### 3 Lucijan Marija Škerjanc in njegov (*Prvi*) violinski koncert – na robu modernizma

Lucijana Marijo Škerjanca danes razumemo kot tipičnega tradicionalističnega skladatelja, ki je nadaljeval z estetskimi in kompozicijsko-tehničnimi elementi 19. stoletja in zgodnjega 20. stoletja tudi v času radikalnega modernizma po drugi svetovni vojni. Škerjanc sam je, kot smo spoznali v prejšnjem poglavju, v avtopoetskih tekstih večkrat potrdil takšno zavezanost tradiciji. Poudarjal je predvsem subjektivnost, emocije in iskrenost. To pa so vse duhovnozgodovinske značilnosti romantike, ki so v ostrem nasprotju z modernistično logiko 20. stoletja. Vendarle pa je v kratkem obdobju med letoma 1926 in 1927 Škerjanc ustvaril dela, ki se približujejo ekspresionizmu in jih napaja nebrzdano veselje do eksperimentiranja. To nam daje misliti, da Škerjanc morda ni bil povsem prepričan v svoje estetske postulate, da je dvomil in bil pripravljen iskati nove rešitve. Slovenska muzikologija je že odkrila to zanimivo obdobje Škerjančevega razvoja. Danilo Pokorn je opisal pet let, ki so sledila Škerjančevi zaposlitvi na konservatoriju Glasbene matice kot »dobo prehajanja iz romantike v sodobno izraznost, čas resnega eksperimentiranja z modernimi sredstvi v instrumentalnem in stilnem pogledu po vzoru Szymanowskega in zmernega Schönberga«,<sup>100</sup> medtem ko Ivan Klemenčič izpostavlja, da je Škerjanc »šel intenzivno skozi ekspresionizem«. <sup>101</sup> Ko je govoril o svojem študiju na Dunaju (1922–1924) pri Josephu Marxu (1882–1964), je Škerjanc izjavil, da je v tistem času izvedel za Schönberga in da je takrat »precej komponiral v tem slogu, pozneje pa sem se od njega odvrnil, ker se mi je zdel preveč intelektualen, premalo prvobitno muzikalen, elementaren«. <sup>102</sup> V Škerjančevi zapuščini pa sicer ne najdemo takšnih skladb iz njegovega dunajskega obdobja (posebno obliko dodekafonije je uporabil šele v letih 1958 in 1959), zato je najbrž mislil na leti 1926 in 1927, ko je napisal skladbe, ki bi jih lahko označili kot eksperimentalne: *Štiri klavirske skladbe* (1925), *Koncert za orkester* (1926), klavirske variacije *Pro memoria 13. II.* (1927), *Violinski koncert* (1927), *Tri pesmi po Alojzu Gradniku* (1927) in *Franciscae meae laudes* (po C. Baudelairu, 1929).

Med naštetimi skladbami se zdi najbolj »avanturističen« *Violinski koncert*, ki ga je Pokorn označil za najbolj drzno delo,<sup>103</sup> medtem ko je bil Andrej Rijavec,

100 Danilo Pokorn, »Lucijan Marija Škerjanc«, *Slovenska glasbena revija* 1/1 (1951/52), str. 19

101 Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, str. 81.

102 Boris Grabnar, »Lucijan Marija Škerjanc o svoji glasbi«, *Tedenska tribuna* 8, 14. 12. 1960, str. 6.

103 Pokorn, »Lucijan Marija Škerjanc«, str. 19.

najbrž nanašajoč se na Škerjančev intervju in tam omenjene schönbergovske kompozicije, prepričan, da »je napisan v atonalno-dodekafonsko tehniki«. <sup>104</sup> Rokopis partiture nosi datum 13. november 1927, kar pomeni, da je moral biti koncert napisan v času Škerjančevega študija pri Vincentu d'Indyju (1851–1931) na ustanovi Schola cantorum v Parizu, kar je do neke mere presenetljivo. V svojih tradicionalnih pogledih je bil namreč d'Indy podoben Marxu, zagovarjal pa je poglede, ki jih je pozneje prevzel tudi Škerjanc. Toda če pomislimo na d'Indyjevo priseganje na glasbo Beethovna in Francka, katerih simfonične oblike naj bi »poosebljale humanistične in etične vrednote, pravi jez pred oblikovno razhrahlanostjo in harmonsko senzacionalističnostjo Debussyje opere *Pelléas et Mélidanse* ter Straussovo ekspresionistično anarhijo *Salome* in *Elektre*«, <sup>105</sup> se zdi malo verjetno, da bi *Violinski koncert* nastal pod d'Indyjevim mentorstvom. Matjaž Barbo je sicer že postavil pod vprašaj Škerjančev študij v Parizu, ko je v svojem članku o Škerjančevem *Violinskem koncertu* izpostavil Pokornovo ugotovitev, da je bil Škerjanc »od leta 1923 dalje nepretrgano učitelj odnosno profesor na konservatoriju Glasbene matice, na državnem konservatoriju oziroma Srednji glasbeni šoli v Ljubljani«. <sup>106</sup> Zato se postavlja vprašanje, kako je lahko študiral v Parizu in hkrati redno poučeval v Ljubljani. Del odgovora nam ponuja Pokorn, ki trdi, da se je dal Škerjanc le »s težavo utesniti v spone šolskega pouka«. <sup>107</sup> Toda Barbo je uspel pridobiti podatke o Škerjančevem študiju na ustanovi Schola cantorum šele iz leta 1939, <sup>108</sup> kar najbrž pomeni, da je študij v Parizu potekal počasi in s prekinitvami. V tem kontekstu je mogoče razumeti, zakaj Škerjanc ni natančno sledil d'Indyjevi doktrini, temveč je nabiral vplive iz različnih, celo nasprotujočih si virov. Kot bo pokazala naša analiza, je *Violinski koncert* mogoče razumeti kot rezultat natančno takšnega »eklektičnega« in nedogmatskega eksperimentiranja z različnimi slogovnimi in kompozicijsko-tehničnimi tokovi, ki je v Škerjančevem opusu zamejeno natančno z leti študija in obiskov v Parizu. Naša izhodiščna hipoteza bi zatorej lahko bila, da je mogoče Škerjančev koncert brati kot nekakšen dnevnik pariškega glasbenega življenja sredi dvajsetih let 20. stoletja.

Ob kratkem opisu Pokorna, ki je poudaril kot najpomembnejše značilnosti koncerta »oblikovno ohlapnost, popolno opustitev tonalnih tal, kompliciranost v

104 Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1979, str. 306.

105 Nicole Labelle, »Roussel, Albert«, v: *Grove Music Online*, dostopano 3. maj 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com-nukweb-nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023971>.

106 Pokorn, »Lucijan Marija Škerjanc«, str. 18.

107 Prav tam.

108 Matjaž Barbo, »Prvi koncert za violino in orkester (1927) L. M. Škerjanca«, v: *15. slovenski glasbeni dnevi. Glasba, poezija – ton, beseda*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana 2001, str. 37.

fakturi in pogostih menjavah ritma<sup>109</sup> je prvo natančno analizo dela opravil Barbo. Barbo trdi, da je Škerjančeva skladba »čisto koncertantno delo« brez zunajglasbenih pomenov<sup>110</sup> in da formalne postopke zaznamuje predvsem improvizacijska logika, kar je sicer značilno tudi za Škerjančeva solistična klavirska dela. Barbo ne odkrije nobenega logičnega motivičnega dela ali tematske poenotenosti, temveč zgolj zaporedje odsekov, ki venomer prinašajo nov material.<sup>111</sup> Skladatelj se izmika tradicionalni tonalnosti in se približuje uporabi celotonske lestvice (pasaže pihal na začetku koncerta) ali celo nekakšnim dvanajsttotskim vrstam – ne v smislu dodekafonije, temveč bolj v smislu uporabe kromatičnega totala.<sup>112</sup> Odsotnost stabilne tonalnosti je uravnovežena s pogosto uporabo enakomernega ritmičnega pulza.<sup>113</sup>

Toda Barbo je spregledal pomemben detajl, povezan z motivičnim materialom koncerta. Pokorn je že komentiral, da se motivični material spogleduje z ljudsko pesmijo,<sup>114</sup> toda še veliko več razkriva kratka opazka Stanka Vurnika v njegovem pregledu glasbenega življenja v Sloveniji v koncertni sezoni 1927/28, v kateri izvemo, da »je profesor Škerjanc dovršil tudi «Koncert» za violino in orkester v enem stavku z delno uporabo jugoslovanskih motivov«.<sup>115</sup> Ta drobna informacija nam narekuje, da na novo premislimo misel o tem, da oblikovna logika koncerta sloni na svobodni improvizaciji brez jasne motivične osnove. S pomočjo prepisa skladateljevega rokopisa partiture in njegovega zvočnega posnetka (koncert je bil prvič izveden 23. marca 2017 v okviru Slovenskih glasbenih dnevov) je lažje ugotoviti, da Škerjančevo skladbo zaznamuje več oblikovne strogo-  
sti, kot sta to trdila Pokorn in Barbo. Koncert v enem stavku je zasnovan v obliki variacij na ljudsko temo južnoslovanskega porekla (gl. tabeli 2 in 3 ter prim. 8), celotno skladbo pa zaznamuje uporaba enotnega tematskega materiala (*tema*) in posebnega *motiva X*, ki je izpeljan iz *teme* (gl. prim. 9).

109 Pokorn, »Lucijan Marija Škerjanc«, str. 19.

110 Barbo, »Prvi koncert za violino in orkester«, str. 40.

111 Prav tam, str. 41.

112 Prav tam, str. 42.

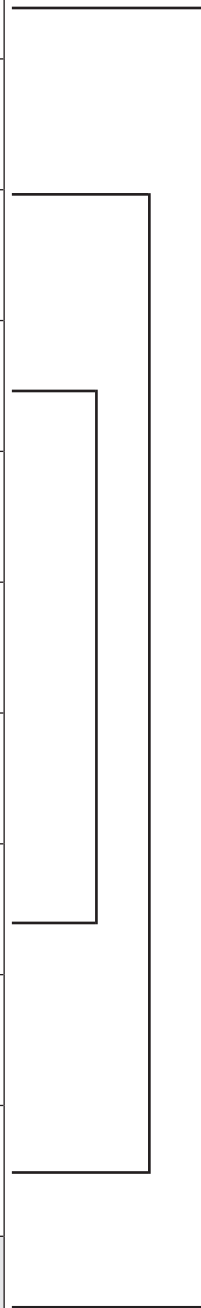
113 Prav tam, str. 40.

114 Pokorn, »Lucijan Marija Škerjanc«, str. 19.

115 Stanko Vurnik, »Glasbeno življenje v Sloveniji v letu 1927/28«, *Dom in svet* 41/6, (1928), str. 192.

Tabela 2: Oblika Violinskega koncerta

Uvod s predstavljivo teme	prva variacija (orkester)	druga variacija	tretja variacija	četrti variacija	peta variacija	šesta variacija = tretja variacija	sedma variacija (solo violina)	koda
Takti 1–50	51–80	81–96	97–118	119–170	171–190	191–211	212–220	221–224
Vivace	Subito vivace	Poco meno mosso	Tempo maestoso, marciale	Tempo maestoso,	A tempo	Misterioso	Recitativo	
Gl. tabe- lo 2					171–183	184–190	212–216	
	motivični material spremiljave, ki se zaključijo z jasno aluzijo na temo		ostinatni ritmični model	stalno gibanje v osminkah				
						ostinatni ritmični model, vrnitev motiva X		



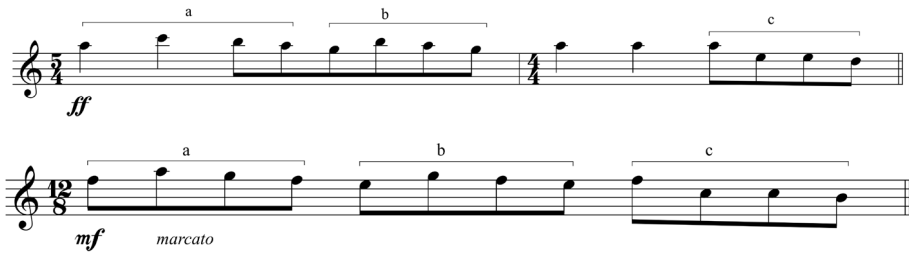
simetrični okvirji

*Tabela 3: Segmentacija »uvoda s predstavivitvijo teme«*

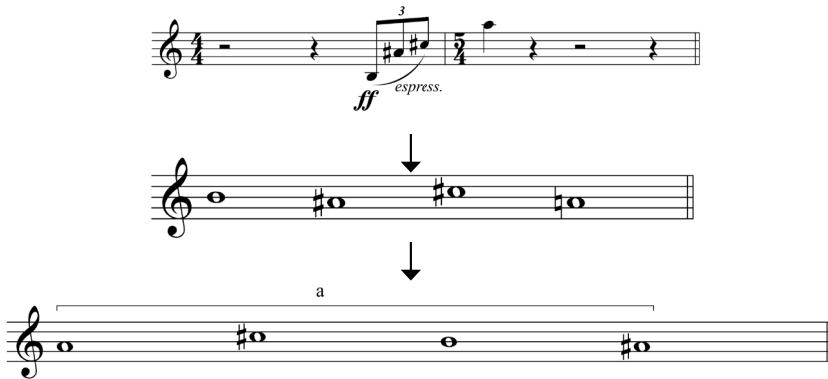
<b>Vivace</b>	<b>Poco sost.</b>	<b>Largo</b>	<b>Più vivo</b>	<b>Grazioso</b>	<b>Vivo</b>	<b>Tranquillo</b>	<b>Cominciando da nuovo. Maestoso</b>
Takti 1–4 teksturni »kaos«, motiv X	5–7 »zavesa« se počasi vzdigne, trobenta najavi temo	8–13 predstavitev ljudkse teme	14–18 motiv X	19–26 varianta teme	27–39 tema	40–44 nova varianta teme	45–50 tema v solo violini, imitacija teme v drugih glasovih

Oblika celo nosi poteze simetričnosti (gl. simetrične okvirje v tabeli 2): dolg uvod je uravnovežen s kratko kodo; prva variacija, napisana zgolj za orkester, najde svoj odjek v solistični violinski kadenci; ritmični ostinato tretje variacije se vrne v šesti variaciji. Seveda pa meje med oblikovnimi odseki niso jasne; glasbeni tok ostaja tekoč, medtem ko so posamezni odseki razločeni s pogostimi menjavami tempa (kar osem jih je že samo v uvodu: gl. tabelo 3) in metruma, odnosom med solistom in orkestrom ter metamorfozami osnovnega materiala. Jasno razločevanje formalnih obrisov je zamegljeno s stalno anticipacijo in ponavljanjem materiala, kar daje občutek improvizacijske logike, kakršno opisujeta Barbo in Pokorn («oblikovna ohlapnost»): tik pred prvim nastopom *teme* jo najavi prva trobenta z melodično obliko, ki je zelo podobna osnovnemu motivu *teme* (takta 6–7); na koncu prve variacije solo violina prinese fragment *teme* (takti 79–81), takšen fragment pa je nadalje razviti v drugi variaciji; dva takta pred tretjo variacijo klarineta (takta 95–96) najavlja ta ostinatni ritem naslednje variacije; četrta variacija se začneja z ostinatnim ritmičnim obrazcem iz tretje variacije, ki postopoma izginja (takta 119–120); podobno se začneja peta variacija s tematsko metamorfozo prejšnje variacije (takti 171–174); šesta variacija je zasnovana kot nekakšna repriza tretje variacije; medtem ko kratka koda izhaja iz variacije glavne *teme*, kakor je bila razvita v kadenci (sedma variacija). Podobno funkcijo megljenja jasno oblikovnih robov lahko pripišemo tudi *motiv X*, ki se pojavi na nekaterih najbolj pomembnih formalnih mestih: na začetku koncerta (takta 1–2: prvi rog in klarineta), po prvem nastopu *teme* (takta 14–15: bas klarinet, saksofoni in prvi trombon) in tik pred kadenco (takta 207–208: oboi, klarineta, bas klarinet in rogovi). Tudi te navidez nenadzorovane izbruhe *motiva X* bi lahko razumeli kot improvizacijsko sredstvo, toda izkaže se, da je *motiv X* v resnici izpeljan iz *teme* (gl. prim. 9). Podobne permutacije predstavljajo osnovni postopek motivičnega dela v kadenci (gl. prim. 10), zato bi bilo mogoče zadnji nastop *motiva X* razumeti še kot eno anticipacijo. Čeprav *motiv X* opravlja pomembno formalno funkcijo v koncertu, pa ostaja bolj ali manj skladateljev skriti simbol: lahko bi ga interpretirali kot ekspresionistično različico (veliki, disonantni skoki) enostavnega ljudskega motiva, ki pa ostaja zakrita večinoma zaradi ne- navadne (morda tudi nerodne) orkestracije. Prvi nastop *motiva X* na začetku koncerta je namreč nemogoče prepoznati sredi gostega orkestrskega hrupa: čeprav je označen fortissimo, prvi rog in klarineta nimajo pravzaprav nobene možnosti, da bi jih razpoznali sredi tekstore, ki jo zapolnjuje celotni, povečani orkester (šest rogov, dodatni alt in tenor saksofon). Prav zato sem ta motiv označil s črko X – zdi se, da je njegov pomen skladatelj namenoma zakril.





Primer 8: Osnovna tema koncerta in njena segmentacija v submotive.



Primer 9: Motiv X in njegova izpeljava iz prvega motiva teme.



Primer 10: Motivične permutacije materiala kadence.

Vsekakor pa tesna motivična prepletenost med *temo* in *motivom X* navaja k misli, da je celotna skladba motivično poenotena. Čeprav se zdi, da vsak nov odsek, zaznamovan s svojim tempom in/ali metrumom, prinaša nov material, Škerjanc v resnici zgolj razvija različne variacije in metamorfoze glavne *teme*, pri čemer upošteva diastematski obris motiva, ritmični pulz (konstanten tok osmink) in motivično segmentacijo *teme*. V povezavi s slednjo je mogoče govoriti o treh submotivnih segmentih: a, b in c (gl. prim. 8), pri čemer je b v sekvenčni zvezi z a. Tako se Škerjančeve metamorfoze lahko mestoma močno oddaljijo od glavne *teme* (gl. prim. 11), toda skladatelj ohranja osnovno tridelno obliko *teme* (gl. prim. 12), s čimer samo še potrjuje misel, da njegova kompozicijska tehnika sloni na motivično-tematskem delu.

Uvod  
mf

2. variacija  
p espress. f

3. variacija  
f

4. variacija  
mf p

5. variacija  
p

Primer 11: Variante glavne teme.

a b c

f

Primer 12: Tridelna oblika teme v tretji variaciji.

Najbolj nenavadni trenutek koncerta je njegov začetek, za katerega se zdi, da je morala skladatelja zanimati predvsem tekstura, ki je gosta in poliritmična. V tonalnem pogledu je Škerjanc zelo blizu uporabe kromatičnega totala, čeprav lahko v nekaterih pasajah prepoznamo tudi celotonske lestvice. Takšna tekstura, v kateri vsaka instrumentalna skupina prinaša navidez neodvisen material, zakriva prvi nastop *motiva X* in služi kot nekakšna gosta zvočna megla, ki se postopoma razkadi in razkrije glavno *temo*. Zdi se, da se v tem uvodu koncerta Škerjanc ni osredotočil toliko na predstavitev tematskega materiala, temveč bolj na zgoščanje in redčenje orkestrske teksture, kar je moral biti sredi dvajsetih let 20. stoletja izrazito inovativen pristop. Poleg pomembnejše vloge orkestrske teksture zaznamujeta koncert tudi fragmentirana metrum (ta se pogosto menja, uporabljeni so številni sestavljeni metrumi) in forma (hitre menjave tempa, mestoma »zakrita« motivična logika). Takšno prebijanje jasne periodične forme pa je nato uravnoteženo s pogostim vpejvanjem urejenega pulza (konstanten tok osmink) ali celo ostinata (tretja in šesta variacija). Podobno kot obravnava teksture je tudi harmonija razpeta med kromatični total in jasne tonalne centre, ki so večinoma zvezani modalni logiki, medtem ko se na ravni razmerja med solistom in orkestrom Škerjanc popolnoma izogiba tipičnemu romantičnemu »boju« med solistom (individual) in orkestrom (kolektiv) – solist ni več izpostavljeni, osamljeni subjekt in junaški virtuoz, temveč bolj ali manj enakovreden partner orkestru.

Z mislijo na vse te posebnosti koncerta, še posebej izrazite inovacije, se lahko vprašamo o slogovnih vplivih, ki so najbrž povezani s Škerjančevim študijem v Parizu. V koncertu je mogoče odkriti pravo pahljačo slogovnih impulzov, ki

so nato homogenizirani s pomočjo variacijske forme. Zdi se, da izpostavljena vloga orkestrskih tekstur in posledično orkestrskih barv izhaja iz I. Stravinskega (1882–1971), še posebej baletov, ki jih je napisal za Ruske balete S. Djagileva (1872–1929). Toda v času Škerjančevih obiskov Pariza je bil Stravinski že v svoji neoklasicistični fazi. Posebna obravnava ljudskega materiala, ki ga Škerjanc nima v maniri 19. stoletja za nekakšno eksotično snov, ki lahko obogati barvitost in karakteristične poteze skladbe, temveč ga postavlja ob bok ostalim kompozicijskim postopkom, bi lahko nosila značilnosti Bartókové glasbe (leta 1924 je napisal *Plesno suito*). Toda zdi se, da si je Škerjanc to idejo najverjetneje izposodil pri Karolu Szymanowskem (1882–1937), ki je »med 1922 in 1926 vsako leto preživel del leta v Parizu« in je bil sredi dvajsetih let 20. stoletja »vse bolj prepoznan na mednarodnem koncertnem odru, zahvaljujoč številnim izvedbam takšnih del, kot sta *Prvi violinski koncert* in *Tretja simfonija*«. <sup>116</sup> Pogosto pulzirajočo teksturo bi lahko povezali z »glasbo strojev«, ki je bila v tistem času modna ne samo v glasbi, temveč tudi v likovni umetnosti. <sup>117</sup> Poplavo glasbe, ki je poskušala posnemati zvoke strojev, je sprožil Arthur Honegger (1892–1955) z zelo uspešnim simfoničnim stavkom *Pacific 231* (1923), v katerem je skušal glasbeno opisati pospeševanje in upočasnjevanje lokomotive. Verjetno je prav po Honeggerjevem zgledu Sergej Prokofjev (1891–1953) napisal svojo *Drugo simfonijo* (1925), simfonijo »železa in jekla«, v kateri prvi stavek sloni na močnem pulzu in težkih, ves čas glasnih zvokih, ki spominjajo na hrup tovarniških strojev. Sam skladatelj je namignil, da naj bi simfonijo »deloma navdihnila atmosfera Pariza«. <sup>118</sup> Simfonija je bila prvič izvedena v francoski prestolnici leta 1925, kar pomeni, da obstaja možnost, da jo je Škerjanc slišal. Podobno pa velja tudi za balet *Jekleni korak* (1926, krstno izveden 1927), ki ga je Prokofjev napisal za skupino Djagileva po tem, ko je končal simfonijo. V baletu je ponovno izrabljal tradicijo sovjetskega futurizma in zgodnjega konstruktivizma – namesto pravega sižeja »so bili na odru prikazani velika in mala kladiva, vrtljive gredi in vztrajnostna kolesa kakor tudi utripajoče barvne luči«. <sup>119</sup> Toda skladba, ki se zdi najbližja Škerjančevi izrabi tekstur (primerjati velja začetka obeh skladb), je *Livarna* (1926–27) Aleksandra Mosolova (1900–1973; letnici rojstva in smrti se ujemata s Škerjančevimi), ki je v resnici epizoda iz danes izgubljenega baleta *Jeklo* (1927). A

116 Jim Samson, »Szymanowski, Karol«, v: *Grove Music Online*, dostopano 8. maj 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027328>.

117 Andreas Broeckmann, *Machine Art in the Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press 2016, str. 9.

118 Dorothea Redepenning, »Prokofiev, Sergey«, v: *Grove Music Online*, dostopano 8. maj 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022402>.

119 Prav tam.

prva izvedba tega dela je bila v Moskvi 6. decembra 1927, torej tri tedne po tem, ko je Škerjanc dokončal svojo partituro. Zato ne moremo govoriti o vplivih, temveč bolj o skupnem duhovnozgodovinskem trenutku. Če poslušamo Škerjančev koncert, lahko odkrijemo tudi značilnosti glasbe Alberta Rousse-la (1869–1937), še posebej njegove *Tretje simfonije*, v kateri se pulzirajoči ritmični ostinati glasbe strojev mešajo s harmonsko občutljivostjo impresio-nizma. V resnici obstajajo med Rousselom in Škerjancem pomembne zveze – tudi Roussel je študiral z d’Indyjem in je pozneje celo poučeval na ustanovi Schola cantorum. Čeprav to ni bilo v času Škerjančevih obiskov Pariza, pa vemo, da sta se skladatelja poznala, kar dokazujeta dve ohranjeni Rousselovi pismi Škerjancu iz leta 1937, ki ju hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani. Toda Rousselova *Tretja simfonija* je bila napisana leta 1930, torej za Škerjančevim koncertom, zato bi Škerjancu kot vir navdiha lahko služila Rousselova *Druga simfonija* (1922), v kateri sicer ne srečamo aluzij na glasbo strojev, zaznamuje pa jo bolj poudarjena »kromatika, uporaba bitonalnosti, bolj obsežne oblike in kompleksnejši harmonski jezik«. <sup>120</sup>

Ko govorimo o različnih slogovnih impulzih v Škerjančevem *Violinskem kon-certu*, ne moremo spregledati specifičnega razmerja med solistom in orke-strom, kakor tudi ne dejstva, da je koncert napisan v enem stavku. V enem stavku je svoj *Prvi klavirski koncert* (1918) napisal Nikolaj Medtner (1880–1951), ki bi ga Škerjanc sicer lahko poznal, toda njegova formalna rešitev je bila vseeno precej inovativna. Bolj verjetno se zdi, da je na značilno vlogo solista kot prvega med enakimi vplival ciklus *Komornih glasb* (1924–1927) Paula Hindemitha (1895–1963). Toda v nasprotju s Hindemithom je Šker-janc uporabil velik orkestrski aparat, a pri tem odpravil »junaško« vlogo solista. Še ena značilnost potrjuje, da bi Škerjanc lahko poznal Hindemitho-vo glasbo s sredine dvajsetih let – s svojim dvoglasnim kontrapunktom se zdi kadenca podobna baročnim oblikam sonat in partit, seveda potujenih s sodobnejšo harmonijo in odsotnostjo formalne periodičnosti, kar izdaja močan vpliv nove stvarnosti oz. neobaroka.

Seznam vplivov, ki smo jih razpoznali v Škerjančevem *Violinskem koncertu*, do-kazuje, da je bil skladatelj sredi dvajsetih let v slogovnem pogledu enakovreden vodilnim evropskim skladateljem in da se ni zadovoljil s preprostim akumuliranjem vplivov, temveč je sam eksperimentiral z materialom in formo (njegov koncert je nastal pred Rousselovo simfonijo in brez poznavanja skladbe Mo-solova). V stiku z razvejenim in barvitim glasbenim življenjem Pariza je Šker-janc očitno postal bolj dovzeten za eksperimentiranje in je prevpraševal svoje

120 N. Labelle, nav. delo.

tradicionalistične estetske pozicije. Toda takšno obdobje »dvoma« ni trajalo dolgo: že leta 1927 je dokončal tudi *Lirično uverturo*, ki prinaša vse značilnosti poznejše Škerjančeve glasbe: prevladujoči karakter je liričen, skladba je skoraj brez kontrasta, v celoti se zdi melodika razpeta kot dolga, »večna melodija«, potopljena v dominantne štirizvoke, ki ostajajo brez razrešitev. Dejstvo, da je bila uvertura napisana že leta 1923 kot uvertura k nedokončani operi *Mlada Breda*, lahko razumemo kot nepomembno gesto »reševanja« orkestrske glasbe nedokončanega opernega dela ali pa kot pomembno estetsko izjavo, ki negira eksperimentatorska veselja pariškega glasbenega življenja. Vsekakor je od tega leta naprej za večino Škerjančvih del značilna slogovna mešanica impresionizma in gest glasbene moderne, kar velja tako za *Prvo simfonijo* (1931) kot za štiri desetletja pozneje nastale *Zarje večerne* (1971). V teh štirih desetletjih so ponovno prišla kratka obdobja, v katerih je eksperimentiral z novimi tehnikami, toda nikoli tako radikalno kot med letoma 1925 in 1927. V tridesetih letih je tako Škerjanc napisal nekaj skladb, v katerih se je jasno navezoval na baročne in klasicistične modele, kar dokazuje asimilacijo neoklasicističnih in neobaročnih postopkov. V tem gre najbrž ugledati reakcijo na pomembno vlogo Slavko Osterca, ki je po študiju v Pragi v Ljubljani širil svoje poglede na novo glasbo, še posebej novo stvarnost. V poznih petdesetih letih je Škerjanc eksperimentiral celo z dodekafonijo (*Sedem dvanajsttonskih fragmentov*, 1958), toda njegova uporaba vrst ni dogmatična, kar le še potrjuje njegovo zavezanost improvizacijskim rešitvam in obvezni emocionalnosti kot izrazu subjekta. Dokaz, da je bil eksperiment iz srede dvajsetih let za skladatelja pozneje bolj ali manj slepa ulica, prinaša skladateljev drugi violinski koncert iz leta 1944. V rokopisu partiture slednjega lahko zasledimo naslov *Drugi violinski koncert*, toda ko je bila partitura pozneje natisnjena, je skladatelj opustil oštevilčenje in se odločil za preprost naslov *Violinski koncert*, kar kaže na to, da je poskušal pozabiti svojega prvorojenca, njegov eksperimentatorski status in modernistične geste. Seveda je (*Drugi*) *violinski koncert* zasidran tonalno in napisan v tradicionalnih oblikah (uvodni stavek je sonatni, drugi dvodelna posmrtna koračnica in finale rondo).

Škerjančev *Prvi violinski koncert* kaže na to, da je bil skladatelj sredi dvajsetih let na robu modernizma – imel je dovolj talenta in znanja, da bi se priključil »bitki«, ki je vodila do preporeda iztrošenega tradicionalnega glasbenega jezika. Toda obenem je moral čutiti težo domače tradicije ali bolje: njene odsotnosti. Tako se je, namesto da bi postal eden izmed vodilnih renovatorjev evropske glasbe 20. stoletja, odločil, da bo zapolnil pomembne sive lise v razvoju slovenske glasbe – v tridesetih letih je začel s svojim »projektom« pisanja simfonij, koncertov, godalnih kvartetov in celo kantate (*Ujedinjenje*, 1936), torej »velikih« žanrov, ki jih zgodovina slovenske glasbe do tistega časa

pravzaprav ni poznala. Tako je Škerjanc v nekaterih pogledih opravil pionirsko vlogo v slovenski glasbi, a se hkrati izločil iz glavnega toka svetovne glasbene zgodovine. Slednje razkriva najbrž eno izmed osrednjih značilnosti Škerjančeve osebnosti: raje kot neznano tveganje novega je imel varne rešitve.

## 4 Violinske skladbe Matije Bravničarja in vprašanje »klasičnosti« v glasbi 20. stoletja

Matija Bravničar sodi med tiste slovenske skladatelje 20. stoletja – in takšni prevladujejo –, katerih delo je zelo težko enoznačno slogovno označiti. Širok slogovni lok Bravničarjeve glasbe razpira že Jože Sivec, saj naj bi se skladatelj sprva zgledoval »po poznoromantičnih vzorih, vendar se začne pod Kogojevim vplivom kmalu preusmerjati v ekspresionizem«. <sup>121</sup> V tridesetih letih naj bi postajal Bravničarjev kompozicijski stavek vedno bolj prečiščen, skladatelj pa se je začel bližati tudi slovenski folklori. Po drugi svetovni vojni naj bi ga »nenehno iskanje novih tehničnih in oblikovnih možnosti« <sup>122</sup> zbližalo tudi z »najnovejšimi tokovi«, celo z zelo svobodno obravnavo dodekafonije. Prav gotovo ne more presenetiti, da je Bravničar iz poznoromantičnega ozadja prešel v ekspresionizem, s katerim se po »schönbergovski« logiki povezuje tudi dodekafonija. Bolj preseneča to, da se tem oznakam pridružujeta bartókovski tip folklorizma in slogovno »čiščenje«, v katerem je mogoče ugledati privrženost neoklasicizmu, neobaroku ali celo »hindemithovski« novi stvarnosti.

Podobno nihajo tudi označbe Ivana Klemenčiča, ki Bravničarja najprej umešča med tiste skladatelje, ki so prvi presegli romantiko in novo romantiko <sup>123</sup> in se mestoma »tipološko dotikajo visokega ekspresionizma«, <sup>124</sup> kadar pa reducirajo ostrino, naj bi bili »takoj bližje naturalizmu in z njim še romantiki.« <sup>125</sup> To naj bi bilo še jasneje okoli leta 1933, ko naj bi se Bravničarjev »ekspresionistični modernizem« že umaknil »naturalizmu in romantiki«. <sup>126</sup> Takšne spremembe vodijo Klemenčiča do precej kompleksne in celo aporetične slogovne ocene, da »prihaja pri Bravničarju [...] do združevanja romantične in čutno naturalistične izraznosti z ekspresionistično disharmonično in duhovno, skratka, do združevanja dveh elementov, ki sta si nasprotna«. <sup>127</sup> Pozneje naj bi bila še jasneje razvidna

121 Jože Sivec, »Matija Bravničar. Ob življenjskem jubileju«, v: *Naši razgledi* 21/5 (1972), str. 145.

122 Prav tam.

123 Ivan Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1988, str. 13–18.

124 Prav tam, str. 57.

125 Prav tam.

126 Prav tam, str. 107.

127 Prav tam, str. 109.

»slogovna regresija«,<sup>128</sup> kar vodi Klemenčiča do nove, navidez paradoksalne ocene o Bravničarju kot »humaniziranem ekspresionistu.«<sup>129</sup>

Zanimivo je, da Niall O'Loughlin<sup>130</sup> v svojem pregledu novejše glasbe v Sloveniji Bravničarju ne namenja posameznega poglavja, niti ga ne uvršča med Kogojeve in Osterčeve učence<sup>131</sup> (poglavje Zgodnji omejeni vpliv Kogoja in Osterca) in tudi ne omenja skladateljevih dodekafonskih nastavkov (poglavje Dvanajsttonska serialnost), uvršča pa ga med »neoklasicistične simfonike« in tiste skladatelje, ki so v 20. stoletju izrabljali folklorne elemente (poglavje Slovenski protitok ljudski glasbi). O'Loughlin je tako edini muzikolog, ki Bravničarja odkrito postavlja v aktivno zvezo z neoklasicizmom.

Previdnejša pri slogovnih oznakah sta Dragotin Cvetko in Andrej Rijavec. Cvetko sicer poudarja, da je Bravničarja sprva »zamikal ekspresionizem«. <sup>132</sup> Kmalu zatem naj bi se »izrekel tudi za nekatere ideje, ki jih je na slovenskem prostoru širil Slavko Osterc«, pozneje pa naj bi se »usmeril v slovensko glasbeno moderno. Vendar ne pravoverno in ne tako, da bi, kar je spoznaval v novih idejnih izviri, sprejel brez pridržka.«<sup>133</sup> Če odštejemo nekoliko nerodno uporabljen pojem moderne,<sup>134</sup> je Cvetko že spoznal eno izmed osrednjih prvin Bravničarjeve estetike – izogibanje ekstremom.

Še jasnejši pri določanju posebnih značilnosti Bravničarjevega slogovnega razvoja je Andrej Rijavec, ki poudarja pomen Kogojevega ekspresionističnega vpliva. Ta naj bi Bravničarjevo ustvarjanje zaznamoval »v predelani obliki [...] do konca«<sup>135</sup> in natančno določa skladateljev odnos do folklore – »prepletanje kompozicijskega stavka s folklornimi elementi in vžvrljanje v narodno glasbeno zakladnico [je] tolikšno, da z lastno invencijo ustvarja motive, teme,

---

128 Prav tam, str. 150.

129 Prav tam, str. 158. Če naj bi bilo za ekspresionizem značilno izražanje vsebin posameznikove notranje zavesti, potem je seveda vsakršen ekspresionizem nujno tudi »human«, vendar pa gre najbrž Klemenčičevo priostreno oznako razumeti v tem smislu, da ostaja Bravničarjeva glasba recepcijsko dostopnejša in da se odpoveduje kompozicijsko-tehničnim skrajnostim.

130 O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*.

131 Bravničar naj bi nekaj časa ustvarjal pod Kogojevim mentorstvom, na Glasbeni akademiji pa je bil formalno vpisan v Osterčev razred, čeprav naj ne bi več hodil na njegova predavanja. Prim.: I. Klemenčič, nav. delo, in Dušan Željeznov, »Navdihoval me je slovenski melos«, v: *Primorski dnevnik* 33, 27. 2. 1977, str. 5–6.

132 Dragotin Cvetko, »Matija Bravničar. Beseda ob slovesu«, v: *Naši razgledi* 26/24 (1977), str. 640.

133 Prav tam.

134 Prim. Gregor Pompe, »Nekaj nastavkov za razumevanje postmodernizma kot slogovne usmeritve«, v: *Muzikološki zbornik* 38 (2002), str. 39.

135 Andrej Rijavec, »Matija Bravničar«, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 1, ur. Marjan Javornik, Ljubljana, Mladinska knjiga 1987, str. 360.



razpoložena»<sup>136</sup> –, kakršnega je v 20. stoletju razvil Bartók,<sup>137</sup> zelo pomenljiva pa je še misel, da se je Bravničar oblikoval v času klasikov 20. stoletja.<sup>138</sup>

Moj namen je pokazati, kako Bravničarjev opus kljub različnim slogovnim vplivom, ki so značilni za različna obdobja skladateljevega ustvarjanja, izkazuje tudi nespremenljive konstante. Na vprašanja slogovne opredelitve Bravničarjevega opusa bom poskušal odgovoriti z analizo Bravničarjevih violinskih del, ki poleg opernih in simfoničnih gotovo predstavljajo osrednji del opusa skladatelja, ki je bil tudi sam izvrsten violinist in je vrsto let (1919–1945) deloval kot član opernega orkestra v Ljubljani.<sup>139</sup>

Nobena izmed obravnavanih violinskih skladb – *Tango mouvement*, *Bagatelle agitée*, *Danse improvisation*, *Berceuse interrompue*, *Elegia notturna*, *Fantazija*, *Suonata in modo antico*, *Koncert za violino in orkester*, *Sonata za violino solo* in *Fantasia rhapsodica*<sup>140</sup> – ni nastala v skladateljevem prvem kompozicijskem obdobju, ki sta ga zaznamovala trganje iz poznoromantičnih vzorov in sprejemanje radikalnejše ekspresionistične logike notranje zavesti. Bogata skladateljeva invencija za violino se je sprostila šele v drugi polovici tridesetih let, ko zaporedoma nastanejo *Tango mouvement*, *Bagatelle agitée* in *Danse improvisation* – gre za obdobje, v katerem se še kažejo ostanki podedovane ekspresionistične izraznosti in pa tudi že »slogovna regresija« (I. Klemenčič).

Nekaj nam povedo že naslovi prvih petih skladb, ki vsi po vrsti prinašajo dvojnost zvrstno-formalne označbe (mouvement/stavek, bagatela, improvizacija, uspavanka, elegija) in semantično asociacijo v obliki karakternega dostavka (tango, »agitée«, plesno, prekinjeno, vzdušje nočna), pri čemer sta v primeru skladbe *Elegia notturna* označbi celo izmenljivi, saj bi z lahkoto sestavili tudi naslov *Elegični nočno*. Odločitev za takšne naslove nam kaže vsaj dvoje: Bravničar v določeni meri ostaja zavezan zvrstno-formalnemu aparatu tradicionalne glasbe, ki že sam po sebi prinaša asociativni potencial, dodatne besedne označbe pa kažejo na to, da si skladatelj želi in pričakuje poslušalčovo semantično aktivnost, kar pomeni, da želi njegovo pozornost od strukturalistično-formalnega poslušanja preusmeriti k izrazno-semantičnemu. To jasno razkriva ostanke romantičnega subjektivizma in logike notranje zavesti, ki je v prvi fazi ekspresionizma jasno prevladovala nad strukturalnim mišljenjem.

136 Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, str. 37.

137 Prim. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, str. 48–61.

138 Rijavec, »Matija Bravničar«.

139 Prav tam.

140 Iz pregleda sem izločil dve zbirki skladb s poudarjeno didaktičnim karakterjem (*Dueti. Slovenske narodne za dve violini I, II* in *Mladi koncertant I, II*) in nedokončano, fragmentarno ohranjeno skladbo *Pasquinade* za violino solo, ki slogovno izkazuje ozko sorodnost s *Sonato za violino solo*.

Za vse violinske skladbe, nastale pred drugo svetovno vojno, je značilno, da v njih prevladuje improvizacijski karakter, ki pa se ob natančnejši analizi razkrije kot navidezen – Bravničar očitno zaupa v trdno kompozicijsko arhitektoniko.<sup>141</sup> Tako se *Tango mouvement* (1936) izkaže oblikovan kot nekakšen rondo z daljšim uvodom. Uvod (do takta 43) ne prinaša izrazitejšega motivičnega materiala in je veliko bolj usmerjen v naznačevanje osnovnega plesnega »okusa« po tangu, kar skladatelj dosega s ponavljajočimi se ritmičnimi figurami v klavirju.



Primer 13: Značilna »tango« figura iz skladbe *Tango mouvement*.

Pravo motivično gradivo prinaša šele nastop teme v 43. taktu, ki se nato vsakič nekoliko transformirano ponovi še v 80., 97. in 124. taktu, vmes pa Bravničar naniza tri »epizode« (54., 89. in 111. takt). Seveda ostaja rondojski postopek precej zakrit – tema ni nikoli ponovljena dobesedno, prekinjena je periodična gradnja oblikovnih enot, posamezne epizode ne prinašajo pravih kontrastov, saj še vedno sledijo osnovnemu plesnemu duktusu tanga, ki je hkrati tudi formalna rdeča nit skladbe.

Tudi skladba *Bagatelle agitée* (1937) prinaša improvizacijski karakter, vendar ga skladatelj tokrat poveže s precej trdno in ekonomično motivično gradnjo. Spet igra pomembno vlogo »dvojni« uvod – začetni odsek »Allegro capriccioso« prinaša glavni motiv (a – osnovo mu predstavlja razloženi durov štirizvok z veliko septimo, gl. prim. 14), ki v nadaljnjem »Moderatu« prevzame funkcijo ostanatne spremljevalne figure, medtem ko violina prinaša nov motivični material (b – gl. prim. 15).



Primer 14: Glavni motiv a iz skladbe *Bagatelle agitée*.

141 Že Kogoj je v tem smislu o Bravničarju zapisal: »Bravničar je ekspresionist, arhitektonik, človek, ki se ne zadovolji s tem, da muzicira, nego gradi z mogočnimi granitnimi kamni.« Marij Kogoj, Interni večer Kluba mladih [3. III. 1924]. Skladbe Matije Bravničarja.

Primer 15: Motiv b iz skladbe Bagatelle agitée.

Šele v odseku, ki je označen kot »Appassionato«, se osnovna motivika (a) seli v violinski part (gl. prim. 16), ki nato v avgmentirani obliki prinese tudi ponovitev motiva b, s čimer uvod dobiva jasno formalno funkcijo ekspozicije motivičnega gradiva. Kontrastni srednji odsek (»Andante cantabile«) ne prinaša izrazitejšega motivičnega materiala, sledi pa še variirana ponovitev prvega dela (»Tempo l<sup>o</sup>«). Skladba izkazuje tako enostavno tridelno pesemsko obliko (ABA<sup>1</sup>), ki jo uvaja uvod, ta pa opravlja funkcijo tematske ekspozicije.

Primer 16: Motiv a v violinskem partu skladbe Bagatelle agitée.

Pomembno formalno vlogo nosi uvod tudi v številnih drugih Bravničarjevih delih. To velja tudi za skladbo *Danse improvisation* (1938), v kateri improvizacijski karakter naznačuje že naslov, pri čemer naj bi za oblikovno osredinjenost – podobno kot v skladbi *Tango mouvement* – skrbel enoten plesni utrip, tokrat utrip valčka. Vendar pa prevladujoči plesni ritmični vzorec še zdaleč ni edino formalno lepilo skladbe, ki bi jo bilo spet mogoče razumeti kot tridelno pesemsko obliko z uvodom, pri čemer je značilno zelo pozorno motivično delo, ki tokrat zaznamuje tudi gradnjo daljših tematskih misli.

Uvod prinaša jasno ekspozicijo glavnega motiva (a – gl. prim. 17) najprej v akordih solistične violine (4.–7. takt), nato v praznih kvartah in kvintah klavirja (8.–11. takt) ter v violinskih dvojemkah (12.–15. takt):





Primer 20: Dve varianti motiva a in združitev motivičnih prvin motivov a in b v skladbi Danse improvisation.

Tudi prehod iz drugega v zadnji, reprizni formalni del je torej s pomočjo motivičnega »najavljanja« zbrisano, kar se tudi sicer zdi osrednja značilnost Bravničarjevega formalnega oblikovanja v tem zgodnejšem violinskem opusu – skladatelj sicer ustvarja na podlagi tradicionalnih vzorcev (rondo, tridelna pesemska oblika, eksponiranje materiala v uvodu), vendar poskuša njihovo prozorno shemo zabrisati. V ospredju naj bi bil improvizacijski karakter, ki pa je v resnici plod izredno premišljene motivičnega dela.

Dvojnost med formalno trdnim in improvizacijskim ohranja Bravničar tudi v treh naslednjih violinskih skladbah, v katerih pa je mogoče še očitneje zaslediti premik proti prečiščenemu oblikovanju. Tako je za skladbo *Berceuse interrompue* (1940) in tudi za delo *Elegia notturna* (1940) značilna povsem jasna tridelna pesemska oblika, ki v srednjem delu prinaša izrazit tematski in karakterni kontrast. Obe deli pa več »improvizacijskosti« ohranjata na nivoju melodike, ki se redko formira v jasno zaokrožene tematske misli.

Zanimivo je, da v *Uspavanki* glavno »zazibalno« motivično gradivo prinaša klavir (gl. prim. 21), medtem ko nad tem motivom violina ne gradi svoje melodične misli, temveč bolj »plete« in dopolnjuje osnovno razpoloženje skladbe, ki podobno kot v *Tango mouvement* ali *Danse improvisation* raste iz prevladujočega gibalnega vzorca (tri četrtinke + polovinka).



Primer 21: Motivično gradivo skladbe Berceuse interrompue.

Prekinitev zazibalnega umirjenega gibanja, ki opravičuje izbrani naslov, je dvoplastna: drastično se spremeni tempo (iz »Andante semplice« v »Allegro«), skladatelj pa oblikuje jasen motivični kompleks in ohranja celo periodično, dvotaktno oblikovanje.

Formalna ideja iz prvih treh skladb, ki se deloma ohranja tudi v *Uspavanki*, je povezana s središčnim odsekom drugega dela skladbe, ki se spet umika značilnemu »zazibalnemu« motivu (gl. primer 12), s čimer želi skladatelj omiliti ostre formalne robove, vendar pa sledi jasna ponovitev periodične teme in nato še »povrnitev« k izhodiščnemu karakternemu vzorcu prvega dela, torej k oblikovni zaokrožitvi. Poleg formalne poenostavitve je za *Prekinjeno uspavanko* značilna tudi prečiščena harmonija, ki se večinoma napaja pri obratih štirizvokov. Še pomenljivejša je pogosta izraba pedalnih harmonij, kar gre povezovati z mirnostjo uspavanke – tako skladatelj vse do 21. takta (če ne štejemo nekaj redkih menjalnih harmonij) uporablja le različne obrate es-molovega štirizvoka, šele nato sledi karakteristični poltonski zdrs v d-molov štirizvok.

Podobna formalna in harmonska poenostavitev je značilna tudi za skladbo *Elegia notturna*. Bravničar spet izrablja znani tridelni obrazec (ABA<sup>1</sup>), pri čemer tokrat ne vnaša motivičnih drobcev iz prvega dela v sredinski del – ta je zaradi kontrastnega tempa jasno razločen od oblikovnega okvirja. Skladatelj se v prvem in zadnjem delu podobno kot v prejšnji skladbi zateka k pedalni harmoniji (prevladujejo obrati štirizvokov) in ritmičnemu ostinatu.

Nadaljnji korak v območje izčiščenega glasbenega stavka pomeni *Fantazija* (1942). Bravničar skladbo po modelu *Tanga*, *Bagatelle* in *Plesne improvizacije* sicer začneja z uvodom, v katerem je predstavljen celoten tematski material (motiv a z značilno punktirano figuro in lestvični postop z značilnim izmenjavanjem malih terc, poltona in celega tona; gl. prim. 22), vendar pa je nadaljevanje zasnovano kot fantazijsko izpeljevanje iz motiva a in lestvičnega postopa, ki se iz spremljevalne figure večkrat levi v motivično gradivo, dokler se oba motivična drobca ne združita celo v eno tematsko enoto (gl. prim. 23).

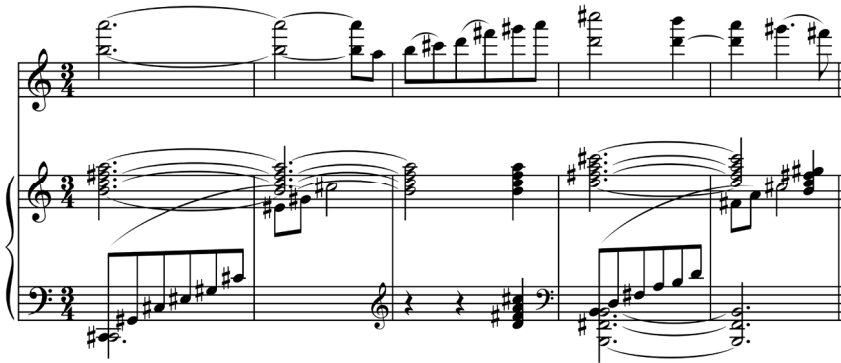
The image shows a musical score for Example 22. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a whole rest followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This line is marked with a bracket and the letter 'a'. The middle and bottom staves are piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex bass line in the left hand, including some chords and moving lines. A bracket labeled 'b' is placed under the piano accompaniment in the lower right section of the score.

Primer 22: Motivično gradivo (a in lestvični postop) začetka Fantazije.



Primer 23: Združitev obeh motivičnih jeder.

Violinska dela, nastala po vojni, kažejo glede na predvojne skladbe jasne posledice slogovne zarezze. Za predvojna dela je tako značilen improvizacijski karakter, ki pa ga skladatelj vedno spretno nadzoruje. V prvih treh skladbah izhaja občutek improvizacijskosti iz navidezne formalne razpuščenosti, ki je osredinjena s pomočjo prevladujočega plesnega utripa (*Tango mouvement* in *Danse improvisation*), ostinatne figure (*Bagatelle agitée*) ali motivične ponotenosti (*Bagatelle agitée* in *Danse improvisation*), medtem ko sta drugi dve formalno bistveno preglednejši, vendar se melodično gradivo redko povezuje v razločnejše tematske obrise. Postopne prehode bi bilo mogoče opazovati tudi na nivoju harmonije – v prvih treh skladbah ta še niha od močno disonantnih tvorb (akordičnih gmot, v katerih dominirajo sekunde, septime in tritonusi) do široko postavljenih petzvokov, šestzvokov, sedemzvokov (gl. prim. 24) in praznih kvint, ki jim skladatelj – glede na to, da se najpogosteje ponavljajo v zaključnih odsekih skladb – očitno pripisuje zaključevalno sintaktično vlogo, medtem ko so v *Uspavanki* in *Elegiji* v ospredju obrati štirizvokov in celo nekaj modalnega priokusa (melodično »pletivo« iz *Elegije* se očitno giba v eolskem modusu – gl. prim. 25).



Primer 24: Akorda  $Cis^{11}$  in  $H^9$  v skladbi *Danse improvisation*.



Primer 25: Eolski modus z začetka skladbe *Elegia notturna*.

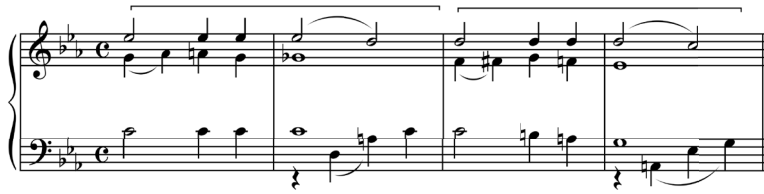
Po vojni se je skladatelj zelo jasno odpovedal semantičnemu fundiranju naslovov in je očitno bolj zaupal abstraktnemu klasičnemu formalno-zvrstnemu poimenovanju – v tem času nastanejo *Suonata*, *Koncert* in *Sonata*, kar kaže, da se je skladatelj odpovedal miniaturi v prid ciklični formi in dal formalnemu aspektu prednost pred izrazno-semantično »hermenevtiko«.

Najbolj decidan prehod h »klasičnim« oblikovalnim postopkom in s tem tudi funkcijsko fundirani harmoniji predstavlja *Suonata in modo antico* (1948),<sup>142</sup> ki je, kot to pove že naslov, zasnovana neobaročno. Neobaročne poteze lahko iščemo najprej v formi, in sicer tako na ravni cikličnosti (skladbo sestavljajo trije stavki: Preludij, Arija, Finale) kot tudi na mikroravni posameznih stavkov, ki izkazujejo razpuščeno tridelno obliko, v kateri je zadnji del skrajšana repriza prvega, srednji pa ne prinaša pravega kontrastnega materiala, s čimer je ohranjena baročna ideja monotematskosti. Skladatelj uporablja tudi vrsto značilnih baročnih tehnik. Tako se v melodično razpredanje pogosto vmeša sekvenčno nizanje – to je značilno tako za temo Preludija kot tudi za temo Arije (gl. prim. 26) –, prevladovati začne polifono vodenje glasov (v svojem bistvu je polifon tudi osrednji motiv Arije), v ospredje pa stopi tudi motorični ritmični element, ki mu daje Bravničar v motivičnem gradivu (še zlasti pa njegovi obdelavi) prednost pred diastematiko, kar je razvidno iz prav vseh stavkov. Prav gotovo pa ni nepomembno, da se harmonija pogosto prečisti v enostavno funkcijsko zaporedje, kot je to mogoče prikazati predvsem na začetku Preludija, ki poteka v tonaliteti g-mola ( $t^6$ -II- $t^6$ -II-s-VII<sup>2</sup>-III- $t^6_4$ -II-II<sup>6</sup>- $t^6$ -s-VII<sub>D</sub>-D-t).



142 Skladbo naj bi skladatelj napisal za srednješolske »koncertantne« potrebe svojega sina, violinista. V pogovoru s skladateljevim sinom Dejanom Bravničarjem, novembra 2007.





Primer 26: Primera sekvenc iz Preludija in Arije.

*Suonato* gre tako razumeti kot jasno odpoved subjektivizmu ekspresionizma, ki je še razviden iz semantične fundiranosti in navidez improvizacijskega karakterja zgodnjih violinskih skladb, in premik h klasično-treznemu slogu, v katerem bo imela arhitektonika prednost pred izrazno poudarjenostjo. To lahko trdimo tudi za Bravničarjev *Koncert za violino in orkester* (1962), v katerem je mogoče ugledati nekakšno sintezo vseh skladateljevih kompozicijskih prizadevanj. Tako vsi stavki v izhodišču ostajajo zavezani tradicionalnim oblikovnim vzorcem (prvi stavek sonatnosti, drugi scherzozni tridelnosti, tretji pa se mestoma bliža rondojskemu »vračanju«), ki jih skladatelj na površini razpre s široko rapsodičnostjo; slednjo lahko ugledamo v konstantnem menjavanju karakterjev (to velja predvsem za prvi stavek) in neumorni transformaciji motivičnega gradiva, temu pa skladatelj zdaj dodaja tudi folklorne nastavke (že v drugem stavku se najavlja istrska lestvica, ki povsem obvladuje zadnji stavek, v katerem je »rondojska« tema oblikovana v folkornem duktusu, prav tako pa tudi vse njene izpeljave in obdelave) in izrazito idiomatsko pisanje, kar je seveda značilnost koncertantne oblike. Morda so mnogi prav zaradi take harmonične združitve raznolikih kompozicijskih elementov Bravničarjev *Koncert* razumeli kot eno izmed skladateljevih najbolj dognanih del.<sup>143</sup>

Prvi stavek se napaja iz oblikotvornih energij sonatnega stavka. Tako orkester najprej eksponira temo z značilnim punktiranim ritmom (A v prim. 27), kmalu zatem prinese flavta še kratek motivični drobec pasažne vrednosti (a v prim. 27), ki igra pomembno vlogo v razvojnem delu. Kontrastno tematiko uvaja prvi nastop violine (B v prim. 27), ki nato eksponira še tipično zaključno figuro (C v prim. 27) in krajši prehajalni motiv (D v prim. 27).

143 Tako piše Andrej Rijavec (*Slovenska glasbena dela*, str. 43), *Violinski koncert* izpostavlja tudi Dragotin Cvetko (»Matija Bravničar. Beseda ob slovesu«), o prelomni vrednosti dela pa je prepričan tudi Ivan Klemenčič (*Slovenski skladatelji akademiki*, str. 85), ki navaja tudi znamenito mnenje, ki ga je o koncertu zapisal slavni violinski virtuoz David Ojstrah.

The image displays five musical motifs labeled A, a, B, C, and D. Motif A is a piano introduction in C major, 4/4 time, consisting of two staves. Motif a is a violin melody in C major, 4/4 time, featuring triplets. Motif B is a piano introduction in C major, 4/4 time, consisting of two staves. Motif C is a violin melody in D major, 2/4 time, featuring sixteenth-note patterns. Motif D is a violin melody in C major, 4/4 time, featuring eighth-note patterns.

Primer 27: Motivične enote A, a, B, C in D iz Koncerta za violino in orkester.

Vendar pa skladatelj izrablja predvsem sintaktično vlogo posameznih motivičnih enot, manj pa njihovo zaporednost. Tako predstavlja motiv A z odločno punktiranostjo, ritmično osredinjenostjo (poudarka) in polifono imitacijo tipičen material glavne teme, lirična izoblikovanost motiva B govori o gradivu stranske teme, razraščanje motiva C opravlja vlogo zaključne skupine, motiv D pa je tipičen prehajalni element, ki bi ga sicer lahko srečali v mostu. Veli-ko težje pa postane zarisovanje jasnih formalnih blokov. Predstavitve glavne in stranske teme ter zaključevalne motivike poteka v ustaljenem redu, pri partiturni oznaki 16 se z avgmentacijo zaključevalnega motiva C začne tudi izpeljevalni del. Vendar pa šele v tem nastopi tipično prehajalno gradivo (D), ki nato nastopi tudi v repriznem odseku. Tudi ta pa ni povsem shematski, saj najprej nastopi glavna tema v orkestru, sledi ponovitev motiva D in nato prvi

in sploh edini nastop glavne teme v violini, ki jo najdemo v daljši solistični kadenci, skladba pa se nato zaključuje s kratko reminiscenco na stransko temo.

Drugi stavek ima izrazitejšo tridelno obliko, vendar pa se skladatelj spet odreka najbolj šabloniziranim zgledom. Tako sredinski stavek ni počasen, kakor bi pričakovali po ustaljeni logiki koncertne oblike, temveč scherzo, ki namesto prave »sprostitutvene« vloge prinaša motivično zaostritev. Tako lahko v materialu prvega dela prepoznamo izpeljave iz motivnih enot prvega stavka koncerta – skok septime iz motiva B in zaključevalna enota D (gl. prim. 28) – z jasnim eksponiranjem istrske lestvice (3.–5. takt) pa služi srednji stavek tudi kot najava finala.



Primer 28: Obris materiala iz prvega stavka, prevzeti v drugi stavek Koncerta za violino in orkester.

Zadnji stavek je ukrojen po modelu, kakršnega smo spoznali že v zgodnjih violinskih skladbah: počasni uvod prinaša obrise materiala, ki je nato jasno eksponiran v hitrejšem tempu (»Allegro assai«) in nosi značilne folklorne poteze (istrska lestvica, gl. prim. 29), nadaljevanje stavka pa je sestavljeno iz številnih novih epizod in venomer nekoliko transformiranih »vrnitev« folklorne tematike.



Primer 29: »Folklorni« motiv iz zadnjega stavka Koncerta za violino in orkester.

Po naslovu sodeč se zdi, da bo Bravničar tudi v *Sonati za violino solo* (1966) nadaljeval z umirjeno klasičnostjo in prečiščenostjo, ki je zaznamovala *Suonato in Koncert*, vendar pa se kljub široko zasnovani cikličnosti forme (sonato sestavljajo štiri staveki) predaja tudi poudarjeni rapsodičnosti. To je mogoče ugledati

predvsem v prvem stavku, sestavljenem iz več motivnih drobcev, ki pa jim ni mogoče določiti izrazite sintaktične vloge, kot je bilo to še v koncertu, pa tudi ne kakšne druge nadrejene formalne logike. Formalno svobodo Bravničar prekine z drugim stavkom, ki je oblikovan kot dvoglasna fuga. Dvojnost med oblikovno trdnim in razprtim skladatelj vzpostavlja tudi v počasnem stavku, ki se zdi na prvi pogled spet fantazijsko zasnovan, vendar pa je v resnici izpeljan iz tematike fuge:



Primer 30: Primerjava med temo fuge in materialom tretjega stavka Sonate za violino solo.

Pravo »sprostitev« prinese šele zadnji stavek, v katerem spet ni mogoče prelišati nekaterih folklorističnih aluzij (ponovna uporaba istrske lestvice), oblikovno pa skladatelj zaupa rapsodičnemu nizanju različnih motivičnih drobcev, podobno kot v prvem stavku.

Ni mogoče spregledati, da se je Bravničar s *Sonato* zavezal slogovnemu premiku, ki se kaže v razpiranju tradicionalnih oblikovnih vzorcev in tudi v trši zvočnosti (pogosta je uporaba malih sekund, velikih septim, tritonusov in zvečanih intervalov). Skladateljsko negotovost in iskanje na svoj način izpričuje tudi *Fantasia rhapsodica za violino in orkester* (1968). Naslov prinaša tipično dvojnost, kakršna je zaznamovala že skladateljeva zgodnja violinska dela, vendar pa se zdi tokratna zveza tавтоloška – fantazija in rapsodija sta pač izrazito sorodna žanra. Morda gre razlog za tako poimenovanje iskati v poudarjeni rapsodičnosti, torej formalni razvezanosti in neodvisnosti od ustaljenih oblikovnih obrazcev, kakršna je zaznamovala že *Sonato*. In res je skladba zamišljena kot niz epizod, v katerih vsakič sicer dominira izrazito motivično jedro, vendar ne prihaja do repriz in ponovitev. Slogovnega premika pa ne izdaja samo oblikovna »razpuščenost«, temveč tudi plaho poigravanje z dodekafonsko tehniko. Tako je uvodna tema *Rapsodije* zasnovana kot dvanajsttonska vrsta (gl. prim. 31), ki pa je Bravničar ne izpeljuje po dodekafonskih načelih, tolmačiti pa bi jo bilo mogoče tudi povsem tonalno. Dodekafonskost je torej le navidezna, naslednji nastop

vseh dvanajstih tonov kromatične lestvice namreč ne sledi dodekafonski sistematiki, v nadaljevanju pa skladatelj vrsto le dvakrat dobesedno ponovi. Zdi se, da je skladatelj prišel na slogovni rob z modernizmom, ki pa ga ni želel ali ni zmozel preseči.



Primer 31: »Dvanajsttonska« tema v skladbi *Fantasia rhapsodica*.

Pregled Bravničarjevih violinskih skladb nam razkriva jasne slogovne spremembe, ki se kažejo tako na ravni formalnega oblikovanja kot tudi v harmonskem materialu. V violinskih skladbah iz poznih tridesetih let dominira improvizacijski karakter, skladatelj pa posameznim skladbam podeljuje zaozkoženost s pomočjo prevladujočega plesnega utripa (ritmični obrazci tanga v *Tango mouvement*, občutek valčka v *Danse improvisation*) ali ostinatnih figur (*Bagatelle agitée*). Na prehodu v štirideseta leta postanejo formalni obrisi skladb enostavnejši – standardni oblikovni obrazci (na primer tridelna pemska forma), ki jih je prej Bravničar zakrival z navidezno improvizacijskostjo, postajajo zdaj razpoznavnejši, še vedno pa skladatelj ohranja karakterno enotnost, ki jo dosega s pomočjo ostinatov ali pedalnih harmonij (oboje velja za skladbi *Berceuse interrompue* in *Elegia notturna*) in s preišljenim, ekonomičnim motivičnim delom. Po vojni se proces prečiščevanja formalnih kontur nadaljuje – skladatelj se odpove improvizacijskosti in enostavnim formam ter se posveča cikličnim oblikam. *Suonata in modo antico* se želi približati predklasicističnim sonatnim zgledom in tako baročni monotematskosti ter osredinjenosti na enovito motoriko, *Koncert za violino in orkester* pa se napaja pri sintaktičnih energijah formalnih elementov sonatnosti. Nov formalni vidik prinaša že *Sonata za violino solo*, ki je sicer še zamišljena kot velika ciklična forma, iz katere po strogosti oblikovanja izstopa dvoglasna fuga, vendar pa drugi stavki v obdelavi motivičnega gradiva že postajajo svobodno rapsodični. Prav to pa je osrednja značilnost zadnje dokončane violinske skladbe *Fantasia rhapsodica*, ki je zgrajena kot niz šibko povezanih epizod, zaradi česar bi bila celo možna ugotovitev, da se Bravničar »vrača« k improvizacijskemu oblikovanju, ki je zaznamovalo že njegova zgodnja dela.

Na videz gre za velike spremembe, v resnici pa Bravničar ves čas ostaja zavezan istim konstantam. Tako so vse skladbe oblikovane kot niz kontrastnih enot (spreminjajo se tako tempo kot motivični material, harmonski ritem in

tekstura), skladatelj v večini primerov uporablja razvito motivično-tematsko delo, z izjemo skladbe *Fantasia rhapsodica* pa je za prav vsa dela značilno »vračanje« oz. ponavljanje predstavljenega motivičnega materiala. Takšne konstante kažejo na to, da je Bravničar očitno bolj kot hitrim slogovnim premenam zavezan tradicionalnim, pravzaprav »klasičnim« vrednotam, ki jim daje v različnih obdobjih le malenkostno drugačne poudarke.

Podoben slogovni krog nam kaže tudi preučevanje harmonije. Tako je za zgodnje violinske skladbe značilna uporaba precej širokega harmonskega spektra, ki teče od ostrih disonantnih tvorb, v katerih dominirajo male sekunde, velike septime in tritonusi, do zmeščanih, »poznoromantičnih«, gostih terčno grajenih akordov in celo arhaičnih praznih kvint, ki najpogosteje nastopajo v zaključkih skladb, kar pomeni, da skladatelj (podobno, kot je to značilno za obravnavo tematskega materiala v *Koncertu za violino in orkester*) prevzema predvsem sintaktični potencial takšnih harmonij, hkrati pa takšna napetostna uporaba različnih harmonskih tvorb kaže na nekakšno »hindemithovsko« logiko, po kateri o sintaktični vlogi akorda v veliki meri odloča njegova intervalna struktura.<sup>144</sup> Najpomembneje pa je, da se Bravničar spet izmika skrajnostim – prav zares nikoli ne prestopi v povsem osvobojeno aton(ik)alno območje, podobno pa tudi ne izrablja preprostih funkcijskih zvez (z izjemo kratkih pasaž v skladbi *Suonata in modo antico*). Tudi na nivoju harmonije je torej mogoče zaključiti, da ostaja Bravničar zavezan srednji, zlati poti.

Poskus slogovnega definiranja Bravničarjevih violinskih skladb s pomočjo prodiranja v oblikovne, harmonske in izrazne kompozicijske značilnosti pred nas postavlja nenavadno kompleksno sliko.

---

144 Prim. Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, Schott 1939.

Tabela 4: Poskus kronološke slogovne označbe violinskih skladb Matija Bravničarja glede na oblikovno logiko in izraznost

<i>Tango mouvement</i>		<i>Suonata in modo antico</i>		<i>Fantasia rhapsodica</i>
<i>Bagatelle agitée</i>		<i>Koncert za violino in orkester</i>		
<i>Danse improvisation</i>	<i>Berceuse interrompue</i>		<i>Sonata za violino solo</i>	
	<i>Elegia notturna</i>			
	<i>Fantazija</i>			
improvizacijski karakter, poenotenje s pomočjo plesnega utripa ali ostinatnih figur	ostinatne harmonije in figure, enostavnejši formalni okvir	ciklične oblike, naslonitev na predklasicistične in klasicistične sonatne vzorce	ohranjanje strogosti ciklične forme in kombiniranje s svobodnejšo rapsodično kombinatorko	»osvobojena« rapsodičnost (improvizacijskost?)
izrazita semantičnost in zvrstna asociacijskost	med semantičnostjo uspavanke in elegije ter svobodno »fantazijsko« voljo	abstraktnost »absolutne« glasbe		
ekspresionizem?		neobarok/neoklasicizem?		modernistični zgledi?
1936–1938	1940–1942	1948–1962	1966	1968

Poskus slogovne označbe nas vodi k spoznanju, da je mogoče v Bravničarjevih violinskih skladbah odkrivati sledi vsaj treh slogov. V zgodnjih delih je nezamenljiv ekspresionistični vpliv. Kaže se v izrazito semantično fundirani izraznosti, razvezani improvizacijski oblikovni logiki in napeti harmoniji, ki prihaja na rob tonal(itet)nosti. Po vojni se Bravničar zaveže izčiščenosti neobarčne oz. neoklasicistične logike, proti koncu šestdesetih let pa se v poudarjeni svobodni oblikovni rapsodičnosti in tudi v sicer precej plahem spogledovanju z dodekafonijo kažejo vplivi modernizma. Vendar pa je bolj kot jasno definiranje posameznih slogovnih značilnosti pomembno spoznanje, da

Bravničar nobenega izmed slogov ne sprejema v celoti in izključno. Tako je v ekspresionistični fazi neizprosna logika notranje zavesti omiljena s semantiko, vezano na zvrstno-formalne vzorce preteklosti, in poudarjeno ostinatnostjo; v neofazi Bravničar ne prevzema enostransko baročnih ali klasicističnih modelov, sprejema le omejene impulze modernizma. Bravničar torej vedno izbira. Ne prepušča se skrajnostim, ampak vedno išče sredinsko, zlato pot. Takšno misel o Bravničarjevem ustvarjanju nam ponuja že D. Cvetko:

Se pravi, da se je Bravničar usmeril v slovensko moderno. Vendar ne pravovernost in ne tako, da bi, kar je spoznaval v novih idejnih izviri, sprejel brez pridržka. Ne. Preudarno je tehtal, jemal, kar je bilo v skladu z njegovim pojmovanjem o umetniškem oblikovanju, in se odrekal tega, kar ga je od njega ločevalo.<sup>145</sup>

Skladateljev odnos do sodobnih vplivov in trendov kaže tudi njegova lastna kritična misel o tem, da glasba po vojni ni evolucionirala, temveč revolucionirala, kar pomeni, da je prekinila s tradicijo in šla na pot eksperimenta.<sup>146</sup> Bravničar sicer verjame v postopen razvoj, ne pa v skokovite premike, kar jasno odraža njegovo slogovno oklevanje in selektivno sprejemanje, ki ga prav gotovo lahko razumemo kot klasično. Takšna klasičnost pa v sebi skriva izrazito dvojnost: po eni strani si Bravničar prizadeva za kompozicijsko dovršenost, ki je zmožna gladke umetniške komunikacije,<sup>147</sup> po drugi strani pa se odreka ideji napredka.

---

145 D. Cvetko, »Matija Bravničar. Beseda ob slovesu«, str. 640.

146 D. Željeznov, nav. delo, str. 5. S tako izjavo je težje uskladiti neko drugo skladateljevo misel, ki pa jo je seveda izrekel skoraj petdeset let prej: »Reformirati, prelomiti z zastarelim aparatom, dati operi tako formo, da bo današnjemu času primerna.« (Silvester Škerl, »Z Matijo Bravničarjem«, *Slovenec* 58, 19. 4. 1930, str. 12)

147 Samo nekaj mesecev pred smrtjo Bravničar v nekem intervjuju ponuja svoj jasni odnos do sodobne glasbe in tudi do osnov umetniške komunikacije: »Razne dodekafonije so samo slog za nekaj let, potem si spet želimo dobre, trdne glasbe. Muzika mora biti iskrena, prepričljiva in neposredna. Če človek piše za človeka, potem mora ta glasba tudi drugega človeka prizadeti.« (Bogdan Pogačnik, »Kot da poslušam dobrega prijatelja. Obisk ob jubileju«, *Delo* 19, 5. 3. 1977, str. 23)



## 5 Operete Radovana Gobca

Pomemben del ustvarjalnosti Radovana Gobca (1909–1995) gotovo predstavljajo glasbeno-gledališka dela. Katalog avtorjevih del, ki ga je pripravil skladateljev sin Mitja Gobec, navaja kar petindvajset takšnih del:<sup>148</sup> od oper in operet do mladinskih iger, posameznih scenskih prizorov in vložnih točk. V svojem pregledu slovenskih operet prišteva Henrik Neubauer v to vrst pet Gobčevih del:<sup>149</sup> *Beg iz harema* (1928), *Hmeljsko princeso* (1930), *Planinsko rožo* (1937), *Habakuk* (1938) in *Pastirčka* (1984). Toda že pozorno branje Gobčevih lastnih zvrstnih podnaslovov vzbuja dvom, ali imamo res v vseh primerih opravka z opereto – *Beg iz harema*, *Hmeljsko princeso* in *Planinsko rožo* skladatelj sam res poimenuje kot »operete«, v zvezi s *Habakukom* govori najprej o »opereti-burki«, nato pa tudi kot o opereti, *Pastirčka* pa označuje kot »otroško spevoigro«. Tudi vpogled v partituro slednjega dela nas lahko prepriča, da gre predvsem za scensko delo, namenjeno mladini, brez tipičnih potez, ki sicer zaznamujejo opereto. Taka ugotovitev pred nas postavlja naslednje bistveno vprašanje: Kaj sploh je opereta? Razjasnitev tega problema se zdi še toliko bolj pomembna zato, ker Neubauer v svojem pregledu navaja še nekatera druga dela, ki jih glasbena zgodovina sicer običajno ne postavlja v operetni kontekst – pri tem gre omeniti predvsem *Tičnika* Benjamina Ipavca in *Jamsko Ivanko* Miroslava Vilharja. V obeh primerih gre za spevoigri (Ipavec zapiše v podnaslovu »kratkočasna spevoigra« in Vilhar »izvirna spevoigra«), Neubauer pa ju v operetni kontekst najbrž postavlja na vsebinski ravni zaradi šaljive, neobvezne vsebine, na formalni ravni pa govori v prid opereti izmenjavanje točk z govorjenimi dialogi.

Eksaktna definicija operete seveda ne obstaja, oznako,<sup>150</sup> ki je pomanjševalnica besede »opera«, pa je Mozart recimo uporabil za označitev svoje spevoigre *Beg iz Seraja*, pa tudi Webrovega Čarostrelca so pogosto navajali kot opereto.<sup>151</sup> Neubauer pomanjševalnico »mala opera« razume tudi v smislu »lažja opera« in izpostavlja, da se od

148 *Radovan Gobec (1909–1995): katalog glasbenih del*, ur. Mitja Gobec, Tržič, Astrum 2009.

149 Henrik Neubauer, *Opereta v Sloveniji*, Ljubljana, Glasbena matica Ljubljana 2008.

150 Za literaturo o opereti gl. standardna dela Volker Klotz, *Operette*, Kassel, Bärenreiter Verlag 2004, Richard Traubner, *Operetta: A Theatrical History*, New York, Routledge, Chapman & Hall 2003 in Moritz Csáky, *Ideologija operete in dunajska moderna*, Ljubljana, ICK 2001.

151 Harald Haslmayr, »Operette«, v: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 7, ur. Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1997, str. 706.

opere razlikuje predvsem po tem, da ima operetni libreto poleg péti delov večinoma skoraj enako število govornih dialogov, veliko plesa in precej preprosto, komično dogajanje. Med govornje dele brez petja so pomešane arije, recitativi, ansambli in zbori ob spremljavi orkestra.<sup>152</sup>

Neubauer sprejema torej to najširšo obliko pojma, ki so ga uporabljali že sredi 17. stoletja, zelo pogost pa je postal v sredini 18. stoletja, ko je bil prosto izmenljiv še z izvrstnimi oznakami spevoigra, komična spevoigra, komična opera ali komična opereta. Toda obseg pojma je mogoče tudi zamejiti in ga povezati s časom cvetenja t. i. »klasične« operete, ki ga postavljamo v čas od sredine 19. do sredine 20. stoletja. Čeprav se je s komičnim glasbenim gledališčem spopadal že Hervé, štejemo kot začetnika opereta Jacquesa Offenbacha in predstave, ki jih je pripravljajl v svojem lastnem pariškem gledališču. Prav v Offenbachovih delih lahko prepoznamo značilnosti, s katerimi tudi danes povezujemo opereto in ki nekoliko ožijo široko definicijo lažjega komičnega opernega žanra. Tako Offenbachove operete pogosto kritično obravnavajo veljavne moralne konvencije (npr. zakon), dogajanje je dramaturško ciljno osredinjeno na množične scene, ki se pomikajo proti ekstatičnemu, pri čemer je za takšno posebno stanje pogosto odgovorno tudi uživanje alkohola, tematizirana je modernizacija, pogosta je tudi želja po begu v zgodovinsko (arhaizmi) ali geografsko (eksotizmi) oddaljena okolja, prevladujejo enostavne glasbene oblike, v katerih dominira jasen ritmični utrip, kot dediščino pariške velike opere pa lahko razumemo pogosto izpostavljene lokalne barve.<sup>153</sup>

Prav na matrici teh značilnosti je smiselno opazovati Gobčeva dela, izmed katerih se zgornjimi določilom prilegajo štiri: *Beg iz harema*, *Hmeljska princesa*, *Planinska roža* in *Habakuk*. Seveda bi bilo mogoča vse štiri operete razumeti kot skladateljeva zgodnja dela – nastala so v razponu desetih let pred drugo svetovno vojno, torej v času, ko je Gobec deloval kot učitelj in zborovodja, še preden se je dokopal do akademske glasbene izobrazbe. Hkrati pa lahko desetletje med letoma 1928 in 1938 razumemo tudi kot zaključno obdobje evropske operete, zato se velja ob nadaljnjem razgrinjanju značilnosti Gobčevih operet spraševati predvsem, kako se v skladateljevih delih zrcalijo vplivi različnih operetnih tradicij in kaj je v delih vendarle povsem specifičnega, povezanega z avtorjevim domačim okoljem in osebnostjo.

---

152 H. Naubauer, nav. delo, str. 11.

153 H. Haslmayr, nav. delo, str. 713.

V zaporedju treh operet – na tem mestu ne bom obravnaval operete *Beg iz harema*, ker sta partitura in libreto založena,<sup>154</sup> podatki, ki jih navaja Neuba-uer, pa vendarle preskopi, da bi omogočali resnejšo analizo – lahko opazamo spremembe, ki se tičejo tako vsebinskih poudarkov v libretu kot tudi glasbe-nega sloga. Takšne spremembe pa gredo večinoma z roko v roki s sočasnimi spremembami operetnega žanra drugod po svetu – ta se je v tridesetih letih vse bolj bližal reviji (revija se od operete razlikuje v tem, da niz točk ni vpet v sklenjeno fabulo) in prevzemal vplive, ki so prihajali predvsem iz Združe-nih držav Amerike. Na najbolj pozunanjeni ravni lahko te premene ugledamo tudi v sestavi plesov, ki so tvorili jedro operete: galop, povezan z Offenbacho-vim tipom operete, valček kot krona dunajske operete Johanna Straussa in koračnica berlinskega tipa operete (P. Lincke) so se vse bolj umikali fokstrotu, tangu in charlestonu, torej plesom iz anglosaksonskega sveta.

Prvo ohranjeno Gobčevo lahkotnejše glasbeno-scensko delo, *Hmeljska prince-sa* iz leta 1930, ne pušča nobenega dvoma, da gre za tipični operetni žanr. V delu lahko namreč prepoznamo številne značilnosti, ki smo jih navedli že ob opisovanju Offenbachovega operetnega tipa. Tako se izkaže, da so na precej majavih tleh poročne obljube – graščinski upravitelj Pavel Koman se težko upira čarom operne pevke Vile Zore, ki ji brez vednosti žene podari dragocen nakit, ta pa pozneje postane osrednji predmet vseh zapletov. Satiro na račun zakona lahko ugledamo tudi v motivu treh snubcev, ki se želijo z nevesto poročiti zgolj zaradi njene bogate dote. Pomembno vlogo igra finalno bližanje ekstazi – ob koncu prvega dejanja smo na sprejemu, ki se sicer na sceni ne raztegne v ob-širno popivanje, toda o rezultatih očitno »prekrokane« noči kaže jutranje pre-bujanje treh snubcev (eden izmed njih, Salobir, celo jasno pove: »Veste, včeraj smo se ga malo preveč napili in danes se mi zdi, da sem za polovico lažji.«), v zadnji sceni operete pa je vinjen – seveda zaradi nesreče v ljubezni – tudi glav-ni junak, graščinski vzgojitelj Branko. Gobec v svojo opereto jasno sprejema tudi lokalno barvo – dogajanje je postavljeno med hmeljarje v Savinjsko dolino, glasbeno pa v opereto takšna barva vstopa prek zbora »Hmeljski duble«. Iz libreta izstopajo tudi številne modne aktualnosti – Salobir in Branko prepevata duet o športu, »ki maščobo vso odpravlja« (takšna točka bi lahko bila aktualna tudi v sodobnem svetu obsedenosti s popolnostjo izoblikovanega telesa), peto točko pa uvaja ritmično oglašanje avtomobilske hupe.

Med operetno tipiko bi nato lahko uvrstili še značilno nagnjenost k tipizaciji glavnih likov: takšen je lik graščinskega upravitelja, nekoliko starejšega go-spoda, ki hrepeni po novih erotičnih dogodivščinah, v resnici pa je le ostareli

154 Radovan Gobec (1909–1995): katalog glasbenih del.

pa tudi nič kaj prida nevarni veseljak, ki večino svojih misli končuje z med-metom »tip-top«. Povsem enoznačno je zamišljen tudi lik snubca Salobirja, ki vedno zamuja, kar omogoča razmah situacijske komike, v manj obsežni vlogi upraviteljeve žene Otilije pa lahko vidimo tipičen lik nekoliko histerične, ljubosumne žene. Za opereto niso seveda nič presenetljiva tudi nekatera bolj odprta seksualna namigovanja (Darinka recimo Branku potoži, da jo boli srce, in se seveda na Brankovo veliko zadovoljstvo pri tem dotakne svojih prsi) in namigovanja na »zateženost« resnega opernega žanra (novinarja povprašata Komana, ki se pretvarja, da je avtor operete, koliko traja njegovo delo, ta pa ne razume dobro vprašanja in odgovarja, da tri dni, kar novinarja veselo pograbita: »Tri dni? ... Kakor Wagnerjeva opera.«).

Seveda lahko v *Hmeljski princesi* vendarle ugledamo tudi nekaj posebnosti. Tako ne moremo spregledati, da so trije snubci, ki bi se radi dokopali predvsem do premoženja »hmeljske princese« Darinke, tujci, ki tudi spregovorijo v svojem jeziku ob koncu tretjega dejanja, ko se izkaže njihov pravi, negativni karakter, imena snubcev (Izak, Kohn in Salobir, ki se predstavi kot »Moric Abraham, Mojzes, Adamsohn von Salobir«) pa izdajajo dodatno nacionalistično in že skoraj malenkost rasistično obarvanje. Še bolj nenavadno je, da opereta, ki sicer ohranja svojo »višjo« stanovsko pozicioniranost – v središču je bogata graščakova nečakinja –, jasno izraža tudi socialno kritiko, kar ni značilnost operet.<sup>155</sup> Branko tako jasno pove, da so prekupčevalci s hmeljem »izkoriščevalci našega ljudstva«, vendar pa ostaja zgodba osredinjena okoli erotičnih zgod in nezgod, zato se zdijo takšni nacionalistično-socialni motivi skoraj nepotrebni vdori.

Opereta šteje 20 glasbenih točk, ki izkazujejo precejšno raznolikost v izbiri plesnih ritmov – 3. in 10. točka sta oblikovani kot tango, 4. je počasni valček, 5. in 11. sta koračnici, 7. je foxtrott in 14. duple. Raznolikost ohranja Gobec tudi na ravni forme: čeprav jasno prevladuje dvodelna pesemska oblika z refrenom (zaznamuje točke, 4., 5., 7., 10., 11. in 15.), je celota vendarle razgibana še s kratko pesmico Darinke, duetom Danice in Branka, ki je razširjen v tridelno pesem z interpolacijami zboru, Brankovo pesmijo »Jutro mine«, ki namesto ponovitve prinaša prestop v bolj dramatično melodramo, v bolj kompleksne točke pa so razširjeni tudi finali (zaključek I. in II. dejanja, ki je povzet po središčni 6. točki s tematiko, ki jo je najavila že uvertura). Nobeden izmed duetov teksturno in polifono ni razprt, kar pomeni, da imamo opravka z izmenjavanjem obeh pevskih solistov in unisonom v refrenu, zato je tem bolj zanimivo, da je 13. točka razvita v pravi ansambelski prizor (solistični

155 Prim. V. Klotz, nav. delo, str. 48.

kvintet z zborom), kar pomeni, da si je Gobec zadal tudi bolj kompleksno kompozicijsko nalogo.

*Hmeljska princesa* tako izdaja skladateljevo vmesno pozicijo med zadoščanjem šablonskim zahtevam operete in večjo željo po inovativnosti. Prvo se kaže predvsem na ravni oblikovanja posameznih točk, ki se brez zaostrovanj prilagajajo glavnim ritmično-plesnim vzorcem in izrabljajo enostavne melodične obrate, medtem ko forma v celoti vendarle izkazuje nenavadno raznolikost in v primeru ansambelskega finala celo preizkus kompozicijskih veščin. V tej dvojnosti lahko najbrž ugledamo mladost skladatelja, razpetega med hrepenenjem po priznanju in hkrati željo po demonstraciji lastne invencije in sposobnosti.

Libreto naslednje operete, *Planinske rože*, ki je nastala sedem let pozneje, prinaša podobne »operetne« poudarke, kot smo jih odkrivali že pri *Hmeljski princesi*. Spet so na preizkušnji poročne obljube – režiser Ervin Gabernik je očitno precej »živahen«, kar logični ni po volji njegovi ženi Meliti –, v dogajanje vdirajo najsodobnejše aktualnosti (glavna junakinja je bivša filmska igralka), izstopa pa tudi motiv bega v idilično okolje gorskega sveta (svetovno priznana filmska igralka išče zatočišče v domačijem svetu gora, ki je »pobarvan« tudi z uporabo dialekta kmečkih fantov Toneta in Francija). K stopnjevanju šaljive atmosfere spet pomaga tudi alkohol – tako se ga ob koncu prvega dejanja napije gledališki ravnatelj Kazimir Kalan, pozneje pa jasne znake vinjenosti kaže tudi Izidor, gledališki sluga, s čimer libretist jasno naznačuje, da je alkohol očitno sodrug gledališkega sveta –, srečamo pa lahko ponovno seksualna namigovanja (metafora o rojstvu nove operete je razširjena še na spočetje in očetovstvo, kar sproža dvoumne erotične konotacije, še bolj neposredna pa je pesem »Ti si moja cvetka«, kjer se v originalni verziji libreta<sup>156</sup> refren glasi: »Ti si moja cvetka, jaz metulj sem tvoj, daj mi svojo čašo, dam ti rilček svoj.«) in tipizacijsko podobo likov (režiser Gabernik je očitno ženskar, ravnatelj Kalan požeruh, režiserjeva žena pa histerična, ljubosumna žena, podobno kot Otilija v *Hmeljski princesi*), ki omogoča situacijsko komiko.

*Planinska roža* ponovno prinaša tudi nekatere posebnosti. Te so povezane predvsem z vdiranjem irealnih elementov in prestopanjem gledališke rampe. To so sicer pogoste strategije za ustvarjanje situacijske komike, toda zdi se, da v *Planinski roži* takšni prestopi globlje zaznamuje dramaturško strukturo dela. V tem pogledu je najbolj zanimivo 1. dejanje, v katerem Katja Silvana najprej Gaberniku izpod srajce izvleče veliko srce na dolgi vrvici, ki ga potem obesi na

156 Libreto, ki mi ga je poslal avtorjev sin, Mitja Gobec, se razlikuje od besedila, zapisanega v klavirskem izvlečku iz leta 1950, o kasnejših spremembah pa priča tudi besedna igra z dirigentskim priimkom Karajan, ki konec tridesetih let na naših tleh verjetno še ni bil tako razvpito ime, naslavljanje prijateljev s »tovariši« in omenjanje atomske bombe.

steno, kar je povsem irealno, fantazijsko dejanje, takoj v naslednjem prizoru pa se skladatelj Dobrovik in igralec Miran direktno obračata na dirigenta v orkestrski jami. Toda najbolj zapleteno postane razmerje med realnim in irealnim, med gledališkim, fantazijskim in stvarnim v finalu dejanja, ki je zamišljeno kot predstava pred gorsko kočo. Opravka imamo torej z gledališčem v gledališču, dodaten problem pa predstavlja izrazito preskakovanje likov iz operete v predstavo v predstavi. Tako Tone in Francelj v znotraj operete uprizorjeni igri podreta lestev, na kateri snubita Katjo Kalan in Gabernik, oba pa sta že prej napovedala, da bo sta prepodila tuje vsiljivce, zdaj pa to udejanjata znotraj igre v igri kot gledališki figuri –, v podobno razmerje pa sta vpeta tudi Katja in Miran, ki predstavljata ljubezenski par tako v notranji igri kot tudi na zunanji ravni operete.

Takšne premike je potrebno opazovati z vso pozornostjo. Izkaže se namreč, da nimajo pomembnejše vloge za nadaljnje zapletanje zgodbe, temveč da v veliki meri služijo kot motivacija in izgovor za tipične operetne glasbene točke. Kratek pogovor med Miranom in Katjo v 1. dejanju sicer že nakazuje možnost ljubezenske zveze, ki pa se ob koncu dejanja še ne uresniči, Gobec pa seveda potrebuje ljubezenski duet, ki ga realizira najprej v obliki snubitve Kalana in Gabernika, nato pa tudi v duetu Katje in Mirana. Finale 1. dejanja tako nima več fabulativne teže, njegova vsebina nikakor ne vpliva na nadaljnje zapletanje in razpletanje dogajanja, zato lahko v takšnem bolj ohlapnem dramaturškem nizanju ugledamo tudi Gobčevo približevanje k reviji, glasbeno-scenski formi, ki je v tridesetih letih 20. stoletja vse bolj določno izpodrivala opereto in katere glavna značilnost je bila prav ta, da posamezne glasbene in plesne točke niso bile spojene v sklenjeno zgodbo.<sup>157</sup>

Znake za postopno približevanje k reviji lahko odkrijemo tudi na ravni glasbene zasnove. Dvanajst glasbenih točk *Planinske rože* se zdi bistveno bolj poenotenih, kot je bilo to značilno za *Hmeljsko princeso*. Skladatelj se odpoveduje široki raznolikosti z namenom, da bi opereti dal bolj individualen značaj. Večina točk je oblikovanih kot dvodelne pesmi z refrenom (2., 3., 8., 9. in 11. točka, ki je v bistvu ponovitev 3.), ki niso jasno povezane s plesno-ritmičnim utripom, kot je bilo to značilno še za *Hmeljsko princeso*. Jasno plesno osnovo lahko razberemo iz 3. točke, ki je oblikovana kot valček, 8. točka je koračnica in 9. počasni valček, vse druge točke pa se bolj osredotočajo na oblikovanje tipične pevske melodične linije. Še bolj kot formalno poenotenje in izogibanje kontrastom s pomočjo plesne spremenljivosti pa bode v oči izpostavljena vloga melodije iz središčne pesmi »Planinska roža«, ki jo skladatelj obnavlja in ponavlja na mnogih mestih – zaznamuje namreč kar polovico točk: predstavljena je v uvodu (1),

157 Andrew Lamb, »Operetta« v: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/20386>, dostopano 5. november 2009.

nato prihaja iz zaodrja tudi v sledeči melodrami (1a), predstavlja osnovo za niz karakternih variacij (4a, 4b, 4c) in zaznamuje vsa tri finala, pri čemer ni nepomembno, da se v sklepu 2. dejanja razširi v enostavnejšo obliko dueta (Katja in Miran ne pojeta samo unisono, kot je to značilno za druge dvospesve).

Prav takšno prežemanje celotne operete z eno samo melodično mislijo izdaja, da se je Gobec sam zavedal možnosti, da pesem postane pravi hit. Tudi v tem lahko ugledamo posebnosti operetnega žanra v 20. stoletju. Michael Klügl nas namreč opozarja, da so posamezne uspešne točke sčasoma popolnoma razbile okvir operetnega dogajanja, prebujajoča se industrija gramofonskih plošč pa novega okvirja tudi ni iskala več v operetnih fabulah, temveč v zvezdniških izvajalcih<sup>158</sup> – ali še drugače: bolj pomembna kot vsebina je postala komercialno uspešna povezava vsebinsko nepovezanih, »revijalnih« točk. In res lahko prav v pesmi »Planinska roža«, uspešnici Gobčeve operete, iščemo tipično popevkarsko melodično tehniko, ki je povezana z značilnim motivičnim delom. Melodija je v celoti izpeljana iz enega samega motiva (x v prim. 32 – značilna je kombinacija treh osmink ob koncu takta in daljša ali dve daljši notni vrednosti; motiv torej temelji na ritmičnem vzorcu, spremembam pa je podvržena diastematika), ki je zaporedoma kombiniran v nekakšno vprašanje in odgovor, kar podeljuje celotnemu odseku tudi zelo jasno periodično členjenost (nizi dvotaktij, ki se sklepajo v periodo z dvema stavkoma). Prav takšna motivična poenotenost in prvenstvo ritmičnega postavljata pesem v bližini popevke – enotna motivična osnova omogoča, da gre melodija hitro v uho, konstanten ritem pa vzbuja močno ritmično pulziranje.

Pla-nin-ska ro - za naj-lep-ši evet, pla-nin-ska ro - za, vseh eve-tov evet, do-mov-je tvoj - je, pla-nin-ski  
vprašanje odgovor

kraj, do-mov-je son - ca, tu tvoj je raj, pla-nin-ska ro - za ti kras pla - nin pla-nin-ska ro - za, ti cvet si -  
njin, sa - mo za te - be sr - ce go - ri pla - nin - ska ro - za lju - be-žén sí ti.

Primer 32: Motivična zgradba pesmi »Planinska roža«.

Toda pregledovanje ostalih točk *Planinske rože* nam pokaže, da Gobec svoje operete ni poenotil samo s pomočjo obnavljanja osrednje točke, temveč tudi na bolj subtilni motivični ravni. Tako ni mogoče spregledati, da so mnoge točke

158 Michael Klügl, *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*, Laaber, Laaber Verlag 1992, str. 200.

operete izpeljane prav iz variant motiva *x*, ki je zaznamoval že pesem »Planinska roža«. Motiv *x* zaznamuje tako še srednji del koračnice »Planinski svet«, kratek spev Kalana in Gabernika v finalu 1. dejanja ter duet »Ti si moja cvetka«.

Tu son-ce go - re in sve - ži zrak, tu ko - ěa mi - za in te - le - ěnjak

Moj evet je kot vi - lin - ska o - ěka

Ti si mo - ja cvet - ka, jaz me - tulj sem tvoj

Primer 33: Motiv *x* v drugih točkah operete Planinska roža.

Čeprav bi bilo mogoče med vsemi temi točkama poiskati tudi vsebinski skupni imenovalc – »Planinska roža«, finale 1. dejanja in duet v središče postavljata cvetove in rože, s podobno alpsko ikonografijo (sonce, gore, svež zrak) pa je povezana tudi koračnica –, gre Gobcu najbrž bolj za glasbeno poenotenje celotnega dela, kar pa je značilno simfonični postopek. To nas utrjuje v prepričanju, da je skladatelj tudi pri pisanju lažjega zabavnejšega žanra skušal zadošiti višjim estetskim standardom in jih obenem izkoristiti za večjo efektivnost.

*Planinska roža* torej izdaja v konstrukciji libreta in tudi v osredinjenju na eno izpostavljeno pevsko točko, ki prek motivičnega dela zaznamuje tudi preostale točke operete, premik proti reviji. Spet drugačne zaostritve so značilne za Gobčevo poslednjo opereto, leta 1938 dokončano »burko s petjem« *Habakuk* na besedilo Rudolfa Doboviška. V *Habakuku* skladatelj ponovno stavi na večjo plesno raznolikost. Tako opereto poživljajo počasni valček (3. točka), tango (7. točka), foxtrott (9. točka), valček (v sredini tridelne 2. točke), duet, ki prihaja v bližino s čardašom (5. točka) in dve koračnici (4. in 6. točka). Prav izstopajoča vloga koračnic – v to nas prepričuje predvsem koračnica »Oj, Jugoslavija«, ki tako po svojem mestu kot tudi obsegu očitno zavzema središčno vlogo v opereti – postavlja *Habakuk* v bližino z berlinskim tipom operete, kar pomeni, da je Gobec vendarle ves čas iskal nove zglede in svojemu času najbolj primerno obliko operete.

Plesna raznolikost v operi *Habakuk* je uravnotežena z nekakšno oblikovno »uravnalovko« – kar šest izmed desetih točk je oblikovanih kot utečena dvo-delna pesem z refrenom, prav vsakič pa imamo opravka z duetom, ki je zamišljen kot kombiniranje izmenjavanja dveh pevcev in unisona v refrenu. Gobec



se je torej v primeru svoje zadnje operete očitno zanašal predvsem na zunanje zanimivosti, ni pa iskal bolj zapletenih in estetsko vrednejših glasbenih rešitev, kar nenazadnje izdaja tudi odsotnost finala. Zanimivost in raznolikost sta tako povezani z množico različnih plesno-ritmičnih formul, libreto se zdi mestoma politično motiviran (osrednja koračnica je zamišljena kot nekakšen hvalospev Jugoslaviji), vanj pa vdirajo tudi aktualne modne posebnosti (koračnica »Lep je športni svet« slavi nogomet, skladatelj pa zato v točko vključi tudi žvižg piščalke, omenja se letalstvo).

Če bi sklepali po izvedbah, je recepcijsko gotovo najuspešnejša Gobčeva opereta *Planinska roža*. Kot navaja Neubauer, naj bi zdaj založeno opereto *Beg iz harema* izvedli leta 1932 v dvorani Sokolskega društva v Žalcu, kjer so leto dni pozneje izvedli tudi *Hmeljsko princeso*. Opereta *Habakuk* je bila za razliko od prvih dveh operet izvedena v profesionalnem gledališču, in sicer v mariborski Operi leta 1940, *Planinska roža* pa je doživela več kot deset različnih izvedb (trikrat v Žalcu, nato pa še v Clevelandu, Murski Soboti, Majšperku, Postojni, Ljubljani, Mariboru, Trstu in Osijeku).<sup>159</sup> Zato se velja vprašati, kje je iskati razlog za takšno izstopajočo popularnost prav tega Gobčevega operetnega dela.

Kratka analiza nas je lahko utrdila v spoznanju, da *Planinska roža* stoji nekako vmes med *Hmeljsko princeso* in *Habakukom*. Za razliko od obeh »robniških« operet se Gobec v *Planinski roži* odpoveduje plesni raznolikosti in si prizadeva za glasbeno osredinjenost, ki jo dosega prek izpostavljanja središčne melodije in celo bolj pozornega motivičnega dela. Prav tako verjetno ni nepomembno, da ponuja libreto poleg standardnih operetnih motivov in vdorov aktualnosti tudi nenavadno prestopanje gledališke rampe ter mešanje realnega in irealnega dogajanja. Prav slednje in zamenjava plesno-ritmičnega s poudarjeno melodičnim pomika *Planinsko rožo* celo nekoliko bolj v bližino opernega, takšen premik proti bolj serioznemu žanru pa je uravnotežen s tipično operetno tipizacijo glavnih likov in umikom v gorsko idiliko (eksotizem s pridihom domače/nacionalne ikonografije). Gobec je torej v *Planinski roži* izbral sredinsko pot in prav v takšnem izogibanju skrajnostim, prevzemanju različnih umetniških impulzov ter njihovem spretnem harmoniziranju v enotno delo lahko verjetno iščemo vzroke za popularnost operete.

Toda s *Planinsko rožo* ni povezan samo uspeh, temveč tudi polemika o smiselnosti izvajanja operet, ki jo je po drugi svetovni vojni vzbudila nova oblast. Tako lahko primerjava sporedov obeh slovenskih opernih hiš iz časa pred in po drugi svetovni vojni v repertoarnem pogledu pokaže predvsem to, da sta se obe ustanovi izogibali uprizarjanju operet. To še posebej velja za repertoar

159 H. Neubauer, nav. delo, str. 60-62.

Ljubljanske Opere, medtem ko so v Mariboru sestavili Operetni ansambel, ki je leta 1952 izvedel Gobčevo *Planinsko rožo*, tej pa so sledile še izvedbe operet P. Rasbergerja, E. Ingeriša, R. Benatzkega, F. Lehárja, M. Rebolja in Schubertove spevoigre.<sup>160</sup> Že leta 1952 je Vlado Golob v časniku *Večer* priobčil daljši članek s pomenljivim naslovom »Opereta – da ali ne?«, v katerem je izražal pomisleke ob izvedbi operete. Golob je jasno izpostavil prednosti in slabosti operete, smiselno pa se mu je zdelo, da opereto izvajajo »amaterski odri in skupine«, ker »tako ne bo mariborsko gledališče trpelo tiste neizogibne škode«.<sup>161</sup> Toda pravo »operetno vojno« je sprožila šele ideja dirigenta Vladimirja Koblerja, da bi prav *Planinsko rožo* izvedel tudi mariborski poklicni operni ansambel leta 1963. Polemika je močno razvnela časopisne strani *Večera*, po izvedbi pa se je preselila v bolj »kulturniško« naravane *Naše razgledne Sodobnost*, kjer so svoje poglede med drugimi objavili Tone Pavček, France Forstnerič, Andrej Inkret, Miloš Mikeln in Dušan Pirjavec.<sup>162</sup> Kot končno posledico polemike gre verjetno razumeti umik operete z odra mariborske Opere za skoraj četrto stoletja.

Seveda si zgodba o povojnem slovenskem odnosu do operete, ki ga je sprožilo prav Gobčevo delo, zasluži natančnejše analize in presega razpravo o operetni ustvarjalnosti Radovana Gobca. Toda hkrati vendarle na poseben način osvetljuje Gobčevo delo in njegovo mesto v povojni slovenski glasbeni kulturi. Na Gobca tako večinoma pomislimo predvsem kot na avtorja partizanskih, revolucionarno nabitih množičnih zborov, kar zapiše tudi Andrej Rijavec, ki ima Gobca za enega »najznačilnejših predstavnikov masovnih pesmi, partizanskih zborov, množičnih kantat in podobnih najkomunikativnejših oblik skladateljskega ustvarjanja ter pobornik, zagovornik in organizator kar najširše zasnovanega, zlasti zborovskega, glasbenega amaterizma in ljudsko-prosvetnega dela.«<sup>163</sup> Kako je torej mogoče, da je avtor, ki bi moral biti vsaj po svoji osrednji idejni liniji po volji oblastem, s svojim mladostnim delom vendarle lahko sprožil burne odzive? Zdi se, da oblast pravzaprav ni spoznala osrednjega skupnega imenovalca Gobčevega umetniškega creda, povezanega z željo po široki razumljivosti in komunikativnosti. V tem pogledu sta si revolucionarno-partizanski zbor in opereta nenavadno blizu. Gobčevih operet tako tudi ni mogoče razumeti kot mladostnih »prestopkov«, temveč samo kot logične produkte skladateljevih osrednjih glasbenih in umetniških vodil.

160 Prav tam, str. 107.

161 Vlado Golob, »Opereta – da ali ne?«, V. *Večer*, 2. 6. 1952, cit. po. H. Neubauer, nav. delo, str. 107-108.

162 H. Neubauer, nav. delo.

163 Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, str. 80.

## 6 »Najbrž vedno pišem isto skladbo«. Ob klavirskem opusu Zvonimirja Cigliča

### 6.1 Cigličev klavirski opus: mladostna dela

Slavni ameriški dirigent, skladatelj in glasbeni mislec Leonard Bernstein je leta 1977 na tiskovni konferenci ob izvedbi svojih del v Berlinu priznal: »Najbrž vedno pišem isto skladbo, kar velja za vse skladatelje. Toda vsakič je to nov poizkus.«<sup>164</sup> Zdi se, da bi podobno misel lahko zapisali tudi ob opusu slovenskega skladatelja Zvonimirja Cigliča (1921–2006), sugerira pa nam jo v svoji izjavi tudi skladatelj sam: »Ves moj opus, od prve znane (klavirske) skladbe JUTRO (1934) pa vse do zaključnega BOŽANSKEGA ABSURDA, simfoničnega epitafa (1983), je vsebinsko, oblikovno in smiselno povezan.«<sup>165</sup>

Cigličev opus ni velik, toda v resnici se izkaže kot izredno enovit in v takšno sklenjeno celoto se vključujejo tudi skladateljeva klavirska dela. Ciglič sam v pogovoru s Francem Križnarjem izpostavlja, da naj bi napisal kar petdeset klavirskih del,<sup>166</sup> vendar pa naj bi jih velik del zažgali Italijani med vojno, nekaj pa naj bi se jih izgubilo še med nemško okupacijo in pozneje, ko je bil skladatelj po vojni v vojaškem zaporu.<sup>167</sup> Skladateljev seznam del, objavljen v knjigi omenjenih pogovorov, navaja štirinajst del – *Tri miniature (Pepelkina tožba, Jutro v parku, Na promenadi)*, *Za Elviro, Mala suita (Une tabatière à musique, Capriccetto, Valse triste, Scherzino)*, *Nokturno, Bakhanal, Suita v starem slogu in Tri klavirske skladbe (Ostinato, Romanca, Študija)* – vendar pa je danes med dostopnimi rokopisi, hranjenimi po skladateljevi volji v Arhivu Slovenije oz. natisnjenim notnim gradivom mogoče odkriti le dvanajst skladb. Iz zbirke *Treh miniatur*, ki naj bi nastajala med letoma 1934 in 1940 in naj bi jo prvič izvedel skladatelj sam leta 1940 na koncertu Mladinskega sokolskega društva,<sup>168</sup> je v rokopisu in natisu ohranjena zgolj skladba *Jutro (v parku)*, medtem ko (še) pogrešamo partituri *Pepelkine tožbe* in skladbe *Na promenadi*.

164 Cit. po Jack Gottlieb, »Bernstein conducts Bernstein: Symphony no. 1 ‚Jeremiah‘«, v: *Bernstein conducts Bernstein*, Hamburg, Deutsche Grammophon, 1978, str. 4.

165 Franc Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec: razmišljanja skladatelja, dirigenta, pedagoga in častnega doktorja glasbe Zvonimirja Cigliča v razgovorih s Francem Križnarjem*, Ljubljana, Arhiv Republike Slovenije 2006, str. 103.

166 Prav tam, str. 195.

167 Prav tam, str. 133.

168 Prav tam, str. 246.

Posebej značilno je, da nam ohranjena klavirska dela odpirajo časovni razpon med letoma 1934 in 1945, kar pomeni, da gre praktično v vseh primerih za skladateljeva mladostna dela – ob prvi ohranjeni skladbi je imel trinajst let, ko je napisal zadnje klavirsko delo pa štiriindvajset. Toda kljub temu kažejo mnoge značilnosti skladateljevega kasnejšega, povojnega, »zrelega« sloga. Še več – v zgodnjem klavirskem opusu najdemo številne osnovne klice, iz katerih bo skladatelj pozneje razvil svoja najbolj uspela dela. V tem pogledu sta še posebej zanimivi klavirski skladbi *Nokturno* in *Bakhanal*, obe nastali leta 1942 in istega leta tudi natisnjeni v samozaložbi. *Nokturno* je namreč skladatelj dve leti pozneje instrumentiral, *Bakhanal* pa je postal osnova za razširjeno koreografsko pesnitev *Obrežje plesalk* (1952). Toda razmerja med originalom in kasnejšima verzijama ne gre razumeti v enostavnem smislu instrumentacije in priredbe – klavirski deli ne funkcionirata le kot zaloga materiala, temveč so v njiju skriti tudi osnovni vsebinski nastavki. Študij prve natisnjene verzije klavirske skladbe *Nokturno* tako razkrije, da je skladatelj v tej fazi delo opremil tudi s podnaslovom »Življenja trudna duša«, posamezne formalne odseke skladbe pa opremil s programskimi naslovi: po 16 taktih uvoda sledijo »Silhuete« (*Piu mosso*), nato »Vizija«, izražena v 2 taktih, in končno odsek, označen s tempom *Lento* in naslovom »Življenja trudna duša«. Nenavadno je, da je instrumentirani *Nokturno* pozneje postal središčna skladba treh *Simfoničnih skic*, kot cikel dovršenih šele leta 1965, pri čemer se preostali skici materialno ne navezujejo na *Nokturno*, nosita pa naslova *Silhueta* in *Vizija*, kar pomeni, da ju je mogoče razumeti kot nekakšni glasbeni razširitvi programske ideje, ki jo je skladatelj položil že v program izhodiščne klavirske skladbe.

Nekoliko drugače je odvisnost med klavirskim *Bakhanalom* in orkestrskim *Obrežjem plesalk* predvsem snovne narave – skladatelju je klavirsko delo izhodišče: določeni odseki *Obrežja plesalk* so zgolj instrumentacija klavirske skladbe, določeni so dodani na novo, posamezni odseki pa so motivično-tematsko izpeljani iz zgodnjega klavirskega dela. Pri tem ne gre prezreti, da zelo sorodni divji ritmični impulzi, kot jih najdemo v *Bakhanalu* in posledično tudi v *Obrežju plesalk*, napolnjujejo tudi posamezne odseke skladbe *Sinfonia Appassionata* (1948). Ta pa v zadnjem stavku prinaša temo, ki bo pozneje postala osnova za skladateljev samospev »Topoli v jeseni« (1955), vključen v zadnje dokončano skladateljevo delo *Triptih*, pri čemer je mogoče v glavni temi samospeva kot osnovno intervalno »začimbo« razpoznati tritonus, torej interval, ki dominira tudi v osrednji melodični misli *Nokturna*, s čimer se krog povezav med skladbami sklepa in potrjuje osrednja misel o nenavadni celoviti zaokroženosti skladateljevega opusa.

## 6.2 Klavirske miniature v pesemsko-suitnem slogu

Prvo ohranjeno klavirsko delo *Jutro* (1934) je v mnogih pogledih značilno mladostno delo, pri čemer še posebej izstopajo končne sekvence, ki potekajo brez modulacijske logike, nenavadno pa je tudi število ponovitev modula sekvence. Toda natančnejše opazovanje sekvenc, predvsem njihovega intervala, pokaže vendarle tudi na bolj kompleksno, »pravo« skladateljsko logiko: osnovni ton sekvenc se namreč stopnjuje po logiki pentatonske lestvice (*cis–dis–fis–gis...*). Tudi sicer je skladba vpeta v pentatonsko logiko – modulacije med različnimi tonalitetami skladatelj zamenja s prestopi med različnimi tipi pentatonskih lestvic (pričenja s pentatoniko z značilno malo terco in nato prestopi v pentatoniko z veliko terco, ki daje nekaj durovskega, bolj svetlega »priokusa«), seveda pa je trdno v pentatonsko logiko vpeta tudi harmonija. Prav takšno izrabljanje pentatonike se zdi izrazito pogumno za komaj trinajstletnega skladatelja, zanimivo pa je, da je povezano s strogo periodično gradnjo (skoraj v celoti je sestavljeno iz jasno oddeljenih dvotaktij, mestoma razširjenih v štiritaktne stavke) in tridelno obliko. O Cigličevem oblikovanju Niall O'Loughlin zapiše, da skladatelj »ni čutil nobene potrebe po podvigih, ki bi presegali enostavne obike«, <sup>169</sup> s čimer se je na osnovni ravni mogoče strinjati, vendar pa poleg osnovne tridelnosti *Jutro* razkriva tudi še eno, vzporedno formalno logiko, ki bo pozneje tipična za Cigliča. Gre za zaporedno nizanje odsekov, v katerih skladatelj na variacijski način obdeluje osnovno gradivo. Formalna razvojna logika se tako kaže kot zaporedje variacijskih odsekov. V *Jutru* je na tak način zgrajen srednji del, ki prinaša najprej osnovno pentatonsko motiviko, v naslednjem odseku je le-ta postavljena v baritonski register in opremljena z novo ritmično spremljavo, v naslednjem odseku pa je predstavljena v izhodiščno pentatonsko lestvico z malo sekundo. Oblikovni občutek nizanja samo še potrjujejo ponavljalna znamenja, v katere so ujeti opisani odseki.

Skladba *Za Elviro* je nastala pet let pozneje, ko se je skladatelj očitno že bolj spoznal z osnovami kompozicijske obrti. Tako je zdaj periodična gradnja še bolj stroga (celotna skladba je oblikovana kot zaporedje štiritaktnih stavkov, spojenih v šest period), oblika pa povsem simetrično tridelna. Šolsko se zdi tudi izrazito motivično-tematsko delo, ki napolnjuje celotno klavirsko miniaturo – še posebej izstopajoča je inverzija začetnega motiva dela A v delu B. Harmonsko se je skladatelj odpovedal izletom v območje pentatonike; logika povezovanja med akordi je funkcijska, le mestoma pa jo je skladatelj barvno dopolnil s kakšno *sixte ajoutée* (*cis–e–gis + ais*), skladbo

169 O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, str. 99.

pa zaključuje v središčnem h-molu, a z undecimnim akordom, s čimer že nakazuje posebno pozornost do harmonsko-barvnih kvalitiet, ki izstopajo v Cigličevem povojnem opusu.

*Mala suita* za klavir razkriva naslednjo Cigličevo značilnost: ciklična dela je bolj sestavljal kot pa gradil. Kot smo spoznali že ob orkestrskih *Treh skicah*, je skladatelj celoten niz dopolnjeval počasi, podobno pa velja tudi za vokalno-instrumentalni *Triptih*, v katerega je Ciglič tri samospelave z orkestrsko spremljavo vpenjal skoraj tri desetletja (1954–1983). Štiri skladbe, združene v *Malo suito*, so nastajale med letoma 1940 in 1943. Med njimi ne gre iskati motivičnih sorodnosti ali kakšnih drugih cikličnih povezav; gre za miniature, razvrščene po baročni logiki oblike *sonata da chiesa* počasi–hitro–počasi–hitro. Prva skladba je v skladu z naslovom – *Une tabatière à musique* – najbolj premočrtno tradicionalna v Cigličevem klavirskem opusu. Oblika je tridelna, pri čemer je med deloma A in B vzpostavljen motivični most, harmonija funkcijska s kratkim vrivkom terčne sorodnosti, periodika je v okvirnih delih dosledna, ritmično enakomernost glasbene skrinjice poudarja enakomerno gibanje spremljave v osminkah, majhen formalni odstop pa predstavlja le srednji del, ki je sicer še vedno ujet v »kvadraturu«, a se kot sekvenčni niz ponavljanja osnovnega motiva in njegovega raznolikega harmonskega osvetljevanja vendarle izmika natančno razločenim stavkom in dvotaktjem.

Bistveno bolj smelo so zastavljene naslednje tri skladbe suite. *Capriccetto* je zamišljen kot neke vrste ostinato – celotno skladbo dominira preprost motiv (dvakrat trije v postopu padajoči toni, zvezani z ritmom vstopnih dveh osmink in enakomernostjo nadaljnjih četrtnih; prim. 34), ki je vsakič osvetljen na nov način in oblika skladbe je – podobno kot v srednjem delu *Jutra*, a z večjim kompozicijskim zamahom – domišljena kot niz takšnih različnih osvetlitev. Bolj zapleteno postaja tudi odkrivanje harmonske logike: začetna predstavitev motiva daje občutek pentatonske osredinjenosti, toda postopoma skladatelj vprašanje harmonske nejasnosti zmeraj bolj jasno razrešuje v cis-mol, ki ga sicer napovedujejo tudi predznaki. Opravka imamo z za Cigliča značilnim postopnim harmonskim »razčiščevanjem« – začetna harmonska negotovost se vse bolj umika jasnemu tonalnemu centru. Tako se začetni nastavki pentatonike, vzporednih kvart in dodanih sekund v drugi polovici skladbe umikajo funkcijskim harmonskim zvezam, pedalni harmoniji in končno povsem nedvoumni avtentični kadenci s pikardijsko terco.

Vivace ♩ = 120

Primer 34: Motiv skladbe Capricetto.

Še bolj izrazit postane ta postopek v naslednji miniaturni *Valse triste*. Skladba ima povsem identično strukturo kot kompoziciji *Za Elviro* ali *Une tabatière à musique*; gre ponovno za valček v tridelni obliki s povsem šolsko periodično strukturo. Njegov posebni mik leži prav v harmonskih obarvanostih: kljub trem predznakom sprva tonalno središče ni jasno, najbolj izrazito pa iz harmonske slike izstopata pogosta raba tritonusa in septim. Toda harmonska negotovost se v drugih periodah umika večji preglednosti: tako je v A delu prva perioda z izjemo razločnega subdominantnega kvartsektakorda (predznaki sugerirajo tonaliteto fis-mol) nejasna, nadaljevanje pa s funkcijskim nizom VII–VI<sup>6</sup>–VII<sup>7</sup>–II–VII<sub>5</sub>–s–D<sup>7</sup>–T prinaša jasno kadenco. Podobna slika se ponovi v srednjem B delu, kjer v spremljavi najprej dominirajo disonančne septime, nato pa smo spet priča kadenčnemu sosledju D<sup>7</sup>–D<sub>D</sub><sup>7</sup>–T<sub>4</sub><sup>6</sup>–VII–t, zadnji akord pa Ciglič zvočno obarva s *sixte ajoutée*.

*Valse triste* tako že razkriva Cigličevo ujetost v značilno dvojnost: ena plat njegovega glasbenega stavka ostaja skoraj šablonsko tradicionalna (v tem primeru oblika s periodično strukturo), druga (harmonska slika) pa izdaja izrazite osebne poteze in posledično tudi željo po novem. Še bolj jasna postaja taka dvojnost v zaključni skladbi suite, *Scherzinu*. Celotno skladbico obvladujejo trije kratki domisleki, predstavljeni že v začetnih desetih taktih (prim. 35): hitro staccato gibanje v sekundah kot spremljava, kratek ponavljajoči se motiv v a-molu (a) in bolj melodično zaokrožena spuščajoča se linija (b). Napetostne dvojnosti, osnova za humorno hudomušnost skladbe, nastajajo že med domisleki samimi: ostra disonančnost spremljave je v nasprotju z jasnim a-molom prvega domisleka in terčno melodičnostjo drugega domisleka. Oblikovno je skladba zamišljena kot zaporedni niz izmenjavanj med obema motivičnima domislekoma, ki sta opremljena vsakič z nekoliko drugačno spremljavo, sicer vedno zavezano značilnim sekundam.

Allegro giocoso

Primer 35: Glavni domisleki v skladbi Scherzino.

Podobno kot *Mala suite* je mogoče kot ohlapen niz, ki ne izkazuje močnejših cikličnih vezi, razumeti tudi *Tri klavirske skladbe* iz leta 1945. Tri miniaturre ne prinašajo bistveno novih poudarkov – v njih je mogoče razpoznati vse doslej omenjene skladateljeve značilnosti: oblika je zavezana preprosti tridelnosti ali pa je zasnovana kot variacijski niz, pogost je postopek harmonskega »razčiščevanja«, motivika je skopa, a pogosto ujeta v dolga sekvenčno-harmonsko osvetljevanja.

*Ostinato*, kot pove že naslov, se gradi na preprostem enotaktnem motivu, ki ga zaznamuje trikratna repeticija tona in nato gibanje v osminkah. Celo skladbo, vseh dvajset taktov, skladatelj vztraja pri različnih variantah tega motiva in njegovih različnih harmonskih tolmačenjih, ki so v razvojnem pogledu vpeta v proces vedno bolj jasne zavezanosti izhodiščni tonaliteta d-mola. Če je začetek s prevladujočimi kvartnimi harmonijami še negotov, se na koncu izriše jasno funkcijsko sosledje (t–VII<sub>b</sub>–II–VII<sub>||</sub>–II–t). Drugačno obliko harmonskega »razčiščevanja« prinaša *Romanca*, kjer dodajanje ali odvzemanje harmonsko tujih tonov ni oblikotvorni element, temveč je enakomerno razporejeno po celotni skladbi. Ta v celoti temelji na enostavnem tritonskem motivu, ki je v nadaljevanju predmet različnih transformacij in predvsem harmonskih osvetlitev, pri čemer izstopajo številni dodani toni, alteracije in mediantne zveze (v srednjem delu srečamo tudi za Cigliča značilne septime in none), medtem ko je v ozadju ves čas na delu funkcijska logika. Še bolj izrazito monotematska – brez kontrastnega B dela – je *Študija*, zasnovana kot tipična etuda za vežbanje igranja oktav. Značilni kromatično zasnovani dvotaktni motiv se sekvenčno stopnjuje in v drugem delu je konstantno šestnajstinsko gibanje še intenzivirano s hitrejšimi triolami, dokler skladatelj malo pred koncem ne doseže vrhunca in nato potone v sekstakordu e-mola, tonaliteti, ki je sicer preostali del skladbe ni nakazoval.



Podobno instruktivni namen kot *Študija* ima tudi *Suita v starem slogu* (1945), le da so tokrat tudi oblikovne šablone povzete po tipični baročni formi plesnega sosledja *allemande–corrente–sarabanda–giga*. Ciglič se v skladbi dokaže kot verziran kontrapunktik, vendar pa je najbrž zaradi pedagoških razlogov suitni niz brez izrazitih umetniških hotenj, zato velja več pozornosti nameniti osrednjima skladateljevima klavirskima kompozicijama iz leta 1942: *Nokturnu* in *Bakhanalu*, torej deloma, ki sta doživela tudi simfonične razširitve in nadaljevanja.

### 6.3 Nokturno in Bakhanal

Prvo pomembno vprašanje sproža *Nokturno* že na ravni vsebine, saj je skladatelj ob njegovi prvi izvedbi zapisal:

Na planjavi stoji človek in preteklost njegovega življenja mu vstaja v podobi silhuet, ki se mirno rišejo v noči. Iz teh podob se polagoma razvije postava, v kateri spozna svojo dušo, ki se v bolešni strtosti utopi v mraku.<sup>170</sup>

Nekaj nam o programu skladbe sugerira tudi njen podnaslov (Življenja trudna duša) in naslovitve posameznih odsekov (»Silhuet«, »Vizija«, »Življenja trudna duša«), toda hkrati se razkriva tudi skladateljev ambivalenten odnos do takšnega enoznačnega programskega definiranja, saj je pozneje programske naslove umaknil, pri čemer tega najbrž ni storil zaradi nenavadne Lipovškove kritike, v kateri je delo sicer pohvaljeno, vendar pa se avtorju ocene vendarle zdi nenavadno, da mlad skladatelj (Cigliču je takrat enaindvajset let) predstavlja grenkobo življenja, ko bi vendarle potrebovali »junaštva«.<sup>171</sup> Temno življenjsko občutenje seveda lažje razumemo, če zaupamo Cigličevi pripovedi, da je delo nastalo neposredno po internaciji v italijansko taborišče Gonars leta 1942.<sup>172</sup> Toda Lipovšek vendarle razkriva tudi pomembno značilnost skladbe, ko Cigliču očita fragmentarnost in ga v pedagoški maniri spodbuja, da bi ustvarjal raje v strogih formah, sam skladatelj pa priznava, da naj bi bila »improvizacija osnova vsemu njegovemu delu«.<sup>173</sup> Kot je v svoji kritiki pravilno ocenil Matija Tomc imamo opravka s »situacijsko-občutenjsko mišljeno«<sup>174</sup> miniaturo, ki pa vendarle že na oblikovni ravni prinaša majhen odstop od enostavne tridelnosti, značilne za preostale skladbe. Forma je sicer še vedno okvirna – začetni odsek

170 Cit. po Križnar, *Zvonimir Ciglič - biti ustvarjalec*, str. 103.

171 Cit. po prav tam, str. 105.

172 Prav tam, str. 102.

173 Cit. po prav tam, str. 103.

174 Cit. po prav tam, str. 104.

(A) se ob koncu vrne (A') – toda večjo težo in raznolikost pridobita srednja odseka (B, C), pri čemer je v drugem celo mogoče odkriti določene elemente izpeljevalnosti (Ciglič uporablja gradivo iz odseka A).

Odsek A prinaša osrednji motiv, ki ga zaznamuje konstantno spuščanje in motiv tritonusa, ki obvladuje tako melodično linijo kot tudi harmonijo (prim. 36), medtem ko celoten odsek prinaša okus po celotonski lestvici (*cis–dis–f–g–a–h*). Melodična gradnja in harmonsko-tonalna podoba torej prinašata občutek svobodne improvizacijske razvezanosti, podobno velja za zelo asketsko teksturo (redko posejana akordika podpira bolj razvejano melodično linijo), toda takšna »rapsodičnost« je trdno uravnotežena z dosledno periodičnostjo, ob kateri se prvi odsek razkriva kot povsem klasično zgrajena perioda. Podobno velja tudi za naslednji hitrejši odsek (B, *Più mosso*), ki je v značilni Cigličevi maniri zamišljen kot niz transformacij enostavnega motiva, osvetljenega z različnimi harmonskimi barvami (ponovno srečamo Cigličeve tipične septime in kvarte), ki zdaj vključujejo od 10 do 11 enajst tonov, toda nikoli celotnega kromatičnega niza. Po doseženem višku se skladba prevesi v tretji odsek, v katerem se Ciglič odpove tudi strožji periodičnosti, ki jo zamenja svobodna recitativnost. Toda skladatelj ohranja formalno enotnost na ravni materiala, saj je melodična linija izpeljana iz središčnega motiva s tritonusom, ki obvladuje tudi večino spremljaljočih harmonij. Odsek C je mogoče tako razumeti kot nekakšno nižišče in najavljanje »vrnitve« materiala. V zadnjem odseku se praktično nespremenjeno ponovi uvodna perioda, ki sta ji dodana dva takta kode, v kateri se skladba v padajočem intervalnem nizu izgublja v pianissimu, z zadnjim intervalom – tritonus – pa skladatelj še enkrat potrjuje materialno sidrišče.

Primer 36: Osrednji motiv Nokturna.

V svoji kontrastnosti se zdi istega leta nastali *Bakhanal* komplementarna skladba k *Nokturnu*. Sam skladatelj ima skladbo za »najtežje slovensko klavirsko delo«<sup>175</sup> in v primerjavi z *Nokturnom*, ki je v tehnično-izvajalskem pogledu sorazmerno enostavno delo, so pianistične zahteve znatno povečane, hkrati pa gre tudi za skladateljevo najobsežnejšo klavirsko kompozicijo. Prav zaradi

175 Prav tam, 204.

tega je še posebej zanimiv skladateljev formalni postopek, v katerem lahko razpoznamo tipično Cigličevo blokovsko nizanje različnih variant oz. transformacij istega osnovnega motiva. Takšno delo bi težko ocenili kot tipično motivično delo, saj ne gre toliko za delo z motivom in njegovo razvijanje, temveč bolj za iskanje različnih transformacij in oblik iste osnovne motivične celice, ki je v primeru *Bakhanala* ujeta v tipično valovanje oz. dviganje in spuščanje. Nanizanka različnih variant istega motiva (zanj je značilno uvodno menjalno gibanje, nato pa skok na sinkopo) pa je v celoto speta prav prek stopnjevanja pianistične »pirotehnike«. Cigličeva stalnica ostaja, da so posamezne enote oz. transformacije ujete v periodično »kvadraturu«.

Tabela 5: Blokovska »nanizanka« transformacij osnovnega motiva v skladbi Bakhanal

uvod	a	a <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>	a <sup>1'</sup>	prehod	a	a <sup>1</sup>	a <sup>3</sup>	a <sup>4</sup>	prehod		a <sup>2</sup>	koda
2	10	8	8	8	4	10	8	8	16	4	8	8	2
Allegro furioso									Agitato e molto appassionato		Presto		

Nizanja variant motiva, ki so zanimiva bolj zaradi ritmičnih predstavitev in manj zaradi diastematike, pogoste ostanatne figure (v epizodah a in a<sup>3</sup>) in stopnjevanje pianistične bravuroznosti skladbi podeljuje občutek nekontrolirane, strastne improvizacijskosti, ki pa je v resnici le navidezna: skladatelj stopnjevanje ves čas kontrolira prek urejene periodike in tonalne podobe, v kateri dominira uporaba celotonske lestvice (prim. 37), bolj izrazit »okus« po gis-molu v epizodi a<sup>2</sup> in značilni zmanjšani akord z veliko septimo.



Primer 37: Gradivo celotonske lestvice kot ostanatna spremljava ob prvem nastopu osnovne motivične celice Bakhanala.

Zanimivo je, da je prav specifično delo z motivom – neskončno nizanje različnih variant iste izhodiščne motivične celice – Cigliču omogočalo, da je material iz *Bakhanala* uporabil in še nadalje razvil v simfonični koreografski pesnitvi *Obrežje plesalk*. V tem delu je namreč poleg orkestracij odsekov klavirskega dela mogoče odkriti še vrsto epizod, v katerih Ciglič naniza še nove variante istega motiva.

Tabela 6: Različne variante istega motiva v Bakhanalu in Obrežju plesalk

	<i>Bakhanal, a</i>
	<i>Bakhanal, a<sup>1</sup></i>
	<i>Bakhanal, a<sup>2</sup></i>
	<i>Bakhanal, a<sup>11</sup></i>
	<i>Bakhanal, a<sup>1</sup></i>
	<i>Bakhanal, a<sup>3</sup></i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>

Seveda sproža problematična vprašanja skladateljeva lastna ocena o izvajalski zahtevnosti *Bakhanala*. Zdi se namreč, da slednjo vsaj na psihološkem nivoju otežuje nenavadna notacija oz. kombinacija izredno hitrih označb tempa (*Allegro furioso*, *Presto*) z izjemno kratkimi notnimi vrednostmi: dvaintridesetinke v allegru in celo štiriinšestdesetinke v prestu. Podobna notacija zaznamuje tudi *Obrežje plesalk* in v obeh primerih je mogoče ugotoviti, da upoštevanje konvencionalnih metronomskih označb za izbrane tempe oz. notne vrednosti sploh ni možno (čeprav je doba določena z osminko) in presega vsakršne izvajalske sposobnosti – še več: da bi bil končni zvočni rezultat v tem primeru celo absurden. Zato se lahko vprašamo, ali ni mogoče v tej na videz obrobnosti pikantnosti ugledati celo skladateljeve osrednje osebne karakteristike, nagnjenosti k megalomanskemu. Špekulacije, na katere nas navaja pravzaprav skladatelj sam, ko pogosto opozarja na tesno sprepletenost bioloških danosti in estetskih izhodišč,<sup>176</sup> pa nas lahko vodijo še globlje: Ali ni mogoče absurdno hitro izbiro tempa povezati s skladateljevo boleznijo, napadi izjemno visokega srčnega utripa?

#### 6.4 Zaključna misel: dvojnost kot konstanta

Z *Bakhnalom* in *Nokturnom* zapiramo krog Cigličevega klavirskega opusa, pri čemer ne moremo mimo spoznanja, da je ta po eni strani nenavadno povezan, po drugi pa močno odvisen od ambivalentnih dvojic. Povezanost se kaže na ravni izbire materiala (*Nokturno* in *Bakhanal* predstavljata osnovi tudi za skladateljevo simfonično ustvarjanje, uporaba pentatonike, celotonskih lestvic) in oblikovalnih postopkov (zavezanost strogi periodičnosti, večinoma ujeti v enostavno tridelno pesemsko obliko ali v niz transformacij osnovnega motiva). Toda hkrati je na obeh ravneh mogoče zaznati tudi ambivalentno razpetost: stroga periodičnost in skoraj šablonska zavezanost enostavni tridelnosti sta konfrontirani z improvizacijskim nizanem variant istega motiva, ki prehajajo celo med različnimi skladbami, tradicionalna oblika pa je pogosto »minirana« tudi z uporabo sodobnejšega materiala – pentatonskih in celotonskih lestvic, kvartnih harmonij, harmonsko tujih sekund in septim.

Cigličeva razpetost poteka tako po dveh oseh: staro – novo ter racionalno – iracionalno. Ciglič ne išče novega za vsako ceno, a se vendarle postopoma izmika enostavni tonalnosti. Podobno neskladje je mogoče odkriti tudi pri

<sup>176</sup> V svojem članku »O fenomenu umetniške ustvarjalnosti« (*Bilten Društva slovenskih skladateljev*, 7–8, 1970) je skladatelj zapisal, da »ustvarjalni proces poteka po zakonitostih, ki so intelektualno neopredeljive. [...] O končnem presnavljanju odloča celotna biološka, psihična in socialna dispozicija« (str. 6).

preučevanju racija in intuitivnosti. Čeprav Ciglič neumorno ponavlja, da je »umetniško ustvarjanje v svojem zaplodku, takrat ko zažari, iracionalno«<sup>177</sup> in ga primerja celo s spolnim aktom, svoja dela vendarle ves čas natančno nadzoruje: tudi takrat, ko postopek nizanja različnih variant istega motiva njegov oblikovalni postopek pripelje najbolj v dotik s svobodno improvizacijsko prakso, skoraj kot po pravilu ohranja oblikovalni nadzor prek periodične gradnje.

Prav zato je treba Cigličev skladateljski opus, tudi klavirski, opazovati skozi prizmo številnih dvojic, ki jih v svojih izjavah zelo rad poudarja tudi skladatelj sam: Satan – Bog, moški – ženska, intuicija – intelekt, genij – naučenost. Zapisano paradoksalno: Cigličeve dvojnosti so hkrati Cigličeva konstanta. Ali še drugače, v glasbeno-tehničnem jeziku: sinkopirani ritmični poudarki na matrici ponavljajočega se ostinatnega obrazca, niz raznolikih transformacij istega motiva, na videz nepregledno kopičenje harmonskih tujih tonov, ki se razpro v funkcijsko osredinjenost, svobodna improvizacijskost, nadzorovana s periodično kvadraturo, isti motivični material v žanrsko povsem raznolikih skladbah (simfonija – samospev, klavirska skladba – balet).

---

177 Zvonimir Ciglič, »Ustvarjalnost in človekov svet«, *Anthropos* 3 (1980), str. 111.

## 7 Slovenska glasba v prvem desetletju po drugi svetovni vojni – v iskanju socialističnega realizma

### 7.1 1945: Med tendencioznostjo in avtonomijo ter med tradicionalizmom in inovacijo

Leto 1945 predstavlja pomembno prelomnico v slovenski zgodovini in posledično tudi v zgodovini slovenske glasbe. Zaznamuje konec vojne, ki je povzročila pomanjkanje in trpljenje, hkrati pa je z novo državo prišel tudi nov tip družbene ureditve. Tega je določila komunistična partija, ki je prek svoje vodilne vloge v Osvobodilni fronti (OF) konec vojne dočakala kot politična in moralna zmagovalka. Sledeč sovjetskim zgledom je poskušala partija tudi umetniško sfero podrediti svojim ideološkim ciljem. V ta namen je bil leta 1945 ustanovljen Oddelek za agitacijo in propagando oz. Agitprop, katerega osnovna naloga je bila »pravilna« ideološka in politična vzgoja množic.<sup>178</sup> Tako je komunistična partija začela z nadzorom kulturne sfere, pri čemer je bil najbolj tipičen postopek povezan z onemogočanjem »nasprotnikov«. Na glasbenem področju je to pomenilo ukinitvev Glasbene matice, orglarske šole in revije *Cerkveni glasbenik*, torej vseh institucij, ki so se zdele preveč buržuazne ali preblizu cerkvenim krogom. Še posebej je bilo sumljivo vse, kar je bilo meščanskega izvora: »Ker si je nova oblast zamislila novo državo kot državo delavcev in kmetov, je bila tudi kulturna politika usmerjena v zadovoljevanje kulturnih potreb čim širših družbenih slojev.«<sup>179</sup> V praksi je to pomenilo ločevanje delavske in visoke kulture, glavni poganjalec kulture pa so postala sindikalna združenja.<sup>180</sup>

Konec vojne in vzpostavitev novega sistema sta nekaterim prinesla neprijetne eksistenčne posledice. Vsi tisti, ki naj bi kršili medvojni kulturni molk, so se znašli pred sodiščem narodne časti, pri čemer je postajala interpretacija kulturnega molka zmeraj bolj stroga. Med obsojenimi so se znašli tudi nekateri glasbeniki (skladatelja M. Lipovšek in P. Ramovš, pevki M. Mlejnikova in V. Heybalova), toda AVNOJ je kmalu razglasil amnestijo, kar pomeni, da se je »večji del kulturnih delavcev po osvoboditvi normalno vključil v obnovljeno kulturno dogajanje, nekateri so kmalu zavzeli tudi pomembna mesta.«<sup>181</sup> Zdi se, da povojne »poravnave« niso imele dolgoročnih posledic, kar gre najbrž

178 Aleš Gabrič, *Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952*, Ljubljana Mladika 1991, str. 495.

179 Prav tam, str. 489.

180 Prav tam, str. 567.

181 Aleš Gabrič, »Kulturni molk«, *Prispevki za novejšo zgodovino* 29/2 (1989), str. 410.

povezati tudi s tem, da so mnogi glasbeniki, ki so bili med vojno bližje »drugemu taboru«, zaradi strahu pred povojnim sojenjem zapustili državo.<sup>182</sup>

V nekaj parcialnih študijah je slovenska muzikologija že poskušala raziskati politične in ideološke vplive, ki so sledili po družbeni spremembi leta 1945 in jih je bilo mogoče zaznati v delu osrednjih glasbenih institucij in glasbenikov. Čeprav niso odkrile pomembnejšega neposrednega dokaza o neposrednem vmešavanju politike v estetske orientacije in delo glavnih glasbenih ustanov, pa je bil toliko bolj značilen posreden pritisk. Ivan Klemenčič odkriva velik in škodljiv vpliv komunističnega totalitarizma na glasbeno umetnost. Tako naj bi bila za ta čas značilna predvsem »opustitev avtonomnih estetik in razvojna diskontinuiteta slovenske glasbe«.<sup>183</sup> Klemenčič opozarja na posredne pritiskne na glasbene ustanove, ki da so bile »pod stalnim ideološkim nadzorom in vključene v novo komunistično oziroma pozneje poimenovano socialistično družbo«.<sup>184</sup> Klemenčičevemu tekstu bi bilo mogoče očitati pomanjkanje stvarnih dejstev in dokumentiranega gradiva, vendar se je odsotnosti jasnih dokazov verjetno zavedal tudi sam, saj je mogoče tudi v njegovem tekstu odkriti ščepec ambivalentnosti. Klemenčič namreč ugotavlja, da »kljub zavedanosti sočrealističnega realizma, model te materialistično utemeljene in ideološko pogojene umetnosti ni bil jasno predstavljen«.<sup>185</sup> Takšno razpetost – med izpostavljanjem moči totalitarizma ter prevlade doktrine socialističnega realizma na eni strani in odsotnostjo dokazov in verodostojnih pričevanj na drugi – je mogoče nato razbrati tudi iz drugih prispevkov, ki so obravnavali problem vdora ideologije v polje glasbene umetniške avtonomnosti. Tako Matjaž Barbo v svojem pregledu glasbe na radijskih valovih v prvem desetletju po drugi svetovni vojni ugotavlja, da je spored postal »nenormalen« šele po vojni (celo v primerjavi s časom italijanske okupacije), hkrati pa priznava, da se »že v prvih letih uveljavi poleg običajnih politično obarvanih nastopov radijskega in filharmoničnega orkestra [...] tudi vedno izraziteje avtonomno koncertno življenje povprečnega simfoničnega orkestra s programom, ki je podoben simfoničnim orkestralnim programom tudi drugod«.<sup>186</sup> Še bolj odkrito razkriva podoben paradoks Aleš Nagode, ki opozarja, da je Slovenska filharmonija »za zunanjščino parol in uklanjanja vsiljenim vzorcem vedenja

182 Prim. Edo Škulj, »Glasbeno ustvarjanje Slovencev po svetu«, *Meddobje/Entresiglo* 31/3–4 (1997).

183 Ivan Klemenčič, »Glasba in totalitarna država na Slovenskem«, v: *Temna stran meseca*, ur. Drago Jančar, Ljubljana, Nova revija 1998, str. 327.

184 Prav tam, str. 328.

185 Prav tam, str. 325.

186 Matjaž Barbo, »Sočrealistična glasba na radijskih posnetkih in programih orkestrrov v prvem desetletju po vojni na Slovenskem«, v: *300 let Academia Philharmonicorum Labacensium*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU 2004, str. 252–253.



[...] živel kot varuhinja meščanske glasbene tradicije svojih predhodnic«,<sup>187</sup> ali še drugače: povojni »nastanek« Slovenske filharmonije je na eni strani zapozneli rezultat teženj slovenskega meščanstva, ki pa se je lahko uresničil prav v času proletarske revolucije, katere cilj naj bi bil med drugim »izbrisati vse sledove meščanske kulture«. <sup>188</sup>

Bolj natančno označuje takšno ambivalentno razpetost med zapovedmi ideologije in dejansko kulturno prakso Leon Stefanija, ki med obojim odkriva jasen razkorak. Ob svoji analizi gradiva iz arhiva Društva slovenskih skladateljev izpostavlja zanimivo ideološko »enačbo«, ki naj bi veljala za slovensko kulturo v petdesetih: »Ne prepovedujemo, toda dovoljeno je samo to, kar nam ne škodi«. <sup>189</sup> Paradoksalno Stefanija zato izpostavlja, da bi bilo treba socializem v slovenski glasbi iskati v »neobstoječem« (torej v tistih umetniških praksah, ki vodilnim kulturnim ideologom niso bile »simpatične«) ter v stapljanju elementov iz umetnostne in popularno-glasbene kulture, čeprav ne dvomi o tem, »da je državni aparat v petdesetih letih vzpostavljaj politične vzvode, ki so iz javnega življenja izrivali tistega, čigar umetniška hotenja so – če se že niso zoperstavljala napisanim pravilom – skušala živeti mimo naroda«. <sup>190</sup> To samo še potrjuje izjava novega predsednika Društva slovenskih skladateljev iz leta 1950, iz katere izstopa misel, češ da je naziranje, »da umetnost nima z razvojem družbe nobenega opravka, [...] v naših umetniških vrstah, zlasti skladateljskih, še vedno dovolj udomačeno in kaže, da nekateri naši tvorci ne poznajo niti razvoja družbe in niti razvoja umetnosti in mislijo, da hodi umetnost povsem svojo lastno pot s povsem lastnimi zakonitostmi«, <sup>191</sup> vendar pa se mu hkrati ob pregledovanju glasbeno-publicističnih zapisov v *Ljubljanskem dnevniku* v omenjenem obdobju pokaže, da se je glasba »zdela politično preveč obrobna dejavnost, da bi ji posvečali formalno politično pozornost, kakršne je bila deležna predvsem literatura in kasneje film«. <sup>192</sup> Do zelo podobnih zaključkov prihajam tudi sam ob raziskovanju delovanja ljubljanske Opere v petdesetih letih, ko ugotavljam, da opera oblasti ni preveč zanimala, saj očitno ni znala prepoznati njenega propagandističnega potenciala. Opera

187 Aleš Nagode, »Slovenska filharmonija v prvem desetletju po 2. svetovni vojni«, v: *300 let*, str. 237.

188 Prav tam, str. 231.

189 Leon Stefanija, »Totalitarnost režima in glasba«, v: *Muzikološke razprave: in memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel in Metoda Kokole, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU 2004, str. 145.

190 Leon Stefanija, »Društvo slovenskih skladateljev do konca 1950. let«, v: *Ustanove, politika in glasba v Sloveniji in Srbiji 1945–1963*, ur. Tatjana Marković in Leon Stefanija, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete 2015, str. 204.

191 Cit. po prav tam, str. 203.

192 Leon Stefanija, »Relativna avtonomija glasbe: primer ljubljanskega dnevnika 1951–1961«, *De musica disserenda* 3/1 (2007), str. 95.

tako ni bila škodljiva, niti ni imela ideoloških potencialov, zato je postopoma zdrsnila v družbeno obskurnost, kar se je najbolj kazalo na ravni financiranja. Ob zmanjšanem proračunu je namreč število premier upadlo skoraj za dve tretjini, zaradi številnih odhodov v bolj plačano tujino pa je vse bolj oslabljen postajal tudi operni ansambel, zaradi česar si Opera ni bila več sposobna priboriti vidnejšega mesta znotraj slovenskega kulturnega prostora.<sup>193</sup>

Zelo podobne napetosti razkriva ob svojem preučevanju povojnega delovanja Slovenske filharmonije tudi Katarina Bogunović Hočevar, ki opozarja na zapis Vlada Goloba, v katerem se ta ni vzdržal političnih parol v smislu, da bo »naša Slovenska filharmonija [...] služila vsemu našemu ljudstvu, saj bo težišče njenega dela ležalo tako na dvigu umetniške ravni kakor na prirejanju kulturno umetniških prireditev po industrijskih krajih, po združnih domovih in po vseh krajih naše republike«.<sup>194</sup> Pregled povojnih koncertov orkestra res izkazuje podobno sliko, saj je število gostovanj in priložnostnih koncertov močno presehalo število nastopov v domači koncertni dvorani,<sup>195</sup> vendar pa so se oblasti ukvarjale predvsem »z reorganizacijo in ne vsebinsko same ustanove«,<sup>196</sup> zato pristaja na domnevo, »da v prvih dveh letih delovanja SF politična ideologija ni imela vpliva na programsko politiko inštitucije«.<sup>197</sup> Kot ambivalentno pa izpostavlja razmerje med pritiskom in prakso tudi Lojze Lebič, ki je prepričan, da »med ideologijo in glasbo ni bilo kakega preišljenega razmerja, v glasbenih krogih (na srečo) ni bilo izrazitejšega ideologa. [...] Tudi zato je lahko bil v času, ko so potekale ostre polemike za slovenske likovne impresioniste ali proti njim, Lucijan Marija Škerjanc, impresionist svetobolnega izraza, vodilna glasbena avtoriteta«.<sup>198</sup> Tako se zdi, da je slovenska glasba »živela v razmeroma mirnem sožitju s preteklo povojno oblastjo«<sup>199</sup> oziroma da sta se estetska konservativnost (ta je bila značilna za vodilne povojne skladatelje Lucijana Marijo Škerjanca, Blaža Arničā in Marjana Kozino) in »doktrina socialističnega realizma [...] praktično molče znašli v trdni zakonski zvezi«.<sup>200</sup>

193 Gregor Pompe, »Na obrobju. Delovanje ljubljanske Opere med letoma 1950 in 1960«, v: *Ustanove, politika in glasba v Sloveniji in Srbiji*, str. 84.

194 Vlado Golob, »Nekaj besed k ustanovitvi Slovenske filharmonije«, *Ljudska pravica*, 11. 1. 1948.

195 Katarina Bogunović Hočevar, »Slovenska filharmonija v 1950. letih: sledi (družbeno)političnih teženj v delu glasbene ustanove«, v: *Ustanove, politika in glasba v Sloveniji in Srbiji*, str. 14.

196 Prav tam, str. 22.

197 Prav tam, str. 18.

198 Lojze Lebič, »Glasovi časov I«, *Naši zbori* 45/1 (1993), str. 111.

199 Prav tam, str. 112.

200 Gregor Pompe, »'Nove perspektive' v slovenski glasbi po letu 1945«, v: *Roger Sutherland, Nove glasbene perspektive*, Ljubljana, LUD Šerpa in Slovensko muzikološko društvo 2009, str. 249.

Gotovo je najbolj nenavadna pozicija, ki je bila po vojni odmerjena Lucijanu Mariji Škerjancu, in ta že sama na sebi priča o nenavadni ambivalentnosti povojnega glasbenega časa in njegovi vzporednosti s političnimi parolami. Vsaj iz dveh razlogov bi bilo namreč pričakovati, da se bo prav Škerjanc znašel na spisku novi državi nezaželenih umetnikov: v njegovo škodo je gotovo šla medvojna servilnost do italijanske oblasti in njegovo posvetilo *Tretje simfonije* visokemu komisarju Emiliu Grazioliju (1899–1969), po drugi strani pa je bil kot skladatelj zavezan konservativnemu meščanskemu izročilu preteklosti oz. »svetobolnemu impresionizmu«, na katerega ni bilo mogoče prilepiti pozitivnih parol in ki tudi ni omogočal kolektivnega duha, temveč je bil jasno zasidran v eksistencialističnem subjektivizmu. Toda Škerjanc po vojni ni bil »lustriran«, temveč »povišan«, saj je postal prvi povojni rektor Akademije za glasbo.

Za takšen preskok je bil odgovoren glavni povojni kulturni usmerjevalec Josip Vidmar. Vidmar je kot razgledan intelektualec in ustanovni član OF med vojno in tudi v napetih časih po njenem koncu večinoma odigral pozitivno vlogo, saj se je redno postavljal proti želji po politični indoktrinaciji umetnosti.<sup>201</sup> Vendar pa je bil Vidmar hkrati po svojem osebnem prepričanju in ne kakšni marksistični logiki estetsko zavezan tradiciji, konservativnim izhodiščem, zato je na primer slabo ocenil dela Staneta Kregarja (1905–1973), češ da slonijo ne nerealistični osnovi in da takšno abstraktno slikarstvo nima velike prihodnosti.<sup>202</sup> Podobno zadržan je bil tudi do modernističnih novosti v glasbi in v privatnem pogovoru naj bi se o Osterčevih bolj radikalnih skladbah, kot so na primer *Štiri simfonične skladbe* (1939), izrazil, da je »Osterc rak rana na telesu slovenske glasbe«,<sup>203</sup> kar jasno kaže njegov obrat proč od nove glasbe in s tem tudi logično podporo bolj tradicionalistično naravnemu Škerjancu.

V povojni slovenski glasbi se tako križata dve napetostni dvojici: poleg ambivalentnega razmerja med politično tendencioznostjo in umetniško avtonomijo še »dvoboj« med tradicionalnim glasbenim izrazom in inovativnostjo nove glasbe. »Razrešitev« takšnega napetostnega štirikotnika se zdi večinoma arbitrarna, saj je dobil »zagovornik meščanskega sloga«, torej Škerjanc, po vojni prednost pred nadaljevalci Osterca, nosilca »socialistično usmerjenih idej«,<sup>204</sup> kar pomeni dvoje: da je Vidmar odločal na podlagi lastnih estetskih

201 Prim. Gabrič, *Slovenska agitpropovska kulturna politika*, str. 409 in 646 ter Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1995, str. 166, 274 in 285.

202 Prav tam, str. 109.

203 Pavel Šivic cit. po Veronika Brvar, »Mejniki. 10+75«, *Glasbena mladina* 23/4 (1992/93), str. 9.

204 Prav tam, str. 8.

preferenc in ne političnih tendenc in da se je takšna estetska regresija, ki je bila hkrati estetsko imanentna tudi nekaterim vodilnim slovenskim skladateljem (poleg Škerjanca gotovo še Kozini, Arničju in Pahorju), »nezavedno« pokrila s socrealističnimi zahtevami po razumljivosti in dostopnosti glasbene umetnosti, ki sicer ni bila na osrednjem radarju usmerjevalcev kulturne politike, saj se je zdela glasba zaradi svoje semantične izmuzljivosti in posledično zmanjšane označevalne moči oblasti manj zanimiva, vse dokler ni odkrila, da vodi lažja pot do množic prek popularnejših žanrov.

## 7.2 V iskanju socialističnega realizma

V dobršni meri je nova oblast svoje vzorce odnosa do kulture prevzela iz Sovjetske zveze, pri čemer se je ideje socialističnega realizma oprijela okoli leta 1946. Ideja je prišla iz Beograda, vendar socialistični realizem nikoli ni postal uradna umetnostna smer, kot je to bilo v Sovjetski zvezi, temveč so pritiski v to smer delovali bolj neposredno. Prav zato socialistični realizem kot slogovna oznaka postaja še bolj fantomski – del nedoločenosti mu namreč podeljuje že njen nejasni terminološki status, saj nimamo opravka z jasno definicijo. Za slednjo si niso prizadevale niti politične elite, saj je šlo v resnici bolj za spisek navodil, česa vse umetnost, če želi služiti novemu sistemu, ne sme.<sup>205</sup> Socialistični realizem tako ni v prvi vrsti »glasbeni slog ali kompozicijska metoda (tako se je pogosto trdilo), temveč diskurz o pogojih 'politične korektnosti' v glasbi«.<sup>206</sup>

Šlo je torej za umetno ustvarjeni sistem ideoloških in estetskih norm, med katerimi so bile še posebej izpostavljene zahteve po »lepem«, obče razumljivem (kulturo mora razumeti tudi delavski sloj in ne sme biti rezervirana zgolj za meščanstvo), kar se lahko dosega tudi s pomočjo folklornega izročila, umetniško delo pa mora izkazovati pozitivne tendence, ki izpostavljajo vrednote in pridobitve nove družbene ureditve. Prav zahteva po razumljivem je v Sovjetski zvezi socialistični realizem postavila v tesno zvezo z literarnim realizmom,<sup>207</sup> kar je pomenilo, da je nov slog prevzemal značilnosti sloga 19. stoletja in da je posledično šlo za konservativno estetiko. V glasbi se je zdelo, da se je takšnim zahtevam mogoče približati prav z določenimi žanri: z monumentalnimi simfonijami, simfoničnimi pesnitvami, kantatami, operami in množičnimi pesmimi, torej z zvrstmi, v katerih je bilo mogoče politično tendenco jasno izraziti s pomočjo programa ali besedila.

205 Geoffrey Chew in Mikuláš Bek, »Introduction: The Dialectics of Socialist Realism«, v: *Socialist Realism and Music*, ur. Mikuláš Bek, Geoffrey Chew in Petr Macek, Praga, KLP 2004, str. 14.

206 Prav tam, str. 15.

207 Prav tam, str. 11.

### 7.2.1 Monumentalni žanri socialističnega realizma

Toda monumentalnih – tako v zasedbi kot v trajanju – simfonij in oper v slovenski glasbi po letu 1945 skoraj ne najdemo, kar je povezano s specifikami slovenske glasbene infrastrukture, ki že pred vojno v času moderne ni zmoгла takšnih velikih svetovnonazorskih izjav. Ker torej ni bilo močne moderne, nekakšnega glasbenega ekvivalenta literarnemu realizmu, ni bilo pričakovati tudi monumentalnega socialističnega realizma, še bolj zato, ker se vsaj na začetku po koncu druge vojne tudi »infrastrukturno« stanje ni izboljšalo. Tako smo dobili prvi »pravi« partizanski operi šele konec šestdesetih let, pa čeprav sta ju oba skladatelja začela snovati že prej – Rado Simonitti je na besedilo Smiljana Samca začel pisati *Partizanko Ano* najbrž že leta 1944, ko je na Visu vodil Zbor Srečka Kosovela, toda do radijske izvedbe dela je prišlo šele leta 1967, na gledaliških deskah pa je zaživela še osem let pozneje,<sup>208</sup> medtem ko je Radovan Gobec (1909–1995) svojo opero *Kri v plamenih* napisal leta 1969, pa čeprav mu je kot osnova za libreto služila lastna drama *Komisar Janez*, ki jo je napisal že leta 1944.<sup>209</sup> Še nekoliko poznejšega datuma je »glasbena enodejanka v šestih slikah« *Svitanja* (1977) Pavla Šivica (1908–1995) na besedilo Branka Šömna, ki v središče postavlja partizansko življenje kulturnih delavcev.

Le nekoliko drugače je bilo s simfoničnimi deli. Blaž Arnič je tudi v povojnem času nadaljeval z nizom simfoničnih pesnitev in simfonij, ki nosijo izrazit pečat časa, v katerem so nastale. Tako je *Simfonija št. 5 op. 22, »Partikularna«* prepojena z vojno tematiko, podobno pa velja tudi za simfonično pesnitev *Gozdovi pojejo op. 27* (1945), v kateri je tematizirana »svoboda, ki je prišla iz nekdanj samotnih, v času italijanske in nemške okupacije pa s partizani in z njihovo pesmijo prepolnih gozdov«. <sup>210</sup> V obeh delih Arnič ne išče kakih novih izrazil ali jih poskuša prilagoditi novih zahtevam, temveč vztraja pri svoji različici moderne, za katero so vse bolj značilni dolgi ostinatni obrazci, čez katere so razpete razpredajoče melodične misli, medtem ko oblika ostaja zavezana osnovni tridelnosti. Dolgi ostinatni obrazci zaznamujejo tudi *Simfonijo št. 7 op. 35, »Simfonija dela«* (1948), ki že s svojim naslovom sugerira, da je namenjena širšemu krogu poslušalstva in tako »slavi« delo kot osnovno človekovo dobro, kar le še dodatno potrjujejo podnaslov *Simfonija delovnih brigad*, naslovi stavkov (»Delo«, »Počitek«, »Tekmovanje«) in skladateljevo opozorilo, da so mu spodbudo za simfonijo dali »ljubitelji glasbe iz Ljutomera«, bolj

208 Primož Kuret, »Skladatelj in dirigent Rado Simoniti (1914–1981)«, v: *Rado Simoniti. Pevec Goriških Brd*, ur. Jonatan Vinkler, Nova Gorica, Kulturni dom Nova Gorica 2008, str. 18.

209 Borut Smrekar, »Operna dela Radovana Gobca«, v: *Radovan Gobec (1909–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika*, ur. Darja Koter, Ljubljana, Akademija za glasbo 2010, str. 134.

210 Blaž Arnič cit. po Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, str. 23.

»ljubiteljsko« pa je naravnana tudi zasedba malega orkestra s klavirjem, ki bi lahko bila lažje dostopna tudi amaterskim orkestrom. *Simfonija št. 6 op. 36*, »*Samorastnik*« (1950) prek koroškega pisatelja Prežihovega Voranca vzpostavlja stik s socialno tematiko, medtem ko skladatelj v *Simfoniji št. 8 op. 40*, »*Na domači grudi*« (1951) slavi rodno zemljo, a brez folklorističnih dostavkov. Posamezni stavki se izmikajo klasični sonatnosti in ponovno nosijo naslove, zato bi v njih lahko iskali bližino s simfonično pesnitvijo, pri čemer je cikel poenoten prek tematskega gradiva. Arnič prihaja v tej simfoniji v tesen stik z Brucknerjevo simfonično logiko predvsem prek značilnih ostinativ, medtem ko številne sekvence, ponavljanja, gradacije in gosta orkestracija kažejo tudi na bližino z Wagnerjem, poudarjena ritmičnost pa izkazuje tudi nekaj vplivov Musorgskega, torej skladatelja, ki se ga je v glasbi še najbolj postavljalo v bližino glasbenega realizma. Pomenljivo mora biti, da Arnič po vojni ne spreminja svojega jezika, vendar se zdi njegova v številne ostinate ujeta moderna povsem usklajena z zahtevami socialističnega realizma.

Malo sprememb glede na predvojni slog izkazuje tudi najbolj znana simfonija tega časa, ki je simptomatično, podobno kot Arničeva dela, nastala kot niz simfoničnih pesnitev. Gre za Kozinovo *Simfonijo*, ki jo sestavljajo simfonične pesnitve »Ilova gora«, »Padlim«, »Bela krajina« in »Proti morju«, a posamezni »stavki« ne dajejo heterogenega občutka; njihovo simfoničnost krni izbira materiala, saj tematsko gradivo ne nosi izrazitih simfoničnih potez in torej ni prikladno za razvijanje, temveč bolj izrazito melodično poje. Tako je »Ilova gora«, ki naj bi prikazovala boje med partizani in Nemci, čeprav skladatelj »ni imel namena realistično imitirati«, temveč »dati splošni vtis, ki se ga do kraja povedati ne da ne z besedo, ne s sliko ali z melodijo«, <sup>211</sup> sicer zasnovana kot sonatni stavek, a v izpeljavi nastopi novo tematsko gradivo, prehodi med temami pa niso gladki, zato postajajo predstavitve tem samostojni oblikovni gradniki, ti pa ob prevladujoči homofoniji in bogati orkestraciji pogosto izstopajo ter dajejo bolj vtis melodične nanizanke kot razvijajočega se tematskega procesa. Prav takšna poenostavitev simfonične logike kot tudi delna odsotnost bolj trpke harmonije, ki je zaznamovala Kozinova predvojna dela, in prevzemanje ljudskega gradiva v najbolj znanem stavku »Bela krajina« postavljajo simfonijo v bližino socialističnega realizma.

Tako novi politični toni še najbolj odmevajo v intimnejšem žanru samospeva, kjer se skladatelji lahko »prilagajajo« situaciji že z izbiro besedila, nato pa tudi s poenostavljeno glasbeno fakturo. S *Šestimi Kajuhovimi* (1946) se poklanja vojni tematiki Matija Bravničar s samospevi, ki se bistveno oddaljujejo od njegovih

211 Marjan Kozina cit. po Ciril Cvetko, *Marjan Kozina*, Ljubljana, Partizanska knjiga 1983, str. 152.

najzgodnejših, še ekspresionističnih, ter se prek bolj opojnih harmonij (poleg bikordov srečamo tudi značilne poznoromantične štirizvoke) in oblike, ki sicer sledi vsebinskim zavojem besedila, a se prek ponavljanja odsekov odteguje čisti prekomponirani formi, bliža celo romantičnemu izrazu. Podobno velja tudi za *Šestnajst samospevov* (1946) Marijana Lipovška, ki so nastali na pesmi Mitja Šarabona iz njegove pesniške zbirke *Bolečina* (1944). Na praške zglede in eksperimente je takoj po vojni »pozabil« tudi Pavel Šivic v vrsti samospevov in zborov. Dela tega časa so ponovno tonalna (*Partizanovo slovo* in *Ciproš* iz leta 1948 sta napisani na besedilo Mateja Bora, vsebinsko »primeren« je tudi istega leta nastali mešani zbor *Pesem dela* na besedilo Franceta Filipiča, sicer tudi avtorja romana o Pohorskem bataljonu), zasnovana na motivično-tematskem delu, v oblikovnem pogledu pa preprosto tridelna (aba).

### 7.2.2 Politične in družbene zahteve ter neskajljena vladavina tradicije

Tudi številni drugi skladatelji, kot to velja že za Arniča in Kozino, po vojni niso spreminjali svojih osnovnih estetskih in kompozicijsko-tehničnih vodil, kar velja zlasti za Lucijana Marijo Škerjanca. V petdesetih letih se je tako v komornem mediju neposredno navezoval na findesièclovsko moderno. *Pet liričnih melodij* (1953) za violino in violončelo je izrazito »romantično« obarvanih, Škerjanc nadaljuje s tradicionalnim glasbenim stavkom, v središču katerega je, kot to sugerira že naslov, melodična linija. Z *Dvanajstimi preludiji* (1954) je ustvaril tip klavirskih miniatur, v katerih lahko prepoznamo številne osebne podpise velikih mojstrov 19. stoletja. Podobno stoji med 19. in 20. stoletjem razpeta *Klavirska sonata* (1956), ki prinaša zaporedje treh nekontrastnih stavkov. Vsi so počasnejši in tako v značilnem Škerjančevem duhu bolj lirične narave, pri čemer se zares razplamti šele zadnji stavek. Številne izrazne označbe (npr. diafano, incalxando, vittorioso, chiaro, sognando) se po svoji ekscentrični povednosti bližajo Skrjabinu.

V številnih člankih in kritikah je Škerjanc potrjeval svoje estetske ideale, ki so bili trdno zasidrani v preteklosti, z njimi pa je najbrž skušal okužiti tudi svoje študente kompozicije, zato ni čudno, da s podobnih izhodišč začenjata njegova študenta Zvonimir Ciglič (1921–2006) in Janez Matičič (1926).

Ciglič je svoj študij pri Škerjancu zaključil s skladbo *Sinfonia Appassionata* leta 1948. V trstavčnem delu se kaže skladateljeva pozornost do orkestracije, kompozicijski postopki se zdijo izrazito impresionistični, medtem ko je izraz romantično-ekstatičen, v skladbi pa je mogoče prepoznati jasne vplive Francka (cikličnost), Debussyja (pozornost do oblikovanja orkestrskih tekstur) in Skrjabina (ekstatična stopnjevalnost, izpostavljena vloga prve trobente), kar pomeni, da v takšni sintetični zmesi vzgibov moderne ni daleč od Škerjančevih

medvojnih simfoničnih poskusov. Tako tudi ne preseneča, da je Ciglič za simfonijo leta 1948 prejel nagrado prezidija Ljudske skupščine Socialistične republike Slovenije, kar je morala gotovo biti Vidmarjeva zasluga, v čemer odmeva torej tudi nekaj Vidmarjeve naklonjenosti Škerjancu in njegovi estetski usmeritvi. Tudi skladateljev moto, zapisan v partituri, se zdi po volji oblasti: »To delo posvečam tistim, ki so v pandemoniju strasti in trpljenja žrtvovali svoja življenja za svobodo svojega ljudstva.« Toda medtem ko sintagma »svoboda ljudstva« zveni kot tipična povzdigovalna parola NOB, je v tej zvezi veliko bolj nenavadna uporaba besede »strast«, ki kaže na manj kolektivistično in bolj subjektivno barvano dožemanje zgodovinskih dogodkov.

Ciglič je pozneje ustvaril še dve izstopajoči deli. *Obrežje plesalk* (1952) z bohotno orkestracijo in ritmično ekstatičnostjo spominja na podoben »ravelovski« obrat Demetrija Žebreta, medtem ko uvodna lirična tema flavte z melodičnim okrasjem in ozkim ambitusom v spomin priključuje *Pomladno obredje*, katerega vpliv je mogoče prepoznati tudi v nekaterih drugih ritmičnih, teksturnih in harmonskih »situacijah« (bitonalnosti, ostri poltonski trki). Če skladatelj z *Obrežjem* razkriva predvsem svojo temperamentno, ekstrovertirano naravo, potem je *Concertino za harfo in godala* (1960) introvertirano lirično delo. Čeprav je Ciglič v slogovnem pogledu izrecno proti modernizmu, ki ga ima za »anemično eksperimentiranje«, »atraktivno dekorativnost« in »feminilne krike«, <sup>212</sup> se ob strogi periodičnosti in shematični tridelnosti vendarle večinoma odpoveduje enostavni funkcijski harmonski logiki in išče izhode v pentatonski ali celotonski modalnosti, kvartnih harmonijah, disonancah sekund in septim. Toda Cigličevo nasprotovanje modernizmu ni bilo politično ali ideološko motivirano, temveč ga je treba razumeti kot posledico skladateljevega zaupanja v predvojno tradicionalno estetiko (Cigličevi zgledi so Debussy, Franck, Ravel in Stravinski). Njegov »neproblematični« slog torej ni posledica ideološkega prilagajanja. Hkrati skladateljev občutek za neodvisnost potrjuje tudi njegov poznejše življenje, saj se je po vojni kar dvakrat znašel za zapahi in se v poznih letih čutil izrazito politično odrinjenega. <sup>213</sup>

Tudi glasba Janeza Matičiča (1926) teče mimo velikih političnih peripetij – zanima se za materijo samo in njeno oblikovanje. Pri tem se Matičičeva nadarjenost že pred prihodom k Škerjancu zdi izstopajoča, imanentna glasbena energija pa neizčrpna in odtegnjena glasbeni vsebinskosti. Zaman jo iščemo tudi v Matičičevi veliki formi, v simfoničnem prvencu, *Simfoniji št. 1 v e-molu* (1953), ki prinaša tri sonatno oblikovane stavke v trivstavčnem zaporedju,

212 Zvonimir Ciglič, »O fenomenu umetniške ustvarjalnosti«, *Bilten Društva slovenskih skladateljev*, 7–8 (1970), str. 7.

213 Prim. prav tam.



značilnem tudi za Škerjančev simfonični opus. Tudi sicer kombinacija jasnih oblikovnih robov, tonalnih središč in močno razširjene harmonije spominja na Škerjanca, kot tudi delo z neizrazitim motivičnim gradivom. Ker se je Matičičevo glasbeniško življenje začelo razpeto med pianizem in kompozicijo, ne čudi, da je v svojem zgodnjem obdobju pisal skladbe predvsem za »svoj« instrument. V klavirski *Suiti št. 1* (1946) naslovi posameznih stavkov (»Promenade«, »Odsevi na jezeru«, »V Alpah«, »Sanjarjenje«, »Večer«) sicer še kažejo navezovanje na romantični tip miniature. Slogovno se kažejo močni vplivi impresionizma, ki jih je mogoče prepoznati v tipičnih »vodnih« pasažah ali zabrisanih akvarelnih teksturah. V prvi skladbi, nastali pod Škerjančevim mentorstvom, *Passacagli* (1947), se spopade s strogostjo baročne forme, ki pa jo napolni z romantiziranim harmonskim zamahom in razkošnim klavirskim stavkom, zaradi česar se skladba uvršča v tradicijo kakega Busonija in ne izkazuje neobaročnih potez. Ob Debussyju in Ravelu je moral mlademu pianistu-skladatelju gotovo imponirati tudi Chopinov opus in nekaj takšnih prizvokov je mogoče zaslediti v klavirskem *Capricciu* (1947), medtem ko *Osem preludijev* (1947) prinaša še Skrjabinove zglede, ne le v harmoniji, temveč tudi v fragmentirani ritmičnosti.

### 7.2.3 Prilagoditve, spremembe, potujitve

Toda vsi skladatelji po vojni niso nadaljevali tradicije moderne, kot je bilo to značilno za Arniča, Kozino, Škerjanca, Cigliča in Matičiča. To še posebej velja za tiste, ki so se med obema vojnama navduševali za Kogojevo približevanje ekspresionizmu ali Osterčevo objektivnost nove stvarnosti. V njihovih povojni opusih je mogoče opaziti jasne spremembe, ki bi jih lahko razumeli tudi kot prilagoditve estetskim zahtevam nove oblasti. Tako Danilo Švara, ki je pred vojno dosegel svoj višek z ekspresionistično naravnano kantato *Vizija* (1931), zdaj ustvarja dela, v katerih je moč ugledati tudi nekaj komunikativne »spogledljivosti« socialističnega realizma, kar nakazuje že naslov *Simfonije št. 3, »Delavec«* (1946) ali uvertura *Borec* (1953) na partizanske teme. Slogovno je zelo elastičen tudi Šivic, Bravničar se »zavije« v varni plašč neobaroka in funkcijske tonalnosti, medtem ko Lipovšek tipa in preizkuša – njegov glasbeni stavek se bistveno poenostavi, vendar pa z izbiro besedil pogosto na skrivaj nakazuje tudi na temeljno nelagodje ob vse bolj jasno izpostavljenem socialističnem realizmu.

Izkaže se, da so bili za oblast neproblematični skladatelji, ki so v Škerjančevem duhu nadaljevali z bolešno napetostjo romantike ali barvno razvezanostjo impresionizma, kar je sicer paradoksalno, saj bi pričakovali, da bo nova oblast prav takšen izraz razumela kot nadaljevanje buržuazno-meščanske, torej za novi čas neprimerne, dekadentne, reakcionarne estetike. Toda več dilem so

v resnici imeli tisti skladatelji, ki so pred vojno iskali nov izraz ali vzpostavljali bolj trpek odnos do realnosti sveta in tako celo opozarjali na nevzdržnost socialnih razmerij. Skladatelji druge skupine so v spremenjeni situaciji poiškali dva izhoda, ki sta vodila do družbene »ustreznosti« ali pa »izmikanja« natančnejšemu svetovnonazorskemu izjavljanju:

- nekateri so svoje zatočišče našli v kombiniranju folklorističnega in nacionalnega, pri čemer so se deloma navezovali na romantično izročilo in deloma povzeli Bartókova izhodišča,
- drugi so se oprijeli navidezne neobremenjenosti neoklasicizma, še posebej takšnega, kakršnega je razvil Prokofjev.

### 7.2.3.1 Izhod št. 1: poroka nacionalnega in folklornega

Pot do velikih nacionalnih tem je med drugim vodila prek odločitve za uglasbitev Prešernovih verzov. V tem pogledu ima gotovo osrednjo težo pesnikov *Sonetni venec*, v katerem Prešeren ob bok ljubezni postavlja tudi domovinska čustva. Zdi se, da je prav takšen pesniško-nacionalistični prestiž, torej status »velike« nacionalne literature, gnal v uglasbitev Lucijana Marijo Škerjanca, da torej ponovno niso bile odločilne zgolj estetske premise, temveč podobno kot pri motivih za komponiranje Aškerčevega besedila in kantate *Ujedinjenje* (1936) politično prilagajanje. Podobno se poskuša Škerjanc »oddolžiti« Prešernu tudi naslednje leto z *Gazelami* (1950), le da gre zdaj za simfonično delo, v katerem se skladatelj pesniku bliža z imanentno glasbenimi sredstvi.

V središče postavlja največjega slovenskega pesnika s svojo zgovorno naslovljeno opero *Prešeren* (1952) tudi Danilo Švara, pri čemer se po tipičnih opernih konvencijah 19. stoletja sinopsis osredotoča predvsem na njegovo nesrečno ljubezen do Primičeve Julije, ki je izrazito romantično obarvana, saj Julija ni neobčutljiva do pesnika, oviro predstavlja bolj nepremostljiva socialna pregrada, kar se zdi skoraj v skladu s klasičnim tragičnim sporom med legalnim in legitimnim. Toda visoko stopnjo nacionalne vrednosti ohranja libreto znane pravnice in pisateljice Ljube Prenner (1906–1977), ki je sestavljen zgolj iz Prešernovih verzov, sicer pogosto izrezanih iz konteksta. Bogato nasičena, a v svojih funkcijskih obratih precej osnovna harmonska matrica nam v kombinaciji z ekstatično pevsko melodiko razgalja, da je moral Švari kot pomemben zgled služiti verizem. Toda poleg verizma je mogoče v operi odčitati tudi jasna namigovanja na nacionalne prvine. Tako v varno kompozicijsko-izrazno zavetje oslABLJENE funkcijske harmonije vdirajo številne aluzije na slovensko ljudsko glasbo, ki je dojeta v maniri 19. stoletja kot značilna nacionalna barva, ki jo je sicer treba prilagoditi bolj

»umetelnemu« glasbenemu stavku. Kombinacija nacionalne in veristične opere se zdi tako kot nekakšen seštevek prizadevanj za čim večjo komunikativnost dela in s tem tudi odblesk zahtev oblasti po »primerni« umetnosti.

Delno je takšni obdelavi ljudskega gradiva, prevzeti iz 19. stoletja, zavezan tudi Šivic v *Dveh narodnih* (1949) za orkester, medtem ko poskuša Karol Pahor v oblikovno preprostih tridelnih miniaturah *Istrijanka* (1950) melodiko in harmonijo pretopiti z uporabo istrske lestvice. Bolj kompleksna je uporaba ljudskega gradiva v Bravničarjevi *Simfoniji št. 2 en re* (1951), saj se približuje Bartókovi ideji prefunkcionaliziranega folkorizma. Takšno prevzemanje ljudskih vzorcev v nepotujeni in neposladdkani obliki je nato združeno s preglednim načinom oblikovanja in podedovanimi formalnimi obrazci, ki simfonijo postavljajo v bližino neoklasicizma. Skladatelj sam je sicer uporabo ljudskega gradiva označil za izrazito nacionalistično, saj je bil prepričan, da

premalo preučujemo bistvo slovenskega glasbenega izraza, ki je zajet v naši ljudski pesmi in plesih. V teh je toliko bogastva, izvirnih prvin in svojstvenega glasbenega blaga, da bi nam mogel nuditi neizčrpen vir za naše ustvarjanje. Meni osebno se zdi neobhodno, da ustvarjamo glasbo, ki ima vonj po naši zemlji, ki izraža naše bistvo in vsebuje značilnosti slovenskega bistva. Zanimivo je, kako so problem uporabe folklore v umetni tvorbi reševali moderni skladatelji kakor na primer Stravinski, Janáček ali Bartók. S svojimi deli so nam lahko za vzgled in spodbudo. Proučevati moramo značilnosti, ki jih izraža naša narodna pesem in stremeti moramo za tem, da ustvarimo samobitno glasbeno kulturo, kajti le tako bomo zanimivi drugim.<sup>214</sup>

Bravničarjev »kredo« se bere kot nenavadna poroka želje po glasbi, ki izraža nacionalnega duha in s tem kaže na narodovo samobitnost – kar je gotovo koncept, ki je zaznamoval že pomlad narodov sredi 19. stoletja –, in glasbi, ki bi bila sodobna, saj hkrati opozarja na modele uporabe ljudske glasbe, kakršne so razvili skladatelji med obema vojnoma, pri čemer ima slednje še v petdesetih letih za »moderne«.

Še bolj izrazito »bartókovski« je v svoji obdelavi ljudskega gradiva Marijan Lipovšek v *Prvi rapsodiji za violino in klavir* (1955, pozneje delo tudi orkestrira), saj zaradi rapsodične in svobodno oblikujoče obdelave, zvezane z že enostavni tonalnosti odtujenim harmonskim stavkom, ljudski napevi »Vsi so venci vejli«, »Vün je süša«, »Zakaj se ti dečva ne vdaš« in »Dolenjski furmanik« niti niso izstopajoči, toliko bolj pa nekakšen skriti folklorni duh, ki je podvržen

214 Cit. po Koncertni list Slovenske filharmonije 2 (1952/53), št.1.

osnovni koncertantni logiki, po kateri se skladba v tempu in virtuoznosti vse bolj stopnjuje. Folklorni material in kompozicijski stavek sta v Lipovškovem primeru enakovredno spojena, zato odpadejo tipični sentimentalistični ali nacionalistični toni, ki se sicer lepijo na podobne »potpurije« ljudskih napevov.

Po Pahorju je istrska lestvica najbrž zaradi svoje razpetosti med diatoničnim in kromatičnim premamila tudi Danila Švaro, ki je konec petdesetih let ustvaril vrsto kompozicij, v katerih tako v melodičnem kot tudi harmonskem pogledu izrablja zaporedje polton cel ton. Zdi se, da je bilo prav istrsko lestvico mogoče najbolje prikrojiti potrebam po »ljudski« komunikativnosti in hkratnem prenavljanju harmonskega jezika. Takšen glasbeni stavek je značilen za skladbo *Sinfonia da camera in modo istriano* (1957), v kateri ljudski duh poudarjajo tudi sestavljeni metrumi, medtem ko so oblikovni obrazci tradicionalni (prvi stavek prinaša sonatno obliko, drugi tridelno pesemsko, sklepni pa je zgrajen kot rondo). Švarova *Sinfonia* je zasnovana na presečišču med ljudskim gradivom, tradicionalnim oblikovanjem in bolj inovativnim razumevanjem harmonije kot posledice tonalnih implikacij istrske lestvice (slednja je v resnici oktatonika, s katero je svoj glasbeni jezik prenavljal že Stravinski)<sup>215</sup> ter tako pomeni pozno potrditev estetskih smernic, s katerim je poskušal »utrujeni« glasbeni stavek moderne prenoviti že Bartók v obdobju med obema vojnama, medtem ko takšna sinteza za slovenske skladatelje po drugi svetovni vojni predstavlja pravo kombinacijo ljudskega (= nacionalnega), razumljivega in estetsko inovativnega.

### 7.2.3.2 Izhod št. 2: neprogramska »razumljivost« neoklasicizma

Druga pot v varno zatočišče pred pričakovanji nove oblasti je vodila prek prevzemanja neoklasicističnih obrazcev, s katerimi so skladatelji lahko dokazali svojo obrtno verziranost ali pa so s spretnim manevriranjem med bolj tradicionalnim (torej »klasicističnim«) in sodobnim (zvezanim s predpono »neo«) uspešno maskirali tako svojo osnovno zavezanost tradiciji, torej moderni, kot tudi prav nasprotno sodobnosti, torej *novi glasbi*. Prva možnost velja za Lucijana Marija Škerjanca, ki je s svojim *Concertinom za klavir in godalni orkester* (1948) ustvaril svoje najbolj tekoče neoklasicistično delo. Zunanji vzrok za poenostavitev kompozicijske fakture gre iskati v priložnostni naravi, saj naj bi bilo delo napisano za namene akademijske produkcije,<sup>216</sup> pa vendar se zdi po drugi strani zvest dokument Škerjančeve zavezanosti tradicionalnemu. Oblika je pregledna, ritmični tok pulzirajoč (gl. značilne »klasicistične« Albertijeve

215 Prim. Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press 2010, Kindle elektronska knjiga, lokacija 68745.

216 Koncertni list Simfoničnega orkestra RTV Ljubljana, 15. 3. 1964, str. 106.

base v prim. 38) in periodičen (a + a'), harmonija pa ne toliko neoklasicistično »potujitvena« (tipičen je zvečan akord *b-d-fis* v prvem taktu), temveč prek sekvenčnih modelov bolj zavezana moderni.

Primer 38: Prva tema iz prvega stavka Škerjančevega Concertina.

Nekoliko drugače moramo motriti neoklasicizem pri skladateljih, ki se po drugi vojni šele poskušajo uveljaviti ali pa poiskati svoj glasbeni izraz onkraj modelov, ki so jim jih ponudili učitelji: Osterc pred vojno ali Škerjanc takoj po njej. Neoklasicizem se je ponudil kot logična izbira ne zgolj zaradi svoje družbene »ustreznosti«, temveč ker se je zdelo, da stoji natančno na sredi med romantično tradicionalno razčustvovanostjo Škerjanca in Osterčevo objektivizirano zavezanostjo vsemu novemu, da daje priložnost za izmik, a hkrati ni skrajn. Zanimivo je, da so štirje skladatelji (Lipovšek in Ramovš iz Osterčeve šole ter Krek in Škerl iz Škerjančeve) prav na začetku petdesetih let napisali neoklasicistične skladbe, ki po svoji obrtni dovršenosti prekašajo dela njihovih učiteljev, čeravno v njih ne razrešujejo dilem, ki so v istem času že pestile njihove zahodnoevropske kolege.

Marijan Lipovšek je takšno prečiščeno neoklasicistično delo ustvaril leta 1950. Skladateljevo *Drugo suito za godala* imamo lahko za paradigmatski primer neoklasicističnega dela na vseh ravneh: oblikovno je delo zasnovano kot sonatni cikel, pri čemer sta okvirna stavka sonatna, središčna pa tridelno pesemska; Lipovšek ostaja zvest periodičnemu nizanju oblikovnih enot, harmonija pa je

diatonična z jasno zavezanostjo središčnemu tonu *c*, pa vendar posejana s kakšnimi nepričakovanimi izmiki v pandiatoniko. Lipovšek v petdesetih letih torej slogovno preigrava različne možnosti – od moderne v simfonični pesnitvi *Domovina* (1950), neoklasicizma in neobaroka v *Drugi suiti* do Bartókovega tipa folklorizma v *Prvi rapsodiji*. V takšnem tipanju v tem času ni osamljen, v njem pa gre razpoznati nemirnost prvih povojnih let, ki ga je zanel predvsem razvojna diskontinuiteta v povezavi z nejasno izrečenimi pričakovanji nove oblasti, seveda pa v njej odmevajo tudi osebne skladateljske dileme, povezane z vprašanji zvestobe in opuščanja tradicionalnega glasbenega jezika.

Podobne dileme so v istem času prevevale tudi Primoža Ramovša, ki priznava, da je »iskal novo«.<sup>217</sup> S svojo *Sinfonietta* (1951) je v tem pogledu dosegel posebno stopnjo izčiščenja in objektivizacije. Če se je v *Mali suiti* (1946) za klavir še naslanjal na žanrske obrazce nove stvarnosti, torej modele svojega učitelja Osterca, in je harmonija blizu Hindemithovi, *Simfonija št. 3* pa je z odločnimi simfoničnimi potezami celo blizu Šostakoviču, se zdi, da je Ramovš v *Sinfonietti* destiliriral svoja medvojna spoznanja iz Italije, ko se je izpopolnjeval pri Vitu Frazziju in Alfredu Caselli. A hkrati kljub prozorni neoklasicistični govorici – podobno kot pri Lipovšku je pregledna oblika, pomembna oblikujoča sila pa je enakomerni ritmični pulz – ni mogoče spregledati tudi potez, ki bodo odločno zaznamovale Ramovšev poznejši razvoj: gre predvsem za izrazito predanost kontrastu in deloma tudi zvočnim barvam, kar je za neoklasicistični stavek vendarle presenetljivo.

Če Ramovševa *Sinfonietta* zavzema pomembno mesto v skladateljevem razvoju, stoji *Simfonietta* (1951) Uroša Kreka (1922–2008) na njegovem začetku. Delo je po svojih zunanjih dimenzijah in tudi v notranjem oblikovanju prava simfonija, toda bolj »ambicioznemu« naslovu se je skladatelj najbrž ognil zato, ker se je zavedal, da v delu preigrava še različne slogovne obrazce in možnosti. V prvem stavku prevladuje neoklasicistični brio, združen s formalno preglednostjo – temi sta v ekspoziciji sonatnega stavka v tonalnem razmerju tonika-dominanta, sorodni pa sta si v tem, da v melodičnem pogledu črpata iz razloženih akordov, kar lahko imamo za tipično klasicistično potezo. Drugi, variacijski stavek (temi sledijo tri v tempu kontrastne variacije in nato ponovitev teme) s svojo zavezanostjo periodični gradnji mestoma spominja celo na Brahmsa, medtem ko je sklepni sonatni stavek spet igrivo neoklasicističen.

Še bolj dosledno neoklasicistične poteze izkazuje skladateljeva *Sonatina* (1956) za godalni orkester. Neobremenjen glasbeni »diskurz« naj bi bil

217 Borut Loparnik, *Biti skladatelj*, Ljubljana, Slovenska matica 1984, str. 100.

posledica naročila Zagrebških solistov in njihovega vodja, violončelista Antonia Janigra, skladatelj pa je razumel željo naročnikov, da »naj bi bilo delo muzikantskega značaja: za izvajalce prijetno muziciranje, za poslušalce razvedrilo. Zato ne kaže v njem iskati niti izpovedujoči niti dramatičnih mest, le muziko, kakor si jo napiše skladatelj v oddih«. <sup>218</sup> Zapis je simptomatičen, saj se zdi, kot da se skladatelj umika, da je le nekakšen kompozicijski mojster, ki izdeluje muziko v splošno zadovoljstvo, skorajda zabavo vseh vpletenih. Takšno objektivizacijo moramo postaviti v zvezo z nenapisanimi zahtevami časa, deloma pa tudi odmikom od Škerjančevega subjektivizma in patetike del, ki so nastala v povezavi z drugo svetovno vojno.

Podobno kot Krek stopa na prizorišče na začetku petdesetih let tudi mladi Dane Škerl (1931–2002) s svojo *Serenado za godala* (1952), ki jo je napisal le nekaj mesecev pred diplomom, v njej pa je napovedal »skoraj vse«, kar je »pozneje razvil in dorekel«. <sup>219</sup> Škerl ima pri tem gotovo v mislih simetrično formo in idejo nekakšne monotematskosti, po kateri kontrastni stavki črpa-jo iz istega, na začetku predstavljenega gradiva, zato imamo v skladbi v re-sonici oprava z »metamorfozo teme oz. razpoloženskega tipa, ki ga ta tema predstavlja«. <sup>220</sup> V *Serenadi*, ki se po osnovnem pulzu in hudomušnih izmikih zgleduje po Prokofjevu, služi za izhodišče uvodna »Intrada«. V tej je naznačen koračniški ritem, skladatelj pa se spretno izmika jasni tonaliteti, čeprav ves čas kroži okoli C-dura, ki je skorajda uresničen v zadnjih taktih, v katerih pa tonom osnovne tonalitete kot potujitveni tujek vendarle doda še ton *as*. Škerl je tako nastavljenemu tipu neoklasicizma, ki še najbolj spominja na Prokofjeva, ostal zvest tudi v naslednjih delih v petdesetih letih. Tako tematsko gradivo v *Koncertu za orkester št. 1* (1956) zaznamuje značilna motorika, ki ponavadi izhaja iz spremljevalnih figur in potrjuje klasicistično homofonijo, skladatelj pa se ponovno ubada tudi z idejo motivične poenotenosti, saj je sklepni, tretji stavek zgrajen iz materiala obeh prejšnjih stavkov.

Pomenljivo mora biti, da predstavljena izstopajoča neoklasicistična dela iz leta 1951 nosijo nezaznamovana formalna imena (suits, simfonietta, serenada, sonatina, koncert), kar je slogovno ustrezno, vendar pa hkrati pomeni, da so se skladatelji ognili poudarjeni vsebinskosti, torej tudi raznim programskim ali ideološkim izhodiščem. Ob sočrealističnih zahtevah po razumljivem in slavilnem so se slovenski skladatelji zatekli večinoma v komunikativni neoklasicizem, ki je poslušalca nagovarjal z znanim naborom

218 Koncertni list Slovenske filharmonije za modri abonma št. 3 1995/96, 23. 22. 1995.

219 Cit. po komentarju Boruta Loparnika na CD-plošči *Danijel Dane Škerl, Ars Slovenica*, Ljubljana, Edicije Društva slovenskih skladateljev.

220 Koncertni list Orkestra Slovenske filharmonije 2/1 (1952/53), str. 2.

sredstev in postopkov, a se je hkrati umikal v trezno objektivističnost absolutne glasbe, kar pomeni, da so se skladatelji spretno izognili zapovedanim vsebinskim poudarkom. Toda hkrati neoklasicizem nekaterim ni predstavljal le izhoda, temveč tudi zatočišče pred bolj sodobnimi tokovi, kakršne je pred vojno napovedoval predvsem Osterc.

### **7.3 Prva politična in estetska »odjuga« – konec iskanja socialističnega realizma in izmikanja**

Vrhunec poveljnega neoklasicizma v Sloveniji, torej objektivističnega izmikanja in prilagajanja, hkrati predstavlja zadnjo stopnjo v iskanju socialističnega realizma. Prav leta 1951 je Edvard Kardelj na plenumu Centralnega komiteja Komunistične partije Slovenije ugotavljal, da za slab obisk v gledališčih ni kriv izbor gledaliških iger, temveč njihova prežetost z eno in isto socrealistično tematiko, kar povzroča dolgočasnost.<sup>221</sup> Takšno izhodišče nakazuje prve spremembe in sprostitev, ki uradno nastopijo leta 1952, ko je na kongresu Komunistične partije ukinjen agitpropovski aparat, hkrati pa pride vsaj na zunanji ravni do ločitve med partijskim in oblastnim aparatom.<sup>222</sup> Nastopi čas t. i. prve odjuge, ki se kaj hitro pokaže tudi na kulturnem polju. Tako prav tega leta Miroslav Krleža na kongresu Zveze književnikov Jugoslavije ostro nastopi proti prevzemanju sovjetske ždanovske logike in posledično tudi proti socrealistični doktrini.<sup>223</sup> Prav tega leta je bolj odločno proti socrealističnim težnjam v slovenski kulturni politiki nastopil tudi Josip Vidmar, kar je s svojo izjavo, da »socialistični realizem služi zgolj političnim ciljem, ne moralni ne etični preobrazbi človeka«,<sup>224</sup> samo še potrdil Ferdo Kozak. Seveda pa je bilo odločilno mnenje ideoloških usmerjevalcev, še posebej Kardelja, ki je vse bolj zagovarjal misel, da se mora ljudstvo tudi v socializmu zabavati,<sup>225</sup> hkrati pa je bil vse bolj proti temu, da se negativno ocenjujejo posamezne umetniške smeri same po sebi, temveč le tiste, ki izpostavljajo protisocialistične težnje.<sup>226</sup> Posledica tega je bila večja liberalnost in dopuščanje vsega, kar ni neposredno ogrožalo monopola komunistične partije.<sup>227</sup> Kot vrhunec ideološkega popuščanja gre razumeti

---

221 Gabrič, *Slovenska agitpropovska kulturna politika*, str. 619.

222 Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*, str. 5.

223 Gabrič, *Slovenska agitpropovska kulturna politika*, str. 647.

224 Ferdo Kozak cit. po prav tam.

225 Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*, str. 103.

226 Prav tam, str. 193.

227 Prav tam, str. 202.



polemiko med Vidmarjem in najbolj »togim« kulturnim ideologom Borisom Ziherlom leta 1956. V tem spopadu je Vidmar še enkrat ponovil svojo tezo, da je za visoko umetniško vrednost umetnine odločilna umetnikova sposobnost, ne pa predstavljeni svetovni nazor, s čimer je želel poudariti, da tendencioznost ne sme slabiti umetniških vrednosti.<sup>228</sup>

V glasbi se vse te spremembe najbolj jasno zrcalijo v koncertu mladih skladateljev v Slovenski filharmoniji, ki ga je leta 1952 prek posredovanja pri politiki izsilil Stanko Prek (1915–1999) in na katerem so izvedli nova simfonična dela Preka, R. Gobca, Cigliča in Ramovša, ki je pozneje dejal, da je šlo za »mejniki v naši glasbeni zgodovini, in sicer takšen, da zasluži spomenik«.<sup>229</sup> Naslednjo pomembno prelomnico predstavlja ustanovitev Kluba komponistov leta 1954. Pobudo zanj je dal Ivo Petrić (1931), Škerjančev študent, ki pa ni bil zadovoljen ne s profesorjevim delom in odnosom ne s študentskimi možnostmi za predstavitev novih del. Ker so študentje idejo kluba uresničili kljub nasprotovanju profesorja Škerjanca, je mogoče začetek njegovega delovanja razumeti v smislu pomembnega preloma s povojnimi konservativnimi estetskimi izhodišči, kar je sicer poudaril tudi sam Petrić v pogovoru v *Študentski tribuni*, ko je povedal, da v klubu »vedno bolj prevladuje napredna usmerjenost, za katero je značilna želja, da bi se čim bolj približala sodobnim evropskim glasbenim stremljenjem, in se njim ob strani razvijala dalje«.<sup>230</sup> Iz Petrićeve misli gotovo izstopa želja po razgledu po širših evropskih glasbenih tendencah in priključevanju »razvoju«, pri čemer se velja vprašati, koliko sodobnih evropskih dogajanj so takrat mladi študentje sploh poznali.

Del odgovora nam gotovo lahko da razgled po skladbah, ki so jih v tistem času pisali člani kluba. V tem pogledu nam lahko služi kot precej verna skica skladateljev, ki so jih mladi v petdesetih letih v Sloveniji razumeli kot »sodobne«, *Sedem anekdot* (1955) za klarinet in klavir Igorja Štuheca (1932), saj je vseh sedem miniatur zamišljenih kot hommage posameznim skladateljem: Debussyju, Bartóku, Prokofjevu, Kogoju, Hindemithu, Ostercu, Slavenskemu in Webernu, pri čemer je treba vedeti, da je dodekafonsko posvetilo slednjemu skladatelj dodal šele leta 1964. Mladi slovenski skladatelji, ki se želijo približati »sodobnim evropskim glasbenim stremljenjem«, torej v resnici poznajo velikane glasbe med obema vojnama, ne pa izstopajočih del svojih tujih sodobnikov, zato so kot »sodobne« razumeli klasike prve polovice 20. stoletja. To niti ne preseneča, če vemo, da naj bi Škerjanc

228 Prav tam, str. 166.

229 Loparnik, *Biti skladatelj*, str. 105.

230 Matjaž Barbo, *Pro musica viva*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 2001, str. 41.

svojim študentom »grdo« govoril celo o Bartóku in Stravinskem,<sup>231</sup> Lojze Lebič, ki je študiral pri Marjanu Kozini, pa izdaja, da je bila večina akademijskih profesorjev v tem času »malomarnih in ozkosrčnih, povsem so nam zamolčali drugo dunajsko šolo, tudi Bartóka, Hindemitha in Stravinskega«.<sup>232</sup>

Podobno kot to velja za nemške in nato preostale evropske skladatelje, ki so od leta 1946 naprej v Darmstadtu spoznavali vsa pomembna dela, nastala v času evropske izolacije po vzponu nacizma in fašizma, tako se slovenski skladatelji s temi deli začnejo spoznavati dobro desetletje pozneje, ko je sicer v Evropi modernizem že dosegel svoje prve radikalne vrhove. Mladim slovenskim skladateljem, ki želijo biti v tem času »sodobni«, služijo za zgled tako predvsem Hindemith, Prokofjev ali celo Šostakovič. To potrjuje tudi vpogled v skladbe pobudnika ustanovitve kluba, Iva Petrića. Njegova *Simfonija Goga* (1954) se zgleduje po Hindemithu tako v tipični napetostni harmoniji kot tudi v izrazu, ki je objektiviziran in osredinjen na gladko tekoč, obrtniško izpiljen glasbeni stavek, v katerem je pomemben delež namenjen polifoniji, osrednjo oblikovalno vlogo pa še vedno nosi motivično-tematsko delo.

Bolj dosledno neobarochen je Petrićev *Concerto grosso* (1955) za pet solističnih godal in godalni orkester – polifonija spet služi skladateljski objektivizaciji. V baročni maniri je značilen pogosto enakomeren ritmični utrip (»Vivo«) ali monotematsko motivično razpredanje (»Largo«). Toda Petrić v tem času preizkuša še druge možnosti. Tako se s *Koncertom za flavto in orkester* (1955) bliža neoklasicizmu, dramatično menjavanje tempov, poudarjena izraznost, ki se trga iz krempljev hindemithovske objektivističnosti, in pogosto orkestracijsko stopnjevanje v *Simfoniji št. 2* (1957) pa kažejo celo na jasne vplive simfonične glasbe Šostakoviča. Tudi Petrićev opus v petdesetih letih torej dokazuje, da so skladatelji poskušali iskati nov glasbeni izraz in da so se pri tem zgledovali pri velikih skladateljskih imenih iz obdobja med obema svetovnjima vojnama, niso pa imeli še pravih stikov s svojimi tujimi sodobniki.

Vzroke za takšno odtrganost od evropskih tokov gre iskati najprej v estetskih poetikah tistih slovenskih skladateljev, ki so predavali kompozicijo na Akademiji za glasbo (Škerjanc, Kozina, Pahor, Arnič) in so sami z nezaupanjem gledali na inovacije glasbe 20. stoletja ter prisegali na izrazno estetiko 19. stoletja, kot tudi v povojni prekinitvi stikov z zahodno Evropo kot posledico vzpostavitve novega družbenega sistema, ki je s silno nezaupljivostjo gledal

231 Jurij Snoj, *Portret skladatelja Janeza Matičiča*, Ljubljana, Slovenska matica 2012, str. 98.

232 Matjaž Barbo, Matija Ogrin in Brane Senegačnik, »Glasba, zveneča metafizika. Pogovor s skladateljem Lojzetom Lebičem«, *Tretji dan* 24/1 (1995), str. 17.

na »gnili« kapitalizem zahodne družbe. Bolj pomembna kot oba vzroka posamično pa je bila njuna trdna zveza, zaradi katere močnejši politični posegi v glasbeno umetnost niti niso bili nujni, saj so bili že vodilni skladatelji, usmerjevalci glasbenega življenja, po svojem osnovnem estetskem prepričanju zavezani tradicionalnemu glasbenemu izrazu, ki je bil poslušalcem razumljiv in na katerega je bilo zato mogoče pripenjati pomen.

#### **7.4 Zaključek – slovenski socialistični realizem, ujet v arbitrarni napetostni štirikotnik**

Čeprav v odnosu do glasbe povojna ideologija na Slovenskem ni bila preveč natančna in direktna, je vseeno oblikovala glasbo v prvem desetletju po koncu druge svetovne vojne. To se neposredno odraža v upadu financiranja osrednjih glasbenih ustanov in posledično v oslabitvi njihovega družbenega pomena, kar je gotovo posledica tega, da državni aparat ni videl možnosti, kako bi lahko te ustanove instrumentaliziral za svoje ideološke namene. Hkrati se je od srede petdesetih let veliko bolj intenzivno spremljala popularna glasba. V odsotnosti jasnih »direktiv« so se mnoge »rešitve« izkazale za precej arbitrarne ali osebno obarvane, kar velja za primer Lucijana Marije Škerjanca, ki je zaradi osebnih estetskih preferenc pomembnega predstavnika kulturne politike Josipa Vidmarja postal ena izmed osrednjih avtoritet v povojnem glasbenem življenju (bil je dekan Akademije za glasbo, profesor kompozicije, upravnik Slovenske filharmonije, glasbeni kritik, avtor številnih učbenikov). To se zdi precej paradoksalno v luči njegovega medvojnega odnosa do okupatorjev in slogovnih značilnosti njegovih skladb, v katerih se zrcali zavezanost subjektivnemu, romantičnemu izrazu 19. stoletja. Še bolj presenettljivo pa je, da so se morali po vojni prilagajati predvsem tisti skladatelji, ki so pred vojno sledili Slavku Ostercu; ne le njegovemu zaupanju v nujnost estetskih inovacij, temveč tudi v poudarjeni socialni, torej »levičarski« drži. Tako se izkaže, da bi morali slovensko glasbo prvega desetletja po letu 1945 motriti v luči napetostnega štirikotnika, razpetega med tradicionalnim in novim na eni strani ter ideološkim in avtonomnim na drugi. V takšnem štirikotniku so bile mogoče vse kombinacije, kar le še potrjuje ambivalentno naravo slovenskega tipa socrealistične glasbe.

To glasbo je v muzikološkem pogledu težko definirati, toda njene značilnosti/intencije se brez dvoma najbolj jasno kažejo v monumentalnih simfoničnih in vokalno-instrumentalnih žanrih z jasno izpostavljenim programom ali besedilom. Toda takšna dela so bila v Sloveniji redka, če ne drugače zaradi

slabih infrastrukturnih pogojev in odsotnosti močne simfonične tradicije moderne. Zato je, kar je spet paradoksalno, mogoče več prilagoditev odkriti v bolj intimnem žanru samospeva.

Mnogi skladatelji po vojni niso spreminjali svojega sloga in so ostali zvesti predvojni moderni (Škerjanc, Arnič, Kozina, Ciglič, zgodnji Matičič), kar se je povsem skladalo z ideološkimi zahtevami. Toda opusi nekaterih skladateljev kažejo pomembne spremembe, ki jih je treba postaviti v zvezo s prilagajanjem nejasno izraženim zahtevam politike. V tem pogledu sta se dve rešitvi izkazali za posebej praktični: povezovanje nacionalnega in folklornega (Švara, Šivic, Bravničar, Lipovšek) in sklicevanje na neoklasicistično objektivnost. Slednja možnost je vodila do »razumljive« glasbe, ki je slonela na zgodovinskih obrazcih, hkrati pa je s svojim ritmičnim pulzom prinašala optimistične podtone, s čimer je bilo omogočeno dvojno maskiranje. Neoklasicizem je tako predstavljal zatočišče za tiste skladatelje, ki jih je privlačila *nova glasba* in so skušali opustiti poudarjeno emocionalnost in subjektivno izraznost moderne, kakor tudi prav nasprotno za tiste, ki so se upirali novim kompozicijskim sredstvom in so v neoklasicizmu prepoznali možnost za nadaljevanje s tradicionalnim izročilom.

Čeprav leta socialističnega realizma v Sloveniji niso močno ideološko zaznamovana, so imela vendarle močan vpliv na poznejši razvoj slovenske glasbe. To kažejo predvsem začetki naslednje generacije slovenskih skladateljev, ki so s svojim delom pričenjale v času prve politične odjuge sredi petdesetih let. Čeprav so ti skladatelji prekinili z izročilom vodilnih povojnih skladateljev, še posebej Škerjanca, in iskali stike z *novo glasbo*, so morali zaradi desetletne politične izolacije in prilagajanj začeti s podobne »točke nič« kot njihovi evropski sodobniki takoj po koncu druge svetovne vojne, torej célo desetletje prej. Posledično so skladatelji, ki so postali vodilne osebnosti slovenskega modernizma v šestdesetih letih, za vedno zamudili prvi val evropskega povojnega modernizma, ki je bil značilen za začetek petdesetih let, torej za čas, v katerem so v Sloveniji nastale prefinjene neoklasicistične mojstrovine, odmaknjene vsakršni inovaciji.

## 8 Poskus slogovne določitve samospevov Vilka Ukmarja

V Ukmarjevem opusu najdemo 24 samospevov: *Starka za vasjo* (S. Kosovel), *Melanholija* (S. Kosovel), *Zimska idila* (D. Kette), *Pesem* (S. Kosovel), *Sveti duh* (O. Župančič) ter ciklusa *Astralna erotika* (S. Kosovel) in *Šest pesmi* (E. Kocbek).<sup>233</sup> V svoji analizi in poskusu slogovne določitve se bom osredotočil na ciklus trinajstih samospevov *Astralna erotika*, izdanih v dveh zbirkah leta 1968, predvsem zato, ker ostala dela ne dosegajo umetniške teže prav teh uglasbitev Kosovela, na drugi strani pa ostaja kuriozum *Šest pesmi*, ki naj bi nastale leta 1982,<sup>234</sup> vendar pa do tega trenutka ni bilo mogoče odkriti partiture.<sup>235</sup>

Slogovna določitev izbranih del lahko poteka na treh nivojih: (1) mogoče je raziskati duhovnozgodovinsko umeščenost in opredeljenost skladatelja, (2) druga pot vodi preko analize kompozicijskega stavka in uporabljenih tehnik, (3) v primeru samospevov pa lahko o slogu kaj pove tudi izbor besedil, ki jih je skladatelj uglasbil. Prva možnost zahteva natančno preučitev skladateljeve implicitne in eksplicitne poetike,<sup>236</sup> kar presega okvire tega prispevka, zato se bom osredotočil na analizo samospevov iz izbrane zbirke ter na slogovni odnos med Kosovelovo poezijo in Ukmarjevo uglasbitvijo.

Z analizo bom poskusil pregledati več kompozicijskih nivojev in parametrov glasbenega stavka in se vsakič znova vprašati, kaj nam povedo o slogovni umeščenosti samospevov. Moja glavna pozornost bo tako veljala (1) skladateljevim oblikovalnim postopkom, (2) harmonskemu stavku in tonalni podobi ter (3) deloma tudi odnosu med besedilom in uglasbitvijo.

Na ravni oblikovanja pri Ukmarju ne srečamo enostavne kitične uglasbitve. Vsi samospevi so prekomponirani, vendar pa so nekateri vendarle ujeti v klasične pesemske oblike. Tako je *Romanca* zamišljena kot variacijski niz ( $aa^1a^2$ ), *Golobčki* so oblikovani kot rondo ( $ABA^1CA^2$ ), kot klasična tridelna pesem ( $ABA^1$ ) je zamišljen samospev *Bog blagoslovi*, pesemsko oblikovanje pa izkazujeta tudi samospeva *Kako lepo* ( $ABCA^1$ ) in v bolj komplicirani obliki *O, saj ni smrti* ( $ABCA^1DE$ ). Periodičnost je večinoma nadomeščena z glasbeno prozo, vendar pa nam samospev

233 Prim.: Anica Križmančič, *Vilko Ukmar – Astralna erotika*, dipl., Ljubljana 1993, Jože Sivec, »Vilko Ukmar«, *Enciklopedija Slovenije*, zv. 14, ur. Dušan Voglar, Ljubljana, Mladinska knjiga 2000, str. 20–21.

234 Prim.: prav tam.

235 V pogovoru s skladateljevim sinom Kristjanom Ukmarjem, 15. 11. 2005.

236 Hermann Danuser, »Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert«, *Archiv für Musikwissenschaft* XLVII (1990), št. 2, str. 87–102.

*Golobčki* razkriva tudi skoraj »kvadratno« periodično metrično strukturo (najdemo lahko stavke po 4 takte, periode po 16 taktov, jasno zaključena dvotaktja ipd.). Ti redki ostanki »klasičnih« oblik in »klasičnega« načina oblikovanja nam govore predvsem o tem, da Ukmar tudi v trenutkih, ko se prepušča najizrazitejšemu inovacijskemu duhu in prostemu oblikovanju, vendarle ustvarja na ozadju tradicionalnega glasbenega stavka. Tako je sicer večina samospevov oblikovanih kot proste večdelne pesmi, torej kot niz formalnih blokov, ki so vsakič jasno motivično določeni. Ukmar tako zapušča enostavne principe oblikovanja, vendar pa njegova logika temelji v motivično-tematskem delu. V vsaki glasbeni enoti namreč eksponira izrazit glasbeni domislek, ki v nadaljevanju dejavno oblikuje glasbeni tok, čeprav ponavadi ne dosega večjih transformacij (težko bi torej govorili o razviti variaciji). Iz tega nam mora biti jasen Ukmarjev pristop do formalnega oblikovanja: ostanki klasičnih oblikovnih shem in vzorcev so posledica trdnega zupanja v motivično-tematsko delo, ki ga skladatelj ohranja kljub naprednejšemu harmonskemu stavku in bolj napetemu izrazu.

Kot pomembnejše vprašanje se izkaže substanca takšnih motivov, s čimer pa že stopamo v ozek stik s problematiko harmonske in tonalne podobe Ukmarjevih skladb, ki predstavlja celo centralno os povpraševanja o značilnostih in specifičnostih Ukmarjeve glasbe. Ukmarjeva invencija se naseljuje prav v izvirne, samosvoje harmonske tvorbe, ki včasih prevzamejo celo motivično vlogo. Tako je mogoče trditi predvsem za naslovni samospev *Astralna erotika*, kjer uvodni akord prinaša najprej celotno tonsko zalogo za skladbo (*g–b–d–fis–cis + e*; gl. prim. 39). Podobno kot lahko skladba izhaja iz enega samega sozvočja, lahko osnovni »okus« skladbe določa tudi izbrana zaloga tonov kot npr. v samospevih *Romanca* (*d–e–fis–g(is)–a–h–cis*; gl. prim. 40) in *Kako lepo* (*c–des–e–f–g–as*). Ne gre pa prezreti tudi zadnjega samospeva iz ciklusa *Na grobu*, ki je v celoti izpeljan iz bitonalnega razmerja A-dur – B-dur. Obe tonaliteti sta si zoperstavljeni tako vertikalno kot v sukcesivnem nizanju, pozneje pa tona *b* in *a* prevzemata tudi vlogo spremljevalne figure (gl. prim. 41).



Primer 39: Akord s celotonsko zalogo v samospevu *Astralna erotika*.

Primer 40: Samospev Romanca.

Primer 41: Bitonalnost v samospevu Na grobu.

Na splošno Ukmar zapiše tonalno osredinjenost ter posledično tudi funkcijsko tonalnost. Vendar njegov prestop v svobodnejši harmonski stavek ni decidirano trd kot na primer pri Schönbergu – Ukmar podobno, kot smo to spoznali že v zvezi z oblikovnimi postopki, tudi pri vertikalnih tvorbah izhaja iz tradicionalne harmonije. Tako kljub odsotnosti tonalne osredinjenosti in funkcionalnega povezovanja večinoma ostaja zavezan terčnim strukturam (kvartni ali kvintni akordi so prej izjeme – gl. npr. začetek samospeva *Sivina*). Te lahko nastopajo v obliki klasičnih, a funkcijsko izoliranih trizvokov (npr. »nevezani« in »izkristalizirani« kvartsektakord Des-dura v 10. taktu samospeva *Vse je tiho*), pogostejše pa je bi- in polikordično povezovanje, ki zadeva tako progresijo akordov kot tudi njihovo zgradbo. Skladatelj v zaporedju niza terčno grajene kvintakorde, sekstakorde ali kvartsektakorde, osvobodjene funkcijskih teženj. Tako konec samospeva *O, saj ni smrti* obvladuje zaporedje akordov H-dur–C-dur–B-dur (gl. prim. 42), v samospevu *Vse je tiho* skladatelj zaporedno niza fis-mol–cis-mol (sicer brez karakteristične terce)–F-dur, zadnji del samospeva *Na grobu* pa temelji na progresiji Es-dur–G-dur–F-dur (gl. prim. 43). Če v takih primerih sukcesivnega nizanja terčnih akordov ni mogoče odkriti kakšnega urejevalnega principa (razmerja med posameznimi akordi so sekundna, terčna, kvintna in polarna), pa je mogoče večjo sistematično opaziti pri sestavljanju bikordov. Razmerje med naloženima akordoma je tako lahko terčno (npr. v *Astralni erotiki* A-dur + C-dur in v samospevu *Obraz v samoti* Des(Cis)-dur + E-dur, gl. prim. 44), sekundno (e-mol + Es-dur v *Slavčih*, E-dur + Es-dur v *Sivini*, A-dur + B-dur v samospevu *Na grobu* in Fis-dur +

G-dur v pesmi *Bog blagoslovi*, gl. prim. 45 in prim. 41) ali celo polarno (As-dur + D-dur v samospevu *O, saj ni smrti*, A-dur + Es-dur v samospevu *Vse je tiho* ter F-dur + H-dur in g-mol + cis-mol v *Slutnji*, gl. prim. 46–49).

Primer 42: Zaporedje kvintakordov v samospevu *O, saj ni smrti*.

Primer 43: Samospev Na grobu.

Primer 44: Terčno razmerje bikorda v samospevu *Astralna erotika*.

Primer 45: Sekundno razmerje bikorda v samospevu *Slavčki*.



A musical score in 2/4 time. The top staff is a vocal line with lyrics: "Sa - mo pa - daš, Sa - mo pa - daš, pa — daš". The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'p' (piano) dynamic marking. The melody in the piano part is characterized by wide intervals, illustrating the 'Polarno razmerje bikorda' (polar chord ratio).

Primer 46: Polarno razmerje bikorda v samospevu O, saj ni smrti.

A musical score in common time (C). The top staff shows a vocal line with a single note and a fermata, marked with a '5' above it. The bottom two staves are piano accompaniment, starting with a 'p' (piano) dynamic marking. The piano part features wide intervals, illustrating the 'Polarno razmerje bikorda'.

Primer 47: Polarno razmerje bikorda v samospevu Vse je tiho.

A musical score in 3/4 time. The top staff shows a vocal line with a single note and a fermata. The bottom two staves are piano accompaniment, starting with a 'p' (piano) dynamic marking. The piano part features wide intervals, illustrating the 'Polarno razmerje bikorda'.

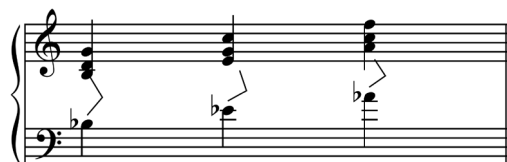
Primer 48: Polarno razmerje bikorda v samospevu Slutnja.

A musical score in 3/8 time. The top staff shows a vocal line with a single note and a fermata. The bottom two staves are piano accompaniment, starting with a 'p' (piano) dynamic marking. The piano part features wide intervals, illustrating the 'Polarno razmerje bikorda'.

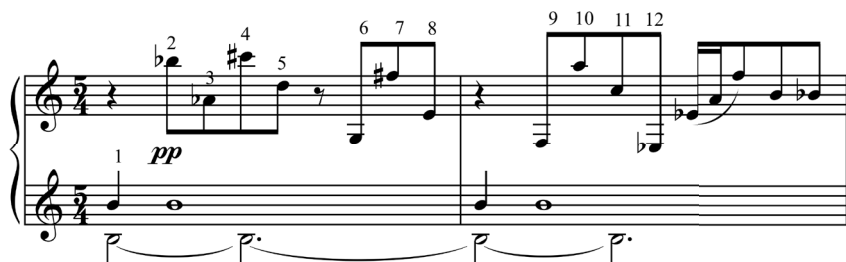
Primer 49: Polarno razmerje bikorda v samospevu Slutnja.

Precej raznolika harmonska sredstva, ki jih uporablja Ukmar, bi bilo mogoče razvrstiti celo v nekakšno napetostno lestvico, ki vodi od stabilnejših, mirujočih

in tako manj napetih, morda manj ekspresivnih akordov do ekstremno disonantnih in posledično »dramatičnih« ter poudarjeno ekspresivnih harmonskih tvorb. Takšna lestvica se razpenja od (1) mirujočih, izoliranih terčnih akordov, (2) sukcesivne bi- in polikordike, (3) terčnih akordov z dodanimi sekundami (gl. prim. 50) preko (4) naslojenih bikordov do (5) močno disonantnih tvorb in celo clustrov v samospevu *O, saj ni smrti*. Prav s to uglasbitvijo Kosovelove pesmi prihaja Ukmar v harmonskem smislu najdlje, saj je poleg izrazite kromatike in sekundnih tvorb mogoče najti tudi krajšo linijo v klavirju, ki jo je morda mogoče razumeti kot Ukmarjev plah poskus dodekafonije – zapovrstjo skladatelj namreč naniza vseh dvanajst poltonov kromatične lestvice (gl. prim. 51), vendar v nadaljevanju ni razbrati jasnejšega sistematičnega dela z vrsto.



Primer 50: Terčni akordi z dodanimi sekundami v samospevu *Slutnja*.



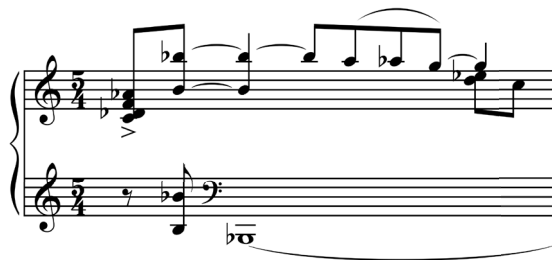
Primer 51: Dvanajsttotsko zaporedje v samospevu *O, saj ni smrti*.

Zdi se, da se skladatelj v celi zbirki pomika po tej harmonsko napetostni lestvici vse globlje, torej proti zmeraj bolj »konfliktnim«, napetim, disonantnim tvorbam. Vseeno pa ostaja najpomembnejše spoznanje, da Ukmar tudi v harmoniji pravzaprav izhaja iz tradicionalnega glasbenega stavka. To nam dokazuje uporaba terčno grajenih harmonij, ki pa so v tem primeru odpuščene iz svojih funkcijskih zvez, podobno vmesno stanje med tradicionalnim in sodobnim pa izdajajo tudi tiste disonantne harmonske tvorbe, za katere se izkaže, da so pravzaprav terčni akordi z dodanimi sekundami. Skladatelj torej išče nova izrazila, a v osnovi ostaja zavezan nekaterim osnovnim tradicionalnim načelom.

S podobno dvojnostjo lahko morda definiramo tudi Ukmarjev odnos do uglasbitve besedila. Tudi v to razmerje skladatelj ne vnaša novih vsebin ali zaostrojujočih poudarkov. Še vedno prevladuje želja po čim večji zvestobi notranji formi besedila – glasba naj bi besedilo primerno »interpretirala«, pri čemer skladatelj ne problematizira povsem različnih materialnih narav glasbe in jezika. Zelo natančno približevanje tekstu izdajajo tudi nekatera izstopajoča tonska slikanja. Tako je v hitrih triolah in kvintolah *Slavčkov* mogoče slišati ptičje petje (gl. prim. 45), arpedžirana klavirska spremljava v *Romanci* spominja na tipične zvoke harfe ali lutnje (gl. prim. 40), torej glasbil potujočih pevcev, hitre dvaintridesetinke v *Golobčkih* morda ponazarjajo gruljenje golobov (gl. prim. 52), bližina smrti je v samospevu *O, saj ni smrti* »portretirana« s pomočjo konvencionalne padajoče kromatične linije (gl. prim. 53), v pesmi *Veter, veter, deklica* je mogoče valovite klavirske figuracije razumeti kot zavijanje vetra (gl. prim. 54), v samospevu *Bog blagoslovi* pa korakajoči ritem in konstantna harmonska gostota spominjata na koralno petje (gl. prim. 55). Nekonflikten odnos med besedo in glasbo izdaja tudi pevska linija, ki ne prinaša skrajnih leg; ponavadi je smiselno vodena do viška, le v enem izoliranem primeru pa skladatelj uporabi tudi *Sprechgesang* (gl. prim. 56).



Primer 52: Gruljenje golobov v samospevu Golobčki.



Primer 53: Padajoča kromatična linija v samospevu O, saj ni smrti.



Primer 54: Zavijanje vetra v samospevu Veter, veter, deklica.

Primer 55: Koralno petje v samospevu Bog blagoslovi.

Primer 56: Govorno petje v samospevu Slutnja.

Ukmar torej sklepa navidezno trden odnos s Kosovelom, kar je razvidno tudi na slogovni ravni. Tako kot je Kosovel prehodil nenavadno pot od impresionista, ekspresionista do konstruktivista<sup>237</sup> (konstruktivističnih pesmi Ukmar ni uglasbil), se tudi Ukmar s svojimi uglasbitvami prilagaja spremembi notranje vsebine in sloga Kosovelovih pesmi. Najbolj jasno se to zrcali na ravni harmonije, saj ni mogoče prezreti velike razlike med svobodno, nefunkcijsko terčnostjo v impresionistični pesmi *Slavčki* in gosto kromatiko v pesmi *O, saj ni smrt*, ki je napolnjena z ekspresionistično logiko notranje zavesti.

V zvezi s to zadnjo ugotovitvijo stojimo torej pred dilemo – ali bi morda lahko Ukmarjevo glasbo povezali z impresionizmom in ekspresionizmom? Terčna

237 Janko Kos, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana, DZS 2000, str. 299–304.

harmonija, osvobojena funkcijskih vezi, s poudarkom na barvno-harmonski vlogi in ne več na oblikovalni, bi lahko pričala o impresionizmu, prav tako tudi poudarjena konfliktnost kromatike in sekundnih sozvočij, fragmentirani glasbeni stavki, ekspresivnost *Sprehgesanga* pa o ekspresionizmu. Vendar pa bi bil tak zaključek skoraj preenostaven. Duhovnozgodovinski razlogi nam onemogočajo preprosto povezavo Ukmarjeve glasbe z impresionizmom ali ekspresionizmom – Ukmar vendarle ni bil Kosovelov sodobnik. Leto 1968, ko je izšla *Astralna erotika*, na duhovnozgodovinski ravni prinaša že povsem druge vsebine. V glasbi so v Evropi in deloma tudi na naših tleh v tem času že preigrane strune serializma, glasbe naključja in tudi zvočnih kompozicij – vse te smeri pa so ostro prekinile z vsemi ostanki tradicionalnega glasbenega stavka: s terčno harmonijo, ostanki periodičnega metruma in linearnim oblikovanjem. Ukmarjeva pozicija je tu ambivalentna – skladatelj ustvarja na ozadju tradicionalnega glasbenega stavka, ki pa ga vendarle razpira dovolj široko, a nikoli decidirano, dokončno odločno ali celo tvegano. Zato je pravzaprav »klasična« glasbe 20. stoletja: uporablja vsa mogoča izrazna sredstva, a le tista, ki so v tistem trenutku že »klasična« – torej preverjena, morda v komunikaciji z občinstvom tudi razumljiva. Za Ukmarja je torej značilna kompozicijska širina, skoraj kozmopolitski odnos, a po drugi strani se ne predaja polni inovativnosti, hoče biti sodoben, a v resnici ni sočasen.<sup>238</sup> V tem pogledu v zgodovini slovenske glasbe 20. stoletja nikakor ni osamljen.

238 Na podoben način pa je »klasično« ukrojenih še več slovenskih skladateljskih opusov kot npr. Lipovškov, Bravničarjev, Švarov, Šivičev, Krekov in Škerlov. Prim.: Snój in Pompe, *Pisna podoba glasbe na Sloven-skem*, Založba ZRC, ZRC SAZU 2003..



## 9 Slovenska dvanajsttonska glasba

V svoji knjigi o Schönbergovem postopnem razvoju in izpopolnjevanju dvanajsttonske tehnike Ethan Haimo natančno začrta osnovno dihotomijo, ki zadeva v sredico recepcije Schönbergovega »izuma«:

Kompozicijska metoda, za katero je Schönberg mislil, da bo imela revolucionarni vpliv, je dosegla stopnjo razvpitosti za kratek čas, nato pa se je zanimanje zanjo izgubilo. [...] Zdi se, da se je njegova ekstatična vizija v vsakem pogledu izkazala za napačno. Toda če ne merimo Schönbergovega vpliva glede na njegovo privlačnost za širši krog poslušalstva ali celo skladatelje, temveč glede na vrednost umetniške zapuščine in pomembnost ideje, ki omogoča nadaljnji razvoj, potem Schönberga ne moremo obsoditi pretiravanja, temveč podcenjevanja.<sup>239</sup>

V pričujočem poglavju bi rad takšno dihotomijo »presadil« v kontekst slovenske glasbe in si zastavil nekaj osnovnih vprašanj: Kdo je sprejel dvanajsttonsko tehniko, zakaj, kdaj in kako? Kakšne so bile posledice sprejetja in ignorance tehnike za razvoj slovenske glasbe v 20. stoletju? Sodeč po zelo redki literaturi o dodekafoniji v slovenski glasbi (Niall O'Loughlin je pisal o uporabi dvanajsttonske tehnike Alojza Srebotnjaka,<sup>240</sup> pomembne analize je prispeval tudi Matjaž Barbo v svoji knjigi o skladateljski skupini Pro musica viva,<sup>241</sup> pri čemer se je osredotočil zgolj na dela, napisana v šestdesetih letih, medtem ko je avtopoetski tekst o dodekafoniji nastal izpod peresa Pavleta Merkuja leta 1961<sup>242</sup>), bi lahko sklepali, da tehnika ni igrala pomembne vloge v zgodovini slovenske glasbe 20. stoletja, in prav to spoznanje lahko služi kot izhodiščna točka naslednje raziskave.

Kot pri raziskovanju sprejemanja in vplivov drugih slogovnih značilnosti ali kompozicijskih tehnik, moramo tudi v tem primeru slovensko glasbo motriti glede na njeno specifično kulturno in geografsko pozicijo, razpeto med relativno bližino do pomembnih kulturnih središč (npr. Dunaj) in periferi-provincialni status. Tako so nove ideje prihajale hitro, a so bile pogosto

239 Ethan Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey*, Oxford, Clarendon Press 1990, str. 1.

240 Niall O'Loughlin, »Alojz Srebotnjak's use of twelve-tone techniques«, *Muzikološki zbornik* 26 (1990), str. 45–57.

241 Barbo, *Pro musica viva*.

242 Pavle Merku, »Dodekafonija«, *Naša sodobnost* 9/10 (1961), str. 865–876.

sprejete s sovražnostjo in nezaupanjem. To velja tudi za zgodnjo recepcijo Schönberga. Gojmir Krek (1875–1942) je kot urednik *Novih akordov* (1901–1914) spodbujal instrumentalno glasbo in slogovne poteze moderne, zaradi česar ga je mogoče razumeti kot neke vrste duhovnega »očeta« slovenske glasbe 20. stoletja. Toda, ko je govoril o Schönbergu, je razkril svoje globoko nezaupanje in konservativnost. Leta 1910 ali 1911 je umetnostnemu zgodovinarju Izidorju Cankarju povedal:

Vendar pa ne gre zamenjevati pojma moderne glasbe z najnovejšo glasbeno šolo, zlasti dunajsko, katere glavni zastopnik je Arnold Schönberg. Ta struja ne pozna nobenih zakonov več in se drži načela, da mora biti vse lepo, karkoli umetnik čuti, in sicer ravno zato, ker tako čuti. Poštenosti teh ljudi ne sumničim, toda njihovih kompozicij odobravati ne morem, ker menim, da umetnosti brez zakonov ni. Dokler bom jaz urejeval *Nove akorde*, je gotovo, da v to strujo ne bodo zašli.<sup>243</sup>

Toda vsi slovenski glasbeniki niso bili Krekovega mnenja. V natančno istem času, ko je Krek zapiral vrata novim tokovom (Schönberg je emancipiral disonanco leta 1908), je bil Marij Kogoj (1895–1956), čigar skladbo *Trenotek* je Krek objavil v *Novih akordih* in pospremil z navdušenimi besedami in prepričanjem, da je to glasba prihodnosti, še gimnazijec v Novi Gorici, a je še sanjal o tem, da bi študiral kompozicijo pri Schönbergu.<sup>244</sup> Toda ko je leta 1914 prišel na študij na glasbeno akademijo na Dunaju, je Schönberg zavrnil ponujeno profesuro na Dunaju in živel v Berlinu, zato je Kogoj študiral pri Franzu Schrekerju. Toda štiri leta pozneje je vendarle našel pot do svojega idola – en semester je obiskoval tečaj iz instrumentacije na Schönbergovem seminarju za kompozicijo na tako imenovani schwarzwaldski šoli.<sup>245</sup> Schönberg je ostal osrednji Kogojev kompozicijski idol, čeprav so ga privlačila bolj mojstrova zgodnja dela in spoznanja iz njegovega učbenika *Harmonielehre*.

Vseeno pa lahko Kogojeve izobraževalne zavoje primerjamo s potjo češkega skladatelja Aloisa Hába (1893–1973), ki je prav tako študiral na Dunaju pri Schrekerju med letoma 1918 in 1920. Za preživetje si je denar služil kot direktor pri znameniti dunajski založniški hiši Universal, kjer je nadziral korekcije Schönbergove monodrame *Pričakovanje*, op. 17.<sup>246</sup> Na založbi se je Hába

243 Izidor Cankar, *Obiski*, Ljubljana, Nova založba 1920, str. 93.

244 Ivan Klemenčič, »Začetki glasbenega ekspresionizma na Slovenskem«, *Muzikološki zbornik* 21 (1985), str. 83.

245 Koter, *Slovenska glasba. 1918–1991*, str. 108.

246 Jiří Vysloužil, »Alois Hába und das moderne Wien«, *Österreichische Musikzeitschrift* 48/9 (1993), str. 476.



spoprijateljil s Schönbergovim učencem Hannsom Eislerjem, ki mu je omogočil prisotnost na koncertih Schönbergovega Društva za privatne glasbene izvedbe.<sup>247</sup> Tam so nanj močno vplivale vaje in izvedba Schönbergovih *Petih skladb za orkester, op. 16* in tako se je Hába »pridružil« Kogoju v skupnem občudovanju Schönberga, o čemer priča tudi skladateljev slavilni govor ob Schönbergovi petdesetletnici leta 1924.<sup>248</sup> Prav tega leta je Hába začel s svojimi tečajji za četrtrtonske glasbo na Praškem konservatoriju,<sup>249</sup> ki so naredili močan vtis na Slavka Osterca, ki je ta čas študiral v Pragi. Osterca ni preveč zanimala četrtrtonska glasba, toda nanj je vplivala osebnost Hábe in še posebej njegova prepričanja o nujnosti umetniške inovacije in svobode.

Verjetno je Osterc prav prek Hábe spoznal osnovne značilnosti glasbe Schönberga. Osterc sam je razložil, da mestoma uporablja dvanajstttonske tehnike (dejansko misli na nekaj dvanajstttonskih harmonij) v svoji operi *Krog s kredo* (1929),<sup>250</sup> toda analiza partiture ne razkriva dvanajstttonske sistematike, kar potrjuje spoznanje, da je Osterca v tem času bolj zanimala menjava starega ekspresionističnega modela subjektivno-emocionalne glasbe 19. stoletja, ki je bil še vedno prevladujoč doma, z novo stvarnostjo in zato niti ni vedel veliko o dvanajstttonski tehniki. Bolj verjetno se zdi, da je prišel v stik z dvanajstttonskimi skladbami na koncertih Mednarodnega združenja za sodobno glasbo. Gotovo je namreč obiskal festivala v Firencah leta 1934 in v Pragi leta 1935, kjer so bile izvajane tudi njegove skladbe (*Štiri Gradnikove pesmi*, 1929, *Koncert za klavir in pihala*, 1933).<sup>251</sup> V istem času je jugoslavanska glasbena revija *Zvuk* objavila esej avstrijskega muzikologa Williija Reicha (1898–1980) v počastitev šestdesetletnice Schönberga in petdesetletnice Berga, toda tekst ne ponuja natančnejših informacij o dvanajstttonski metodi.<sup>252</sup> Vtisi z omenjenih koncertov v Firencah in Pragi so morda v Ostercu sprožili veselje do eksperimentiranja z »dvanajstimi toni, med seboj povezanimi toni«. <sup>253</sup> Tako lahko najdemo nekaj namigov na dvanajstttonsko tehniko v Osterčevi orkestrski skladbi *Mouvement symphonique* (1936). Skladba se začne s polifonimi nastopi melodičnih misli,

247 Prav tam, str. 477.

248 Prav tam, str. 478.

249 Jiří Vysloužil, »Hába, Alois«, v: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012113>, dostopano 5. maj 2017.

250 Slavko Osterc, »Moja opera 'Krog s kredo'«, *Gledališki list* 16 (1928/29), str. 119.

251 Na koncertih v Firencah bi Osterc lahko slišal Bergovo *Lirično suito* in *Pet liričnih pesmi* Hansa E. Apostla, medtem ko so v Pragi izvedli Schönbergove *Variacije, op. 31*, Bergovo *Lulu suito* in Webernov *Koncert za devet inštrumentov*.

252 Willi Reich, »Arnold Schönberg i njegova bečka škola«, *Zvuk* 3/4 (1935), str. 132–137.

253 Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, New York, Philosophical Library 1950, str. 200.

sestavljeneh kot zaporedje vseh dvanajstih tonov kromatične lestvice (gl. prim. 57): druge violine predstavijo »dvanajsttonsko vrsto«, ki jo, transponirano kvinto višje, povzamejo prve violine, nato viole ponovijo uvodni nastop, violončela in kontrabasi pa ponovijo transponirano verzijo vrste. Toda po tej ekspoziciji ne najdemo nadaljnjih sledi dvanajsttonskega sistema (na začetku naslednjega odseka klarinet predstavi novo dvanajsttonsko vrsto, ki pa za nadaljevanje nima pomena in jo moramo imeti za povsem naključno formacijo) ali vsaj motivičnega obdelovanja te tematske ideje.

Primer 57: Začetek Osterčeve skladbe *Mouvement symphonique*.

Če te štiri dvanajsttonske nastope opazujemo bolj natančno, ne moremo prezreti, da spremljajoči polifoni glasovi ne sledijo dvanajsttonski logiki in da je mestoma prekinjen tudi natančni vrstni red dvanajstih tonov. Zato je mogoče ta začetek razumeti bolj kot poskus ekspozicije fuge, še posebej

zato, ker tema nastopa v zaporedju logike *dux* in *comes* (drugi in četrti nastop sta postavljena kvinto višje). Zdi se, da Osterc ne sprejema toliko dvanajsttonske tehnike, kakor poskuša s pomočjo dvanajsttonske teme zapolniti kromatični total. Uvodne takte skladbe *Mouvement symphonique* je tako mogoče razumeti kot posvetilo Schönbergu in hkrati kot potrditev Osterčevega značilnega odnosa do sistematičnih postopkov, ki se jim je vedno izogibal. Osterčeva edina norma je bilo prav izmikanje striktnemu, kar lahko povežemo z vplivom Hábe. Prav slednji je v svoji knjigi *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftonsystems* (1927) v teoretičnem diskurzu promoviral »svobodno glasbo« – ne ponuja nobenih pravil ali prepovedi, njegovo glavno vodilo ostaja izogibanje tradicionalnemu. Knjiga je polna sklicev na Schönberga, kar gre razumeti kot tipično dihotomijo, v kateri odseva Hábova razcepljenost – na vsak način poskuša poiskati jasno »razmejitev od Schönberga in hkrati jezik, ki bi bil Schönbergovemu soroden«. <sup>254</sup> To velja tudi za poznejšo Hábovo uporabo dodekafonije, ki ni nikoli striktna ali »schönbergovska«. <sup>255</sup> Prav isti odnos pa je značilen tudi za Osterca – Hábova in Osterčeva zahteva po svobodi je nekako v ostrem nasprotju z dodekafonsko logiko.

Po svoji vrnitvi iz Prage je Osterc postal profesor na Konservatoriju, kjer je svojo logiko predajal celi generaciji mladih skladateljev, ki so hitro opustili subjektivnost moderne v prid oblikam nove stvarnosti in ekspresionizma. Skoraj vsi so sledili Ostrčevemu zgledu in odšli na študij v Prago. To velja tudi za Pavla Šivica (1908–1995), ki je po končanem študiju pri Ostercu, nadaljeval s svojim izobraževanjem v Pragi med letoma 1931 in 1933. Pozneje je postal profesor na Konservatoriju, toda med letoma 1936 in 1938 je redno obiskoval Prago, kjer je imel stike s Hábo. Prav ti obiski kot tudi Osterčeve najnovejše kompozicije so morale motivirati Šivičeve prve poskuse z dvanajsttonsko tehniko. Leta 1937 je napisal *Dvanajsttonske študije v obliki male klavirske suite*. Naslov obeta povezava nove kompozicijske tehnike s starimi oblikami, kar je bilo tipično za Schönbergove zgodnje dodekafonske skladbe (npr. *Suita, op. 25*), toda ob analizi Šivičevih kratkih študij se ne moremo ogniti spoznanju, da skladatelj z izrazom »dvanajsttonske« ni meril na dvanajsttonsko tehniko, temveč na enostaven postopek uporabe kromatičnega totala kot osnovne tonske zaloge za svoje miniature. V prvi

<sup>254</sup> Lubomir Spurný, »Was ist neu an Hábas Neuer Harmonielehre?«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/3 (2007), str. 325.

<sup>255</sup> Larry Skitsky, ur., *Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook*, Westport, Greenwood Press 2002, str. 193.

skladbi, »Koračnici«, ne najdemo ne dvanajsttsonskih polj ne melodičnih linij, medtem ko druga skladba, »Romantična fantazija«, prinaša dvanajsttsonsko melodijo, ki sprva funkcionira kot passacaglia, nato pa je opuščena tudi takšna nebaročna logika. Uporaba dvanajstih tonov pa je strogo tematska – spremljajoči glasovi niso povezani s predstavljeno vrsto. Vpogled v tretji in četrti stavek, »Intermezzo« in »Scherzo«, samo potrjuje spoznanje, da Šivic dvanajsttsonske tehnike ne uporablja sistematično in da z naslovom označuje zgolj uporabo vseh dvanajstih kromatičnih tonov, s čimer opozarja na opustitev tradicionalne tonalnosti.

Tudi drugega Hábovega učenca, Franca Šturma (1912–1943), se pogosto postavlja v zvezo z dvanajsttsonsko tehniko – I. Klemenčič omenja njegov *Godalni kvartet* (napisan leta 1935 in predelan leta 1940)<sup>256</sup> –, čeprav je že Katarina Bedina osvetlila osrednji Šturmov paradoks: navdušeno je prevzemal nove kompozicijske tehnike, zato ostaja nejasno, zakaj se je izognil dvanajsttsonski tehniki.<sup>257</sup> Tako sta Osterčeva in Šivičeva skromna eksperimenta z dvanajsttsonskostjo v tridesetih letih ostala brez pomembnejšega odmeva pred drugo svetovno vojno, kar lahko povezujemo tudi s splošno politično situacijo v Evropi in njenim vplivom na umetnost. S prihodom nacizma in fašizma se je tempo umetniških inovacij močno upočasnilo – glasba je bila prisiljena v komunikacijo z občinstvom za ali proti novim režimom, zapletena pa je bila tudi ekonomska situacija. V takšnih okoliščinah je bil vpliv Schönbergovega dvanajsttsonskega sistema večinoma omejen na njegove študente in nato na študente njegovih študentov. Najpomembnejši sledilci so bili H. Jelinek, H. E. Apostel in E. Krenek kot edini širše znani skladatelji, ki ni pripadal ozkemu krogu. Po letu 1935 so dvanajsttsonsko tehniko redno uporabljali tudi P. Dessau, L. Dallapiccola, R. Leibowitz, R. Gerhard, E. Lutyens in H. Searle. Toda pod režimoma Hitlerja in Stalina je bila prepovedana glasba, ki so jo »predstavljali kot izraz ‚judovskega boljševizma‘ na eni strani in ‚buržuazne dekadence‘ na drugi«. <sup>258</sup> Takoj po vojni pa se je močno povečalo zanimanje za skladatelje druge dunajske šole. Takšen preporod se zrcali v dveh mednarodnih kongresih o dvanajsttsonski glasbi, organiziranih v Milanu (1949) in Darmstadtu (1951),<sup>259</sup> drug pomemben mejnik pa je predstavljala uporaba dva-

256 Klemenčič, »Slovenski glasbeni ekspresionizem«, str. 141.

257 Katarina Bedina, *List nove glasbe*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1981, str. 128.

258 Dave Headlam, Robert Hasegawa, Paul Lansky in George Perle, »Twelve-note composition«, v: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044582>, dostopano 5. april 2018.

259 Rudolph Stephan, »Zwölftonmusik«, v: *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York, <https://www.mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/13053>, dostopano 21. september 2015.

najstttonske tehnike nekaterih bivših neoklasicistov, kot na primer B. W. Fortnerja in še posebej Igorja Stravinskega od leta 1952 dalje: »Ob koncu leta 1950 je ostalo le še nekaj skladateljev v ZDA in zahodni Evropi, na katere na nek način ni vplival koncept dvanajsttonske glasbe.«<sup>260</sup>

V tem času je bila Slovenija bolj ali manj del vzhodnega bloka, kar pomeni, da je državni aparat poskušal nadzorovati umetnost, ki naj bi bila razumljiva vsem delavcem, pozitivno naj bi potrjevala novi družbeni red in opustila pretekle forme, razvite v času kapitalistične družbe. V takšnem kontekstu ni presenetljivo, da se je Lucijan Marija Škerjanc, ki je bil osrednji predstavnik tradicionalnega glasbenega izraza, zavezanega razširjeni tonalnosti moderne in instrumentalnim barvam impresionizma, ukvarjal z dvanajsttonsko tehniko. Toda tudi pri Škerjančevih *Sedmih dvanajsttonskih fragmentih* (1958) ne gre za popolnoma razvito dodekafonsko kompozicijo, čeprav v primerjavi s Šivicem stopa nekaj odločnih korakov naprej proti dvanajsttonski logiki, kakor so jo uporabljali Schönberg in njegov krog. V prvi miniaturo, »Lento«, sestoji dvanajsttonska vrsta iz dveh heksakordov, pri čemer je prvi zgrajen kot niz kvart, kar omogoča jasno sklicevanje na kvartno harmonijo. Toda Škerjanc predstavljene vrste ne uporablja kot edinega oblikujočega elementa skladbe (za vsak stavek uporablja novo vrsto, kar ni značilno za skladatelje druge dunajske šole), v srednjem delu enostavne tridelne oblike pa iz nje črpa prosto, kar kaže na to, da vrsto obravnava kot tematski material. V drugi skladbi, »Tempo di valse«, Škerjanc uporablja tako vertikalno kot horizontalno dodekafonijo, metodo pa nadalje bogati z uporabo rakovega obrata osnovne vrste. Toda po vsakem nastopu vrste vstavi nekaj »svobodnih« taktov, ki niso povezani z vrsto (gl. prim. 58). Tretji »fragment«, »Lento«, izhaja iz vrste, ki je jasno segmentirana v štiri enote s po tremi tonskimi višinami, vendar pa takšna segmentacija nima strukturalnih posledic, kot je to značilno za Weberna; njena funkcija je bolj odpiranje možnosti za tradicionalno tematsko razvijanje, pri čemer sta prva dva segmenta v jasnem sekvenčnem razmerju (gl. prim. 59). Takšno segmentiranje osnovne vrste je značilno tudi za naslednjo miniaturo, »Presto«, medtem ko je v peti skladbi, »Allegro agitato«, dvanajsttonska vrsta spet uporabljena tematsko in vpeta v postopno avgmentacijo. Takšno tematsko obravnavo vrste jasno potrjuje zadnja miniaturo, »Maestoso–Moderato«, ki se končuje s ponovitvijo dvanajsttonske vrste iz prve skladbe, zaključí pa se z dvanajsttonskim akordom.

260 Headlam in drugi, nav. delo.

TEMPO DIVALSE

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Contrabass

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Primer 58: Analiza druge skladbe iz Škerjančevih Sedmih dvanajsttonskih fragmentov.

Primer 59: Dvanajsttonska vrsta za tretjo skladbo iz Škerjančevih Sedmih dvanajsttonskih fragmentov.

Bolj smiselno kot iskanje povezav z razvojem v zahodni Evropi se zdi Škerjančeve izlete v dvanajsttonsko tehniko – dvanajsttonske teme je uporabil še v *Štirih ditirambičnih skladbah* (1959) – motriti znotraj domačega

konteksta. Nova generacija skladateljev se je jasno upirala starejši, ki ni bila naklonjena sodobnim trendom. V naslednjem desetletju so slovenski skladatelji odprli okna zahodni glasbi. Leta 1954 je Primož Ramovš na Dunaju srečal Hannsa Jelineka, Schönbergovega učenca in avtorja izjemno vplivnega učbenika *Anleitung zur Zwölftonkomposition* (1952), Dane Škerl je obiskal elektronski studio v Kölnu, torej Stockhausnovi »trdnjavi«, leta 1958 je Alojz Srebotnjak začel s svojim študijem v tujini, pri čemer ga je pot vodila iz Rima v Pariz, v London in Sieno. Leta 1957 je Pavel Šivic ustanovil društvo Collegium musicum, katerega naloga je bila predstavljanje sodobne glasbe drugih narodnosti, leta 1959 pa je Janez Matičič odšel v Pariz, kjer je Božidar Kantušer že živel desetletje in kjer je Vinko Globokar začel svoj študij kompozicije pod vodstvom Renéja Leibowitza, najbolj vplivnega eksponenta dvanajsttonske tehnike v Franciji. Toda najpomembnejši impulzi so se šele najavljali: Ramovšev obisk festivala Varšavska jesen leta 1960, ustanovitev zagrebškega glasbenega bienala leta 1961, ustanovitev skladateljske skupine Pro musica viva in študij Igorja Štuheca na Dunaju pod mentorstvom Jelineka in Friedricha Cerhe, dveh predstavnikov dvanajsttonske metode.

V tem kontekstu gre razumeti članek skladatelja Pavleta Merkuja (1927–2014) iz leta 1960 z zelo zgovornim naslovom in podnaslovom »Dodekafonija. Vprašanja jezika in oblike v sodobni glasbi«. Merku začelja svoj esej s pritožbo, da je »dodekafonija danes v modi«. <sup>261</sup> Imel je prav – zgolj v nekaj letih je cela vrsta skladateljev začela eksperimentirati z dvanajsttonsko tehniko: Primož Ramovš, Alojz Srebotnjak, Dane Škerl, Pavel Šivic, Igor Štuhec, Danilo Švara, Darijan Božič, Pavle Merku in Jakob Jež. Toda obseg in kompleksnost njihove uporabe osnovnih dvanajsttonskih principov sta bila zelo različna po svojih značilnostih in kvaliteti. Nekatere izmed metod so bile le nalahno povezane s principi, kakršne je razvil Schönberg s svojimi učenci, tako da sprožajo najbolj osnovna vprašanja definicije dvanajsttonske tehnike.

To še posebej velja za prvi tip, (1) uporabo dvanajsttonske vrste kot tematskega materiala. Tematski material, zgrajen iz vseh dvanajstih tonov kromatične lestvice, srečamo v orkestrski skladbi *Plesne metamorfoze* (1955) Matije Bravničarja (1897–1977). Naslov skladbe se nanaša na temo, ki je predstavljena kot osnovna tema prvega stavka, »Chaccone«, in v kateri so uporabljeni vsi kromatični toni – ta predstavlja osnovo za motivične metamorfoze v naslednjih stavkih. Bravničarjeva kombinacija dvanajstih tonov

<sup>261</sup> Merku, »Dodekafonija«, str. 865.

je tako bolj dvanajsttonska tema kot vrsta, ki zaznamuje vse strukturalne odločitve, povezane z melodijo, harmonijo in teksturo. Oceno Darje Koter o Bravničarjevi »izvirni uporabi dodekafonije«<sup>262</sup> je treba brati z rezervo, kakor tudi Cvetkovo označbo skladateljevega *Violinskega koncerta* (1962), ki da »se približuje dodekafoniji«,<sup>263</sup> pri čemer je v resnici bolj zavezan Bartókovi obliki folklorizma. Bravničar je uporabil enak tip »dodekafonije« v skladbi za violino in orkester *Fantasia rhapsodica* (1968) kakor tudi v pozni *Simfoniji Faraoniki* (1974). Na podoben način kot Bravničar je tematsko uporabljal dvanajsttonske vrste tudi Dane Škerl. Toda zaradi skladateljevega osrednjega monotematskega ideala so takšne teme postale središčne referenčne točke. V *Drugi simfoniji*, »Monotematski« (1963) za godalni orkester, je Škerl uporabil dvanajsttonsko temo, ki predstavlja osnovo za nadaljnje razvijanje in metamorfoze, kar pomeni, da zaznamuje vseh pet stavkov. Škerl se je očitno želel izogniti povezavam z dodekafonijo, zato je uporabo dvanajsttonske teme označil za čisto naključje.<sup>264</sup> In res je harmonija bolj zavezana pandiatoniki Prokofjeva kot pa atonalni kromatičnosti. Skladateljeva *Tretja simfonija* (1965) ponovno sopostavlja dvanajsttonske teme in tipični neoklasicistični pulz ter diatonične melodične ideje. To postane ena izmed Škerlovih osrednjih slogovnih potez, ki jo lahko zasledimo tudi v skladbi *Musica funebre* (1970) za pozavno in orkester (srednji odsek temelji na dvanajsttonski temi), *Klavirskem triu* (1973) ter *Sedmi* (1992) in *Osmi simfoniji* (1995). Podobno kot Bravničarja, se je tudi Vilka Ukmarja (1905–1991) pogosto postavljalo v kontekst dvanajsttonske glasbe,<sup>265</sup> čeprav je njegova uporaba dvanajstih tonov spet bolj ali manj melodična. Takšen dihotomičen odnos do dodekafonije je razviden tudi iz skladateljevega lastnega opisa klavirskih miniatur *Parteniji* (1957), kjer govori o kompozicijskem materialu, ki da je »atonalen, čeprav deloma sloni na dur-molovskem tonalnem sistemu in deloma na dodekafonski logiki«. <sup>266</sup> V svoji *Drugi simfoniji* (1961) uporablja Ukmar dvanajsttonske teme na povsem tematski način, pri čemer jih skoraj vedno predstavlja v izvirni, netransponirani obliki, v redkih primerih pa uporablja celo rakov obrat ali inverzijo, s čimer se vsaj na površini bolj približuje dvanajsttonski tehniki. Darijan Božič (1933–2018) prav tako razume dvanajsttonske vrste kot melodični material. Toda svojo melodično obravnavo označuje kot »serialno«, s čimer samo še pogloblja terminološko nedoslednost pri uporabi pojmov dodekafonija in serializem.

262 Koter, *Slovenska glasba. 1918–1991*, str. 283.

263 Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe*, str. 276.

264 Koncertni list za 5. koncert zelenega abonmaja Orkestra Slovenske filharmonije, 8. 12. 1971.

265 Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe*, str. 403 in Koter, *Slovenska glasba. 1918–1991*, str. 292.

266 Koncertni list za koncert Orkestra Slovenske filharmonije 12/3 (1962/63).



Prepričan je namreč, da je svoj *Koncert za trobento in orkester* (1961) napisal v »serielni tehniki, kjer pa se namenoma izogibam uniformiranosti, ki daje pečat brezosebnosti. Naj še pripomnim, da serielnost in dodekafonija nista eno in isto.«<sup>267</sup> Analiza skladbe razkriva, da za Božiča »serielnost« ni razširitev dvanajsttonske logike na druge glasbene parametre, temveč enostavno nizanje tonske/intervalne vrste. V svojih skladbah *Sonata in Cool* (1961, 1962, 1965) predstavlja tako dvanajsttonske teme, ki jih uporablja segmentno v obliki submotivov. Ohlapnost takšne dvanajsttonske metode je mogoče demonstrirati v *Petih krokijih* (1963) in *Prvi simfoniji* (1965), kjer melodični material sledi dodekafonski logiki, medtem ko so spremljevalni glasovi, ki tvorijo harmonsko osnovo, nadzorovani s pomočjo logike »vertikalnih struktur«,<sup>268</sup> posebnega sistema, kakršnega je v tem času razvil skladatelj in ki si deli nekaj podobnosti s Hindemithovim konceptom, predstavljenim v njegovem učbeniku *Unterweisung im Tonsatz* (1937).

Drugi tip dvanajsttonske tehnike (2), ki ga zasledimo med slovenskimi skladatelji, bi lahko označili kot »svobodni tip«: dvanajsttonska vrsta služi kot osnovno strukturalno orodje za distribucijo tonskih višin, toda skladatelji ne sledijo natančno zaporedju vrste ali celo umeščajo odseke, ki ne slonijo na vrsti. Zato je včasih težko razločevati med dvanajsttonsko tehniko in bolj elementarno uporabo logike dvanajsttonskih agregatov. To je značilno tako za Pavleta Merkuja kot Božidarja Kantušerja. Merku je svoj dvanajsttonski *credo* izpovedal že v programatskem eseju, v katerem je zaključil, da »serijo sprejema kot eno izmed številnih možnih konstant, po katerih lahko nastane oblika, in ne kot edino metodo, po kateri naj se razvija glasba v bodočnosti«.<sup>269</sup> To je značilno za Merkujevo skladbo *Pesem in ples* (1979),<sup>270</sup> kjer je le v prvem stavku uporabljena dvanajsttonska vrsta kot tematski material.

Tudi skladbe Božidarja Kantušerja (1921–1991) so napisane s pomočjo dvanajsttonskih vrst, a brez dvanajsttonske logike, ki bi določala vse segmente kompozicije. Ko je še bival v Ljubljani, ga je kompozicijo učil Kogojev učenec Srečko Koporc (1900–1965), ki je živel v osami, a je v teoretičnem pogledu dobro poznal sodobne kompozicijske tehnike, zato je možno, da je prav Koporc Kantušerja okužil z dvanajsttonsko idejo, čeprav se zdi še skoraj bolj verjetno, da je več izvedel o Schönbergovi metodi v

267 Koncertni list za 4. koncert belega abonmaja Orkestra Slovenske filharmonije, 23. 10. 1964.

268 Prim. Darijan Božič, »Vertikalne strukture savremene muzike«, *Zvuk* 67 (1966), str. 163–188, 68 (1966), str. 297–321.

269 Merku, »Dodekafonija«, str. 876.

270 Svobodnejša uporaba dvanajsttonske vrste naj bi bila značilna tudi za klavirsko skladbo *Philabilia* iz leta 1963. Prim. Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki*, str. 135.

času svojega študija z Olivierom Messiaenom med letoma 1952 in 1953. Tako ni presenetljivo, da najdemo v skladateljevem *Prvem godalnem kvartetu* (1953) – po skladateljevih lastnih besedah naj bi bil napisan v »prepričanju, gotovosti in ignoranci«<sup>271</sup> – sledi »svobodne« dodekafonije, kakršno je pozneje uporabil v številnih kompozicijah (poleg godalnih kvartetov še v *Koncertu za flavto, godalni orkester in tolkala*, *Koncertu za violončelo in orkester*) do leta 1980, ko je prevzel Messiaenovo tehniko komponiranja z modusi. Šivic, čigar opus je slogovno heterogen in najdemo v njem kar nekaj del, zamišljenih kot posvetila ali slogovne študije velikih skladateljev, je tudi ponovno eksperimentiral z dvanajsttonsko tehniko v šestdesetih letih. Njegov pristop najbolje označuje izjava v koncertnem listu ob izvedbi orkestrske skladbe *Alternacije* (1963):

Mislím, da se morajo pri vsakem ustvarjalcu nekje odražati novosti, ki jih tok časa vnaša v umetnost. Če je genialen, jih sama pomaga odkriti v prepričljivi obliki. Če pa je le povprečno talentiran, se mora z njimi vsaj po svojih najboljših močeh spoprijeti. S tem mislim na skladateljevo vest, se pravi na poštenost, ki ne dopušča slepega posnemanja vzorov, pač pa narekuje tenak posluš za novosti in poskus vživljanja vanje. *Alternacije* priznavajo obogatitev našega glasbenega izražanja z dvanajsttonsko tehniko [...]. Niso [pa] se docela izneverile niti nekaterim tradicionalnim principom v gradnji, tako na primer ponavljanju tematičnega materiala, čeprav v predelani obliki.<sup>272</sup>

Šivic je ponovno razpet med sprejemanje dvanajsttonske metode in odklanjanje njene inherentne logike – uporablja dvanajsttonsko vrsto, toda pogosto izrablja le njene segmente, kar pomeni, da vrsto razume kot tematski material. Nasprotno idejo pa je uporabil v skladbi *Premene – Studio variato* (1964) za dva klavirja, ki jo je zasnoval kot niz variacij (A–H) dveh močno kromatičnih tem, ki sicer nista dvanajsttonska agregata, a ju pogosto obravnava kot vrsti. Takšen postopek postane najbolj očiten v zadnji variaciji (H), ko hkrati nastopijo tema v osnovni obliki, rakov obrat, inverzija in rakov obrat inverzije (gl. prim. 60). Šivic izrablja osnovne dodekafonske principe – tokrat ne na dvanajsttonski temi –, toda ponovno ne striktno. Takšna »razpetost« zaznamuje celo njegovo pozno klavirsko skladbo *Hommage à A. Schönberg* (1989).

271 Leon Engelman, »Godalni kvarteti Božidarja Kantušerja«, v: *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Kres 1992, str. 270.

272 Koncertni list za koncert Orkestra Slovenske filharmonije 13/7 (1964).

The image shows a musical score for a studio variation of the final part of Šivičeva's composition 'Premena'. It consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *sfz*, and *pp*. There are also performance instructions like *una corda* and *8va* (octave up) and *15va* (octave up). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Primer 60: Zadnji del Šivičeve skladbe Premene – Studio variato.

Spet drugačna možnost bolj ohlapne uporabe dvanajsttonske tehnike je značilna za skladbe Jakoba Ježa (1928) iz šestdesetih let. Ježeve skladbe *Pastoralne invencije* (1961), *Elegije* (1962) in *Verzi* (1966) se začenejo s predstavitevijo dvanajsttonske vrste, toda slednjo skladatelj obravnava kot nekakšno zalogo majhnih submotivov oz. segmentov, ki jih nato distribuira svobodno brez reda v kombinaciji tudi s »svobodnimi«  
toni, ki niso del nobenega segmenta vrste. Takšno logiko lahko prepoznamo v začetku tretje *Pastoralne invencije*, kjer je dvanajsttonska vrsta predstavljena v obliki skupin po dva tona (skupine a–f; gl. prim. 61). Te skupine pozneje prevzamejo vlogo majhnih motivov, skladatelj pa očitno nima namena slediti strogi logiki sistema. Ponovno se pokaže, da skladatelji tega drugega tipa poskušajo uporabljati vseh dvanajst kromatičnih tonov kot tonsko zalogo, uporaba dvanajsttonskih postopkov pa je zelo omejena.

The image shows the beginning of the third 'Pastoralne invencije' by Jakob Jajčič. The tempo is marked 'Allegretto comodo' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score is for Violin and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part starts with a sequence of notes grouped into pairs, labeled with letters a through f. The violin part enters with a few notes, also labeled with letters b, d, and f. The piano part includes dynamic markings *p*, *mf*, *mp*, *mf*, and *p*. The score shows the initial development of the twelve-tone series through these groups.

Primer 61: Uporaba skupin tonov na začetku Ježeve tretje Pastoralne invencije.

Seveda so nekateri skladatelji dvanajsttonsko logiko uporabljali bolj dosledno (3), toda kompleksnost uporabljenih dvanajsttonskih tehnik je še vedno varirala. Danilo Švara (1902–1981) je bil eden izmed prvih, ki je uporabil striktno dvanajsttonsko logiko, toda njegova metoda je bila sprva omejena na enostavno nizanje istega zaporedja dvanajstih tonov (3a) ene same vrste. Takšno logiko je uporabil v *Treh dodekafonskih etudah* (1966) za solo violino, kjer jo lahko razumemo v povezavi z eno samo melodično linijo, toda zasledimo jo tudi v skladbi *Concerto grosso dodecafono* (1961) za godalni orkester, kjer so na podoben način obravnavani vsi parti (poleg godal imajo dve oboi, angleški rog, rog in fagot funkcijo skupine *ripieno*). Opazovanje nizanja dvanajstonske vrste v *Treh etudah* (Švara uporablja zgolj osnovno obliko vrste brez transpozicij) razkriva, da Švara ni spoznal zvez med specifikami vrste in formalno logiko, kar je bila prav osrednja značilnost Schönbergove zrele dvanajsttonske tehnike.<sup>273</sup> V *Etudah* teče zaporedje glasbenih fraz neodvisno od dvanajsttonske vrste (včasih se začenja nov niz vrst, še preden je bilo porabljenih vseh dvanajst tonov), pri čemer motivična logika sledi svoji lastni poti:

Primer 62: Neodvisne meje med glasbenimi frazami (vodoravni oklepaji) in dvanajsttonsko vrsto (navpični oklepaji) v prvi izmed Švarovih *Treh dodekafonskih etud*.

Pozneje je Švara poskušal prečistiti svojo dvanajsttonsko metodo, ne da bi pri tem sprejel tipične postopke druge dunajske šole. Sam je svoje odkritje opisal takole:

273 Ethan Haimo nas opozarja: »Uporaba sekundarnih vrst, nastalih s pomočjo segmentiranja po partih, je spodbudila kompozicijske asociacije med različnimi oblikami vrst, kar lahko imamo za temeljni aspekt Schönbergove zrele dvanajsttonske tehnike. Na ta način je kontrolirano lokalno zaporedje vrst [...], specifično segmentiranje po partih pa lahko usmerja izpeljevanje. [...] Večje oblike Schönbergovih zrelih dvanajsttonskih del so povezane in izpeljane iz takšnega lokalnega segmentiranja.« (*Schoenberg's Serial Odyssey*, str. 20).

Nikakor nisem našel duhovnega stika z nemško dodekafonijo, ki mi je bila vse preveč dogmatična. Na Norveškem pa sem zasledil pri nekaterih skladateljih smer, ki je bila dodekafonska in nacionalna obenem. Porodila se mi je misel, da bi ta smer ustrezala tudi nam. Rešitev uganke bi bila samo v tem, da bi bila vrsta svojsko pobarvana.<sup>274</sup>

Novo »rešitev« je Švara uporabil v ciklusu, ki ga je poimenoval *Dodekafonai* in sestoji iz koncertov za različna glasbila (oboo, violino, klarinet) kot tudi opere (*Ocean. Dodekafonai V*, 1969). Ta dela so napisana z dvanajstttonsko logiko, katere inherentna »pravila« je zelo težko razkriti,<sup>275</sup> pri čemer se skladatelj včasih ponovno poslužuje enostavnega nizanja ene vrste.

Igor Štuhec (1932) je najbrž razmišljal o dvanajstttonski metodi še pred svojim študijem pri Jelineku in Cerhi na Dunaju, za kar so ga najbrž motivirali drugi člani skladateljske skupine Pro musica viva (Srebotnjak in Jež sta eksperimentirala z dvanajstttonsko tehniko). Toda obstaja jasna razlika med deli, nastalimi pred obiskom Dunaja, in tistim po študiju z Jelinekom. V *Situaciji* (1963) za violino in klavir uporablja Štuhec dvanajstttonske agregate, ki so značilni tudi za *Silhuete II* (1963). Leta 1964 pa je razširil *Sedem anekdot* z zadnjo skladbo, naslovljeno »Hommage à Webern«, v kateri je uporabil polno razvito dvanajstttonsko tehniko s simetričnimi in inverznimi odnosi, ki jih lahko imamo za tipične Webernove postopke, medtem ko je v samospěvu *Des Sängers Klage* (1969) uporabil horizontalno dodekafonijo za pevsko linijo in vertikalno dodekafonijo za klavirski part. Toda že zapis, s katerim je skladatelj pospremil *Variacije za violino in komorni ansambel* (1969), daje slutiti, da se je začel oddaljevati od stroge logike v prid bolj »liričnemu« pristopu:

Pri vseh konstruktivističnih udarcih svojih liričnih občutkov nisem mogel zatajiti, pa čeprav sem jih v sebi načrtno, včasih tudi drastično zatiral. 'Variacije' za violino in ansambel so primer takšnega notranjega boja – kjer morda spet zmaga iskrenost duhovnega hotenja.<sup>276</sup>

274 Primož Kuret, »Dr. Danilo Švara«, v: *Koncertni list SF 7* (1968/69), str. 11. Švara ne navaja skladateljev, zdi pa se, da bi to lahko bila Klaus Egge (1906–1979) in Egil Hovland (1924–2013). V poznih petdesetih letih sta oba sprejela nekatere dvanajstttonske postopke, ki sta jih kombinirala z idiomi nacionalne folklorne glasbe (prim. Hans Magne Graesvold, »Egge, Klaus«, v: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008605>, dostopano 5. april 2018, in Harald Herresthal, »Hovland, Egil«, v: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013424>, dostopano 5. april 2018).

275 Skladateljev sin, dirigent Igor Švara (1947), mi je povedal, da mu je oče razložil osnovno logiko svoje dvanajstttonske tehnike, vendar si te logike na žalost ni zapomnil. (V pogovoru z Igorjem Švaro, 26. 10. 2017).

276 Cit. po Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, str. 326.

Primer 63: Prvi trije sistemi Ramovševega rokopisa za skladbo Kontrasti. Obkroženo mesto kaže kombinacijo dveh oblik osnovne vrste.

Tudi dodekafonska faza Primoža Ramovša je bila kratka, a metodo je uporabil v bolj strogi maniri (3b). Leta 1960 je napisal klavirske *Variacije*, v katerih je tema zasnovana kot devetkratna ponovitev ene dvanajsttonske vrste, vendar pa nadaljevanje prinaša prosto razvijanje tega materiala. Že naslednje leto, natančneje 24. avgusta, pa je končal *Kontraste* za klavirski trio, ki jih lahko imamo za eno prvih popolnoma razvitih slovenskih dvanajsttonskih skladb. Skladateljev rokopis izdaja distribucijo in transpozicije vseh štirih oblik vrste (O, R, I, RI), vendar pa en majhen detajl – hkratna kombinacija O–6<sup>277</sup> in I–1 (gl. prim. 63) – razkriva, da Ramovš ni natančneje študiral Schönbergovih dvanajsttonskih principov iz njegovega zrelega obdobja: kadarkoli je namreč Schönberg uporabil

277 Številka 6 označuje transpozicijo šest poltonov nad osnovno vrsto.

dve ali več različnih oblik vrste hkrati, je družil le tiste oblike, katerih heksakordi so bili v inverzno-korespondenčni zvezi (prva heksakorda obeh oblik se sestojita iz tonskih višin, ki dajo skupaj nov dvanajstttonski agregat, kar pomeni, da se nobena tonska višina ne ponovi, preden ne nastopi vseh dvanajst poltonov kromatične lestvice).<sup>278</sup> Ramovš tudi v naslednji skladbi, *Trije pastoralčki* (1963), uporablja polno razvito dvanajstttonsko tehniko, toda ob bok dosledni logiki distribucije tonskih višin se zdi, da Ramovša zanima tudi predstavitev različnih zvočnih efektov kot posledice uporabe razširjenih izvajalskih tehnik, kar bo pozneje postala skladateljeva osrednja značilnost. Toda še preden ga je povsem prevzela »sonoristika« poljske šole, ki jo je slišal na festivalu Varšavska jesen, se je preizkusil v naslednji logični nadgradnji dodekafonije – v serializmu. Toda skladba *Pentekstasis* (1963) je vseeno ostala njegova edina avantura na področje totalne organizacije. Priznal je, da mu serialna glasba zveni pusto in da »je bilo vse tisto računanje precej naporno«.<sup>279</sup>

Končno moramo pozornost nameniti tudi Alojzu Srebotnjaku (1931–2010), »enemu izmed redkih slovenskih skladateljev, ki je dosledno in natančno uporabljal dvanajstttonsko tehniko«.<sup>280</sup> Leta 1958 je končal študij na ljubljanski Akademiji za glasbo (njegov profesor je bil Škerjanc) in nato še štiri leta študiral v tujini. Izobraževalna pot ga je vodila iz Rima (1958–1959), kjer je študiral pri učencu G. Petrassija Borisu Poreni (1927), ki je prav v tem času obrnil hrbet serializmu,<sup>281</sup> v London (1960–1961), kjer je bil njegov mentor Peter Racine Fricker (1920–1990), ki se je le redko preizkušal v dvanajstttonskem pisanju.<sup>282</sup> Zato se zdi verjetno, da se je Srebotnjak tehnike naučil iz italijanskih učbenikov, kakor je povedal Matjažu Barbu.<sup>283</sup> Takoj po končanem študiju v tujini je Srebotnjak prevzel polno razvito dvanajstttonsko tehniko. Leta 1961 je tako napisal klavirsko skladbo *Invenzione variata*, ki se skupaj z Ramovševimi *Kontrasti* poteguje za naslov prve »prave« slovenske dodekafonske kompozicije. Toda že iz analize te prve skladbe mora biti jasno, da je bil Srebotnjak veliko bolj zavzet za Schönbergovo tehniko: čeprav je vrsta oblikovana tako, da ohranja nekaj aluzij na tonalno harmonijo (druga, tretja in četrta tonska višina, kakor tudi osma, deveta in deseta gradijo durov oz.

278 Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey*, str. 9.

279 Loparnik, *Biti skladatelj*, str. 133.

280 O'Loughlin, »Alojz Srebotnjak's use of twelve-tone techniques«, str. 45.

281 Claudio Annibaldi, »Porena, Boris«, v: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni->, dostopano 5. april 2018.

282 Ian Kemp in Michael Meckna, »Fricker, Peter Racine«, v: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010246>, dostopano 5. april 2018.

283 Barbo, *Pro musica viva*, str. 151 (opomba 381).

molov trizvok; gl. prim. 64), razkriva tudi nekaj abstraktnega, »webernovskega« mišljenja – vrsta je oblikovana simetrično, pri čemer je drugi heksakord inverzija prvega. Skladba je zasnovana v obliki variacij (A–K), pri čemer je zadnja inverzija prve (skladatelj ohranja tudi ritmične vrednosti).



Primer 64: Dvanajsttonska vrsta za Srebotnjakovo skladbo *Invenzione variata*.

Poleg aluzij na tonalno harmonijo se v drugi variaciji (B – gl. prim. 65) Srebotnjak oprijema tudi imitacijske tehnike (zaporedni nastopi različnih oblik vrste ohranjajo isto ritmično podobo), kar dokazuje skladateljevo zavezanost tradicionalnim koreninam.

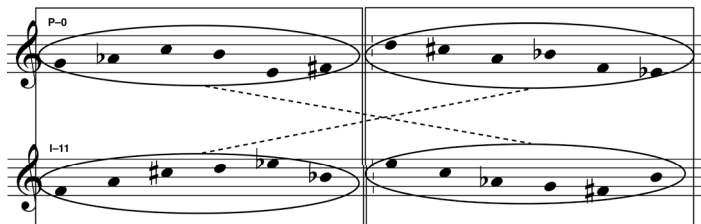
Musical notation for Example 65, showing three systems of piano and violin parts. The first system is for piano, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 63. It includes a first ending (P-5), a fermata (F), and various fingering numbers (1-12). The second system continues the piano part and introduces a violin part with a second ending (R-9) and dynamics like fortissimo (f) and piano (p). The third system concludes the piece with a third ending (R-4), a repeat sign (Z), and further dynamics and fingering.

Primer 65: Druga variacija (B) iz Srebotnjakove skladbe *Invenzione variata*.

V primerjavi z drugimi slovenskimi skladatelji, Srebotnjakova uporaba dvanajsttonskih postopkov ni bila omejena na nekaj skladb, ves čas pa je poskušal uporabiti tudi več abstraktnih strukturalnih rešitev. *Serenata* (1961) za pihalni trio je napisana v šestih stavkih, v vsakem izmed njih pa Srebotnjak uporabi dve transpoziciji osnovne vrste. Tako je v celotni skladbi osnovna



vrsta predstavljena v vseh možnih transpozicijah ( $6 \times 2$ ), vrsta pa jasno razpada v štiri skupine s po tremi tonskimi višinami. Za *Monologe* (1962) za komorni orkester so značilne simetrične strukture, medtem ko je Matjaž Barbo »domiselno in dosledno izpeljano kompozicijsko strukturo« *Šestih skladb za fagot in klavir* (1963) ocenil kot »enega najvzornejših celostno urejenih opusov šestdesetih let na Slovenskem«. <sup>284</sup> V orkestrski skladbi *Antifona* (1964), v kateri je orkester razdeljen na tri instrumentalne skupine, kar je mogoče razumeti kot jasen vpliv Stockhausnovih *Skupin* (1957), je Srebotnjak uporabil celo inverzno korespondenčnost heksakordov, s čimer je demonstriral svoje dobro poznavanje zrele dvanajsttonske tehnike:



Primer 66: Inverzna korespondenčnost heksakordov v Srebotnjakovi Antifoni.

Naslednje leto se je Srebotnjak lotil še ambicioznejšega žanra, saj lahko *Ekstazo smrti* (1965) razumemo kot njegov prispevek k vokalno-instrumentalni glasbi. Toda kantata vsebuje tudi odseke, ki so bili zasnovani pred letom 1960 in tako niso kontrolirani s pomočjo dvanajsttonske tehnike. Z naslednjo »staro« skladbo, *Kraško suito* (1964), ki je napisana v »jeziku«, ki je bil bistveno bolj tradicionalen in se je spogledoval celo s funkcijsko tonalnostjo, pa je Srebotnjak nekako odgovoril kritiki svojega skladateljskega kolega Iva Petrića (1931) ob prvi izvedbi *Monologov*. Petrić je zapisal, da gre pri takšnem načinu »komponiranja za dokaj zapoznel odmev precej šablonskega obravnavanja dodekafonije« in dodal v nekoliko stereotipnem smislu, boja povzemajoč besede Aloisa Hábe, da »naj se Slovani izogibljemo dodekafonije, ki izraža nemškega duha«. <sup>285</sup>

Srebotnjak je uporabil bolj ali manj dosledno dodekafonijo tudi v nekaterih skladbah iz sedemdesetih let. *Dnevnik* (1972) je zasnovan kot niz variacij na dvanajsttotsko vrsto, medtem ko uporablja kar dve vrsti v *Koncertu za harfo in orkester* (1970) – dvanajsttotska vrsta je namenjena orkestru in osemtonska v osnovi diatoničnemu instrumentu harfi. Vendar pa je Srebotnjak potopoma

<sup>284</sup> Prav tam, str. 155.

<sup>285</sup> Ivo Petrić, »Alojz Srebotnjak Monologi«, *Sodobnost* 11/4 (1963), str. 371–372.

opustil tehniko in se »vrnil« k materialu, izpeljanemu iz folklore (*Slovenica*, 1977, *Makedonski plesi*, 1978, *Slovenski ljudski plesi*, 1982), ali pa se je zatekel k »napredni« odprti formi glasbene grafike (*Naijf*, 1977). V sedemdesetih letih je bilo definitivno konec navdušenja nad dvanajstttonsko tehniko in izpeljavami njene logike (gl. označbe 1, 2, 3a in 3b v zgornjem tekstu) z izjemo Tomaža Sveteta (1956), ki je študiral pri Cerhi in se prvenstveno posveča glasbenemu gledališču, njegova dvanajstttonska tehnika pa ima celo več skupnega s Hauerjevo idejo tropov.<sup>286</sup> Novo desetletje je prineslo nove spodbude, pri čemer je imel za slovenske skladatelje najmočnejšo vlogo festival Varšavska jesen. Plašne poskuse z dvanajstttonsko tehniko so zamenjale zvočne kompozicije, aleatorični postopki in uporaba razširjenih izvajalskih tehnik. Nastopil je čas postserializma (v smislu kompozicijske tehnike) in postmodernizma (v smislu vsebine) – če parafraziramo Bouleza, je bil Schönberg dokončno mrtev.<sup>287</sup>

Ramovš, Škerl, Štuhec, Srebotnjak in Svete so prišli v stik z vodilnimi predstavniki dvanajstttonske tehnike (Jelinek, Cerha) po drugi svetovni vojni, toda najbolj neposredne zveze z dvanajstttonsko »stranko« je imel Vinko Globokar (1934) v času svojega študija pri Renéju Leibowitzu v Parizu (1959–1963). A že leta 1968, po srečanju z Lucianom Beriem, je Globokar pisal o krizi evropske glasbe kot posledici Webernovega vpliva, ki je vodil do ekscesne organizacije materiala in popolne abstrakcije, zaradi katere je glasba postala brezobrazna in brezizrazna.<sup>288</sup> Zato je poskušal ponovno vzpostaviti komunikacijsko zvezo s poslušalcem, toda ne s pomočjo tradicionalnega glasbenega »jezika«, temveč z napolnjevanjem osvobojenih zvokov s konceptualnimi pomeni, ki lahko prinesejo sociološke, politične ali psihološke uvide. Globokarjev primer nas uči, da dobro poznavanje lahko vodi do negativne reakcije. V povezavi s slovensko glasbo in dodekafonijo torej ni tako pomembno spoznanje, da je bila uporaba dvanajstttonske tehnike omejena na relativno kratko desetletje (šestdeseta); bolj pomenljivo se zdi dejstvo, da se večina skladateljev nikoli ni ukvarjala s to evlucijsko fazo glasbe 20. stoletja.

286 V pogovoru s skladateljem 16. 4. 2018.

287 Pierre Boulez, »Schönberg est mort«, *Score* 6 (1952), str. 18–22.

288 Vinko Globokar, »Problem instrumentalnega in glasbenega teatra«, *Muzikološki zbornik* 4 (1968), str. 132.

## 10 »Klasik« glasbe 20. stoletja – vprašanje modernega in tradicionalnega v opusu Uroša Kreka

### 10.1 Problemska izhodišča

Raziskovalci sodobne slovenske glasbe skoraj soglasno izpostavljajo visoko estetsko vrednost opusa Uroša Kreka (1922–2008). Ivan Klemenčič uporablja za Krekovo glasbo oznake »odličnost« in »izbranost«,<sup>289</sup> Marija Bergamo govori o »velik[i] osebnosti slovenske glasbe 20. stoletja«,<sup>290</sup> Niall O’Loughlin pa je prepričan o »visoki kvaliteti«<sup>291</sup> Krekove umetnosti, »njegova glasba izrazito sodi v ospredje moderne slovenske kompozicije«,<sup>292</sup> medtem ko nekatera izmed njegovih del celo »stojijo zelo visoko v evropski glasbi 20. stoletja«. <sup>293</sup> Hkrati s tako visokim estetskim priznanjem pa raziskovalci že tudi ugotavljajo, da si je Krek takšen status zaslužil, čeprav je bil »navidez nazadnjaški skladatelj«<sup>294</sup> ali, kot to poantirano formulira Matjaž Barbo, da je za njegovo pozicijo znotraj zgodovinskega razvoja slovenske glasbe značilna nekakšna »nezgodovinskost«. <sup>295</sup>

Opredelevanje Krekovega položaja torej razkrije skladateljevo ambivalentno vlogo, ki niha med visokim estetskim dometom in izključenostjo estetike »napredovanja« pa tudi med eklektičnim sintetiziranjem najrazličnejših slogovnih vplivov in lastno glasbeno govorico. Tako je kar težko razumeti misel, da je Krek »s svojim edinstvenim kompozicijskim jezikom samohodec, ki ni obvladljiv z običajnimi kategorijami«, <sup>296</sup> in jo nato povezati z dognanji, da lahko v Krekovih delih najdemo številne »delc[e], značilne za posamezne ,tokove‘«, <sup>297</sup> »presenetljivo različne, skorajda nezdružljive elemente«<sup>298</sup> in da prevzema tako poteze glasbenega jezika nekaterih modernističnih

289 Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki*, str. 115.

290 Marija Bergamo, »Ustvarjalni duh metafizične naravnosti«, *Muzikološki zbornik* 44/2 (2008), str. 5.

291 Niall O’Loughlin, »The Music of Uroš Krek: Towards a Definition of its Style«, *Muzikološki zbornik* 44/2 (2008), str. 17.

292 O’Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, str. 153.

293 O’Loughlin, »The Music of Uroš Krek«, str. 28.

294 O’Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, str. 153.

295 Matjaž Barbo, »Zgodovinskost skladateljskega opusa Uroša Kreka«, *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 9 (1997), str. 21–26.

296 Prav tam, str. 24.

297 Leon Stefanija, »Uroš Krek: ustvarjalna izhodišča in zapuščina«, v: *Muzikološki zbornik* 44/2 (2008), str. 13.

298 Marija Bergamo, »Krekov ‚Pegaz na uzdi‘«, *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 9 (1997), str. 29.

skladatelj kot tudi značilnosti preteklih slogov in ljudske, arhetipske modele.<sup>299</sup> Določanje značilnosti Krekovega kompozicijskega sloga in njegovo uvrščanje v glasbeno-zgodovinsko logiko postane plen dveh težko umljivih paradoksov: njegova glasba je estetsko izstopajoča, čeprav se izogiba duhu inovacije, njegov kompozicijski jezik je individualen, a hkrati sestavljen iz mnogih jasno razločljivih tokov vplivov.

Oba problema se zdita ključna in značilna za raziskovanje slovenske glasbe 20. stoletja. Ob njiju sem trčil že ob pripravljanju monografije *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, ko sem Kreka uvrstil v širok in izmuzljiv »predal« z naslovom »Slovenski klasiki 20. stoletja«.<sup>300</sup> Termin »klasiki« ni bil izbran z znanstveno previdnostjo, temveč bolj intuitivno, in nikakor ni želel vzpostavljati ožje zveze z neoklasicizmom, čeprav dela mnogih skladateljev, ki sem jih uvrstil pod to oznako, izkazujejo izrecne neoklasicistične slogovne vplive. Gre za oznako, ki je recepcijska in vrednostna: »slovenski klasiki 20. stoletja« naj bi bili tisti skladatelji, ki so živeli in ustvarjali v 20. stoletju in so si že zagotovili izstopajoč status v domači glasbeni kulturi, slogovno pa niso bili zavezani nobenemu sodobnejšemu toku, temveč so tradicionalni glasbeni stavek, ki je slonel na tonalni terčni funkcijskosti, motivično-tematskem delu in formalno-ritmični periodiki, le deloma in večinoma plaho dopolnili tudi s kakšnimi sodobnejšimi kompozicijskimi tehnikami.

V svojih parcialnih raziskavah glasbe Vilka Ukmarja in Matije Bravničarja sem že pokazal, kako sta oba skladatelja selektivno sprejemala vplive sodobnejših kompozicijskih tehnik in jih mestoma kombinirala s tradicionalnim metjejskim izročilom – za Ukmarja je tako značilna želja po tem, da bi bil sodoben, a v resnici ni sočasen (gl. pogl. »Poskus slogovne določitve samospenov Vilka Ukmarja«), Bravničar pa med sodobnimi slogovnimi impulzi izbira in se ne prepušča skrajnosti, temveč previdno išče sredinsko, »zlato« pot (gl. pogl. »Violinske skladbe Matije Bravničarja in vprašanje ‚klasičnosti‘ v glasbi 20. stoletja«). Še posebej je zanimiv odnos obeh skladateljev do dodekafonije, konec šestdesetih let že preteklemu in tako skorajda »klasičnemu« (!) kompozicijskemu slogu, saj je pri obeh mogoče najti poskuse sestavljanja nekažnih dvanajsttonskih vrst, ki pa imajo le melodičen, »linearen« pomen in nikoli ne pridobijo širše harmonske, glasbeno-stavčne ali celo strukturalne veljave. Bravničar in Ukmar torej zaupata le preverjenemu.

Izkaže se, da je ob vseh razlikah naštetim skladateljem skupna prav ta nena- vadna, ambivalentna poteza, da gre v slogovnem pogledu za konservativne

299 Barbo, »'Zgodovinskost' skladateljskega opusa Uroša Kreka«, str. 25.

300 Snój in Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*.

skladatelje, ki odklanjajo novatorske težnje, pa vendar njihovemu delu pripisujemo znatno estetsko vrednost in zgledno obrtniško dodelanost. Takšna diskrepanca zna biti ena izmed karakteristik slovenske glasbe 20. stoletja.

## 10.2 Ekskurz: moderno in tradicionalno v slovenski poeziji 20. stoletja

Namen tega poglavja ni prodiranje v problematiko metodologije zgodovino-pisja in njene povezave z aksiologijo, niti ne natančno razčlenjevanje celotnega pomenskega območja termina »klasik« (SSKJ poleg antičnega umetnika navaja še avtorja »del, ki imajo (umetniške) značilnosti, izhajajoče iz določenega naroda, jezika«), temveč s pomočjo analitičnega prodiranja v opus Uroša Kreka jasnejše definiranje izpostavljene ambivalentne razcepljenosti.

Še pred tem pa velja pozornost nameniti podobnemu problemu, s katerim se sooča slovenska literarna veda ob preučevanju slovenske poezije 20. stoletja. Janko Kos je diskrepanco med estetsko vrednostjo in estetsko »nenaprednostjo« nekaterih literarnih del 20. stoletja razrešil s pomočjo dvojice pojmov moderno in tradicionalno, ki jo je prevzel od švicarskega komparativista Maria Andreottija.<sup>301</sup> Kos je ob problematiko trčil pri poskusu definiranja pojma moderna lirika – ugotovil je, da je mogoče zometke moderne lirike iskati že pri avtorjih slovenske moderne z začetka 20. stoletja, da pa v tem stoletju nikakor ni vsa lirika moderna.<sup>302</sup> Pri razločevanju med pojma tradicionalno in moderno si je najprej pomagal z značilnostmi v zunanji formi (struktura verzov, kitic, skladnja, ritem, jezik), nato pa je znake modernosti poiskal tudi v notranji formi (vsebinska raven literarnih motivov). Ker je ugotovil, da oba kriterija ne zadostujeta, je bistvo moderne lirike odkril v njeni duhovno-tematski zasnovi, ki naj bi bila zavezana metafizičnemu nihilizmu.<sup>303</sup> V skladu s svojo delitvijo je Kos pripravil tudi dve ločeni antologiji slovenske poezije – *Slovenska lirika 1950 do 1980* in *Moderna slovenska lirika* –, pri čemer zadnja seveda izpušča tiste avtorje (npr. J. Menart, T. Pavček), katerih lirika ne izkazuje modernih potez.

Na prvi pogled se zdi, da bi Kosova razdelitev lahko pomagala razrešiti tudi muzikološko dilemo ob opisovanju sloga Uroša Kreka, toda ob prenašanju literarnih določil v glasbo se pokaže, da muzikologija težje ločuje med zunanjo in notranjo formo glasbenega dela. Ločevanje, ki ga je v slovensko literarno

301 Mario Andreotti, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Bern, Stuttgart, Haupt <sup>2</sup>1990.

302 Janko Kos, »Moderna slovenska lirika«, v: *Moderna slovenska lirika. 1940–1990*, ur. Janko Kos, Ljubljana, Mladinska knjiga 1995, str. 174–193.

303 Prav tam, str. 181.

vedo vpeljal Janko Kos,<sup>304</sup> poenostavljeno ločuje med formalnimi in vsebinskimi potezami literarnega dela. Že preprosta Hanslickova »glasbena« enačba vsebina glasbe=njena forma pa nam pove, da v glasbi notranje forme ni ali vsaj, da je njeno določevanje zelo oteženo. Glasbena analiza se tako večinoma omejuje na strukturalne značilnosti kompozicijskega stavka (po Kosovi logiki na zunanjo formo), medtem ko ostaja vsebina glasbenih del (torej notranja forma) – posebej »čistih«, instrumentalnih – izmuzljiva.

Tudi zato so glasbene slogovne označbe večinoma tesno povezane z značilnimi kompozicijskimi tehnikami – glasbena zgodovina se razkriva tako predvsem kot zaporedje sprememb v glasbenem stavku in kompozicijski tehniki. Prav zaradi tega postajajo pereča vprašanja, kako slogovno ovrednotiti *Klasično simfonijo* Sergeja Prokofjeva iz leta 1917 in številna dela, ki so nastala pod vplivom te kompozicije še globoko v drugi polovici 20. stoletja – literarni vedi namreč ob podobnih problemih ostaja še možnost preučevanja notranje forme dela: tako je tudi danes še vedno mogoče napisati sonet, ki bo po strukturi kitic in verzov, verzni shemi in tipu rim identičen Prešernovim sonetom, vendar pa bo slogovna »drugačnost« otipljiva prek notranje forme, tj. vsebine, ki lahko v staro formo vnaša motive in teme iz sodobnega sveta. Tudi zato se zdita simfonija Prokofjeva in leta 1951 nastala Krekova neoklasicistična *Simfonieta* »sumljivo« podobni, medtem ko soneti Milana Jesiha (1950) v staro formo vnašajo izrazito sočasno problematiko. Ali še drugače: v glasbi Lojzeta Lebiča, torej skladatelja, čigar slog naj bi se gradil na »ozadju modernizma, iz katerega izhaja«,<sup>305</sup> bi zelo težko iskali sledi metafizičnega nihilizma, čeprav je jasno zavezan estetski »modernosti«. Prej nasprotno: skladateljeve glasbe ne gre razumeti zgolj kot neka-kšne akustične igre, saj je v njej moč iskati »duhovno razpoloženje«,<sup>306</sup> »celotna struktura skladb[e] [pa ima] pravzaprav globlji, esencialni pomen«. <sup>307</sup> Kategorije notranje forme in duhovno-tematske vsebine so iz glasbe težko razberljive, kar je posledica njenega zapletenega semantičnega statusa.

### 10.3 »Klasično« = »vmesno«?

Kljub mamljivi možnosti, da bi Krekovo glasbo označili kot tradicionalno, se zaradi zgornjih dilem velja takšnemu označevanju ogniti in bolj natančno premisliti,

304 Janko Kos, *Morfologija literarnega dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1981.

305 Lojze Lebič, *Od blizu in daleč*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2000, str. 146.

306 Leon Stefanija, *Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*, *Muzikološki zbornik* 37 (2001), str. 123.

307 Barbo, *Pro musica viva*, str. 202.

kakšne poteze pridobiva podobno nejasna oznaka »klasično« ob preučevanju skladateljevega opusa. Iz pregledovanja literature o Krekovi glasbi je mogoče izluščiti, da je klasičnost pravzaprav nekakšno stanje *vmesnosti*, kar najbolj jasno izpostavlja Borut Loparnik, ki skladateljev zgodnji opus postavlja na »sred[o] med Ostercem in Škerjancem«,<sup>308</sup> podobno pa naj bi Krek ostajal »na sredi« tudi v poznejših ustvarjalnih obdobjih. Spet imamo torej opravka z ambivalenco, ki se je očitno zavedal tudi skladatelj sam, ko je priznal: »Nikoli nisem bil modernist. Sem pa razvijal svoj slog do te mere, da se lahko reče, da skladam sodobno.«<sup>309</sup> Na nenavaden način se torej skladatelj odreka inovativni eksperimentalnosti, a hkrati želi aktivni stik s sodobnim trenutkom. In še bolj paradoksalno se zdi, da takšno sočasnost Krek išče s pomočjo »dialoga z znanim«,<sup>310</sup> da »išče novum v starem, klasičnem«.<sup>311</sup> Takšno razklanost L. Stefanija smiselno izpelje v misel, da Krek »izrašča iz glasbene zgodovine, a se hkrati izmika zgodovinskosti«,<sup>312</sup> Andreja Rijavca pa navidezno neskladje pripelje celo do parafraze znamenite Lyotardove misli o tem, da lahko »neko delo [...] postane moderno zgolj pod pogojem, če je najprej postmoderno«,<sup>313</sup> saj ob slogovni oceni Krekovega dela zapiše, da skladateljeva »koncertantna dela osemdesetih let dokazujejo, da je bil Krek vedno postmodernist (še pred nastopom postmoderne)«. <sup>314</sup>

Toda Krekov »dialog z znanim« ni nikoli usmerjen v glasbeno samorefleksivnost, v poudarjeno izražanje lastne slogovne brezzgodovinskosti ali prebujanje izrazitih semantičnih potencialov. Krek je tudi v tem pogledu »klasičen«, zato bi njegov opus le s težavo postavljali v območje postmodernizma; možna bi bila celo antitetična priostritev Rijavčeve oz. Lyotardove misli, namreč da Krek prav gotovo ni postmodernist, ker nikoli ni bil modernist.

Krekova »nezgodovinskost« je gotovo posledica treh jasnih paradoksov, ki jih odpira vpogled v njegovo ustvarjalnost. Najprej je tu v začetku omejeno neskladje med visoko estetsko vrednostjo njegovih del in sočasnim zanikanjem estetike napredka, temu se pridružuje določevanje izrazitih osebnotnih slogovnih potez, ki pa naj bi izraščale iz sintetiziranja znanega, in končno še želja po aktualni sodobnosti s hkratnim odpovedovanjem v drugi polovici 20. stoletja vodilnemu slogovnemu toku: modernizmu. Prav

308 Borut Loparnik, »Premislek o Urošu Kreku«, *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 9 (1997), str. 9.

309 Jože Humer, »Uroš Krek in slovensko zborovstvo«, *Naši zbori* 52/2 (2002), str. 4.

310 Bergamo, »'Ustvarjalni duh metafizične naravnosti'«, str. 8.

311 Stefanija, »Uroš Krek: ustvarjalna izhodišča in zapuščina«, str. 13.

312 Prav tam, str. 15.

313 Jean-François Lyotard, *Postmoderna za začetnike*, Ljubljana, Analecta 2004, str. 22.

314 Andrej Rijavec, »Uroš Krek«, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 6, ur. Marjan Javornik, Ljubljana, Mladinska knjiga 1992, str. 5.

v razpetosti med zgornjimi paradoksi, v hkratnem izmikanju skrajnosti – v tem smislu je treba razumeti tudi Klemenčičevo misel, da sta Kreku tuja tako »polna abstrakcija in poduhovljenost modernizma kot tudi konkretnost in idealiziranje tradicije«<sup>315</sup> – je mogoče ugledati Krekovo tipiko. Krek »ne sodi ne sem ne tja«,<sup>316</sup> je nekje na »sredini«. Prav zaradi takšne »vmesnosti« Kreka razumem kot klasika slovenske glasbe 20. stoletja.

Toda ta oznaka ni statična, temveč dinamična kategorija – klasičnost skladatelja v petdesetih letih 20. stoletja se razlikuje od klasičnosti ob koncu 20. stoletja v tem pogledu, da so v petdesetih letih postali splošno sprejeti, nič več eksperimentalni in modno inovativni številni kompozicijski postopki, tehnike in materiali, ki so se sprva odlikovali prav po svoji radikalnosti. Od tod možnost, da sta lahko klasika slovenske glasbe 20. stoletja navidez slogovno tudi tako različna skladatelja, kot sta na primer Lucijan Marija Škerjanc in Uroš Krek – prvi je ostajal globoko v 20. stoletje zavezan predvsem estetiki moderne, drugi pa je, kot bomo spoznali v nadaljevanju, prevzemal tudi neoklasicistične in ekspresionistične impulze, blizu mu je bil Bartókov tip foklorizma in nenazadnje v drobcih tudi gostejša zvočnost zvočnih kompozicij in nekateri aleatorični postopki.

Prav pregledovanje Krekovega opusa nas lahko utrdi v prepričanju o dinamičnosti kategorije klasičnega – odnos do sodobnih in tradicionalnih kompozicijskih izrazil je Krek ves čas spreminjal: v svojo »klasično« govorico je postopoma sprejemal tiste kompozicijske tehnike oz. materiale, za katere se je izkazalo, da imajo lahko trajnejšo vrednost in da torej prestopajo modno eksperimentalnost. Prav zato premene v Krekovem slogu precej nadrobno odražajo tudi postaje v zgodovini slovenske glasbe po drugi svetovni vojni – Krek je pač slogovno reagiral na tiste impulze, ki so postopoma in počasi prek posameznih skladateljskih opusov, festivalov ali drugih informacij vdrali v Slovenijo. Seveda pa je bil Krekov »reakcijski« čas vedno zavezan »ideologiji klasičnega«: v svoj glasbeni »jezik« je sprejel samo tisti novum, za katerega je ocenil, da ni več zgolj formalističen, eksperimentalen, nasilno revolucijski – skratka, da je »že« postal »klasičen«.

## 10.4 Analitični primeri

Prav zaradi dinamične slogovne prilagodljivosti zunanjim impulzom Niall O'Loughlin Krekov opus deli v štiri obdobja. (1) V zgodnji neoklasicistični fazi

<sup>315</sup> Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki*, str. 115.

<sup>316</sup> Barbo, »Zgodovinskost' skladateljskega opusa Uroša Kreka«, str. 25.



(1946–58) naj bi iskal svojo osebno govornico, (2) v naslednjem desetletju (1958–69) naj bi bil zaradi svojega službovanja na Glasbenonarodopisnem inštitutu pod vplivom ljudske glasbe, (3) v tretjem obdobju (1970–80) naj bi bilo v središču poudarjeno ekonomično delo z majhnimi melodičnimi celicami, (4) medtem ko naj bi zadnje obdobje (od leta 1980 naprej) prinašalo sinteze vseh prejšnjih.<sup>317</sup> Čeprav se zdi takšna periodizacija mestoma nekoliko nasilna in neizenačena, saj je mogoče poteze združevanja različnih slogov najti v vseh fazah Krekovega skladateljskega razvoja in ne šele po letu 1980, podobno pa velja tudi za izredno ekonomično motivično delo, pa vendarle velja O'Loughlinovo razlikovanje preveriti na izbranih analitičnih primerih. Sam sem izbral štiri skladbe za godala, nastale v vsakem izmed zgoraj omenjenih obdobj.

*Sonatina* iz leta 1956 kaže najbolj razločno neoklasicistične poteze. Neobremenjen glasbeni »diskurz«, osredinjen na muzikantski zamah, je I. Klemenčiča celo vodil do misli, da gre za »razvedrilu in ne izpovedi namenjeno skladbo«.<sup>318</sup> Skladatelj je pazljivo izbral že naslov – sonatina kot »mala sonata« prinaša v obrisih poteze sonatnega ciklusa: prvi stavek je napisan v sonatni obliki z močno skrčeno reprizo (prva in druga tema nastopita polifono združeni), počasni drugi stavek je klasična tridelna pesemska oblika (ABA'), pri čemer kontrastni B del prinaša karakterne poteze scherza, medtem ko je finale oblikovan kot sonatni stavek z izpeljavo, ki je reducirana na mimobežno epizodo (nima motivično-tematske izpeljevalne vloge). Toda neoklasicistična ni le izbira tradicionalnih formalnih modelov, temveč tudi zavezanost ekonomičnemu motivično-tematskemu delu. Prva tema prvega stavka je tako dosledno izpeljana iz enostavnega motiva (gl. prim. 67), ki je v značilni klasicistični maniri pravzaprav kombinacija razloženih akordov, skladatelj pa deloma ohranja tudi idejo monotematskosti, saj v razvoj druge teme jasno vstavi reminiscenco na motiv prve teme (gl. prim. 68), sorodnost obeh tem pa končno izdaja skrajšana repriza z njuno sopostavitvijo. Podobno sta motivično povezana tudi sicer kontrastna dela A in B v počasnem stavku – krajši motivični drobec se iz prve, široko razpete teme naseli tudi v motivično bolj fragmentarno zasnovani B del (gl. prim. 69 in 70) – že v sami prvi temi pa si Krek pri melodičnem izpeljevanju pomaga z inverzijami motivičnega gradiva. Idejo motivične povezanosti ohranja tudi na ravni cikla, saj koda finala prinaša reminiscence na motivični material prvega stavka.

317 O'Loughlin, »The music of Uroš Krek«, str. 18.

318 Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki*, str. 119.

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello

*f* *mf* *mf* *mf*

*mf*

C-dur D-dur e-mol

Primer 67: Začetek prvega stavka Krekove Sonatine z značilnim motivičnim delom, spremembami taktovskega načina in vzporedno terčno harmonijo.

Primer 68: Motivična zveza med prvo in drugo temo prvega stavka Krekove Sonatine.

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Contrabass

*p* *p* *p* *p* *p*

*inv.*

*p*

Primer 69: Začetek drugega stavka Krekove Sonatine.

*p*

Primer 70: Motivična povezava med A in B delom drugega stavka Krekove Sonatine.

Kljub takšni formalni preglednosti, ki v marsičem spominja na klasicistične postopke, se Krek historičnemu slogu tudi jasno izmika: metrični utrip daje občutek ponavljajoče se periodičnosti, toda ob natančnejšem pregledovanju se vendarle izkaže, da Krek slednjega s številnimi in nenadnimi spremembami taktovskega načina vendarle ves čas subtilno ruši (gl. prim. 67). Podobno velja tudi za harmonski stavek – Krek pretežno uporablja molove in durove trizovke (včasih jih »obogati« tudi s harmonsko tujimi toni), redkeje še štirizvoke in zmanjšane akorde, toda skoraj nikoli harmonskega sosledja ne podvrže funkcijski logiki; še največkrat imamo opravka z zapovrstnim, vzporednim nizanjem trizvokov (v prim. 67 si tako sledijo od četrtega takta dalje C-dur, D-dur in e-mol), ki postane celo glavna teksturna značilnost finala (gl. prim. 71: vzporedno si sledijo E-dur, sekstakord C-dura, g-mol, A-dur, C-dur, D-dur in E-dur).

Primer 71: Začetek tretjega stavka Krekove Sonatine z značilnimi vzporednimi harmonijami.

Krekov kompozicijski stavek v *Sonatini* jasno kaže tipično neoklasicistično »vmesnost« – skladatelj prevzema klasicistične modele (motivično-tematsko delo, formalni modeli sonatnega ciklusa, periodičnost, terčne harmonije), vendar jih tudi ves čas »potuje« (formalni modeli niso nikoli samo izpolnjeni, temveč vedno prinašajo kakšen izmik, posebnost – skrajšana repriza, epizoda namesto izpeljave, združitev počasnega stavka in scherza –, harmonija se kljub terčni gradnji izmika funkcijskosti, periodično-metrični impulz je mestoma podrt z nenadnimi spremembami taktovskega načina).

Če je takšno vmesnost v *Sonatini* še mogoče razložiti z neoklasicistično tehniko potujevanja, pa postanejo zadeve bolj zapletene ob pregledovanju Krekovega verjetno najbolj pogosto izvajanega dela *Inventiones ferales* iz leta 1962, nekakšnega

koncerta za violino in godalni orkester. Delo je nastalo ob smrti skladateljevega očeta, zato se je neobremenjenost, »razvedrilnost« *Sonatine* umaknila poudarjeni izraznosti, z njo pa so se v skladbo poleg tipičnih Bartokóvskih tendenc naselile tudi ekspresionistične poteze in celo zametki dvanajsttonske tehnike.

The image displays a musical score for the beginning of the first movement of Krekove's *Inventiones feriales*. The score is divided into three systems, each featuring a 12-tone canon for strings. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The second system includes staves for Violin, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The third system includes staves for Violin, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system is marked *pp* and includes fingerings (1-12) and slurs. The second system is marked *p* and includes *div.* (divisi) markings and slurs. The third system is marked *ps* and includes slurs. The score is a 12-tone canon, with each instrument playing a different transposition of the same melodic line.

Primer 72: Dvanajsttonski kanon z začetka prvega stavka Krekove skladbe *Inventiones feriales*.

Tako se skladba odpira z dvanajstttonskim kanonom (godala prinašajo deset-tonsko »temo« z značilnim intervalnim zaporedjem zmanjšane oktave, male sekunde in velike sekste, ki se nato še sekvenčno ponovi, preostala dva tona dvanajstttonske »vrste« pa sta prenesena v naslednji kanonični vstop; gl. prim. 72). Kljub tej jasni odmaknitvi od diatonike *Sonatine* h kromatičnosti dvanajstttonskosti pa se zdi, da Krek približevanje dodekafoniji ves čas blaži: skupni kanonični nastopi so namreč postavljeni v vzporedne terce, dvanajstttonska vrsta pa ostaja bolj na ravni tematskega gradiva in podobno kot v primeru Ukmarja in Bravničarja ne preraste v sistem. Na »omiljeno« verzijo dodekafonije kažejo tudi prvi nastopi solistične violine, ki so spet oblikovani dvanajstttonsko (opravka imamo s štirimi dvanajstttonskimi nastopi, ki pa niso izpeljani iz začetnega kanona oz. iz skupne vrste), vendar pa vsaj v začetku potekajo nad jasno harmonijo c-mola, pozneje pa nad bikordičnimi tvorbami.

Ker dvanajstttonska logika ne prerašča v sistem, lahko Krek ostaja zavezan tradicionalni tridelni pesemski obliki, pri čemer je srednji del oblikovan kot *passacaglia* (za osnovo ji je belokrajnski dekliški napev) z devetimi variacijami, nato pa se vrnejo tema kanona in vnovična dvanajstttonska zaporedja, ki jih Rijavec označuje kot »linearno dodekafonijo«. <sup>319</sup>

Že iz takšne kratke analize prvega stavka mora biti razvidno, kako je Krekova glasba sestavljena iz najbolj raznorodnih elementov: drug poleg drugega bivajo »okus« po dodekafoniji, bartókovska obdelava ljudskega gradiva, starinski formi kanona in *passacaglie*, ekspresionistična izraznost in tradicionalna tridelna forma s koncertantnim dialogom. Toda kljub takšni navidezni disparatnosti glasbeni tok ne vzbuja občutka močne heterogenosti, prej nasprotno, zdi se zlit iz enotnega gradiva. Bolj natančno analitično oko lahko opazi vzrok za takšno poenotenost v osnovi raznolikega materiala in tehnik: Krek ostaja zvest motivično-tematskemu delu in tako vse tri glavne motivične celice stavka (tema kanona, nadaljnja kratka melodična misel in tema *passacaglie*) izkazuje jasne motivične povezave (zaznamuje jih skok navzgor in nato nadaljnje spuščajoče se gibanje – intervalne razdalje se od začetnega kanona do teme *passacaglie* drastično ožajo):

Drugi stavek prinaša novo združevanje raznolikih slogovnih impulzov. Bolj svobodno zasnovana forma je domišljena na ozadju sonatnosti: kot je to spoznal že I. Klemenčič, imamo opravka s sonatno obliko brez reprize. <sup>320</sup> V prid sonatni obliki govori predvsem tematska bipolarnost, ki predstavlja izhodišče

319 Andrej Rijavec, »Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek«, *Muzikološki zbornik* 12 (1976), str. 104.

320 Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki*, str. 119.

za motivična izpeljevanja. Toda poleg takšnega neoklasicističnega formalnega nastavka vdirajo v drugi stavek tudi Bartókovi vplivi – ob izpostavljeni vlogi kvarte (gl. prim. 74) še tisti tip folklorizma, po katerem se ljudsko gradivo enakovredno staplja s skladateljevim umetelnim kompozicijskim stavkom. Tak postopek zaznamuje v veliki meri prvo temo, v kateri mnoge pasaže in motivne enote prežema istrska lestvica.



Primer 73: Motivična poenotenost v temah prvega stavka rekove skladbe *Inventiones ferales*.

Primer 74: Začetek drugega stavka Krekove skladbe *Inventiones ferales* iz postavljeno kvarto in istrsko lestvico.

Zadnji stavek je v oblikovnem pogledu precej soroden prvemu – ne le da je oblikovan klasično tridelno (ABA'), značilno je tudi, da je srednji del izpolnjen s ponavljanji ostinatnega obrazca (v prvem stavku imamo na podobnem formalnem

mestu *passacaglio*). Tekstura stavka je poenostavljena, saj večino časa nad počasi utripajočimi godalnimi akordi solistična violina razpenja melodično misel, ki je zelo sorodna tematiki iz počasnega stavka *Sonatine* (gre za inverzijo – gl. prim. 75), harmonski postopek pa je značilno »krekovski«: v zaporedju si sledijo trizvoiki (C-dur, kvartsesktakord Es-dura, b-mol, c-mol itd.), ki pa niso več zvezani s tradicionalno funkcijsko logiko. Prav opazovanje harmonije, ki je glede na *Sonatino* v skladbi *Inventiones ferales* razširjena s pogosto uporabo bikordike in mnogimi »zamazanimi« harmonijami, nam kaže eno izmed potez Krekove »klasičnosti«: tudi za nekatere najbolj goste harmonije, ki na prvi pogled izdajajo povsem svobodno harmonsko logiko, se izkaže, da v ozadju ostajajo zavezane osnovnim kadenčnim obratom. Kot je to opazil že tudi N. O’Loughlin, tak tipični primer predstavlja začetek zadnjega stavka,<sup>321</sup> ki ob izpuščanju harmonsko tujih tonov razkrije celo povsem običajno kadenco (gl. prim. 76).



Primer 75: Motivična sorodnost med Krekovima skladbama *Inventiones ferales* in *Sonatina*.

Primer 76: Tradicionalna kadenca z začetka tretjega stavka Krekove skladbe *Inventiones ferales*.

321 O’Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, str. 148.

Število vplivov, ki vdirajo v skladbo *Inventiones ferales*, je glede na *Sonatin* bistveno povečano in ni omejeno zgolj na potujevanje tradicionalnih, večinoma klasicističnih formalnih obrazcev. Toda kljub sopostavljanju neoklasicističnih vplivov, ekspresionistične izraznosti, dodekafonskih nastavkov, vdorov ljudske glasbe, »starinskih« (passacaglia) in »arhetipskih« (ostinato) kompozicijskih postopkov teče stavek celotne skladbe nenavadno gladko in homogeno. Spet smo pri Krekovi tipiki, ki jo lahko označimo kot klasično: nobenega izmed omenjenih prevzetih postopkov Krek ne uporablja dogmatsko, šablonsko dosledno in vedno ga zanimajo le zvočni rezultati tehnike, ne njena zgodovinska pozicija. Še najbolj jasno je to razvidno v odnosu do dodekafonije: Krek jo v skladbo *Inventiones ferales* sprejema v obliki poudarjene dvanajsttonske kromatičnosti, a zanemarja njeno sistematičnost – zanima ga torej njen izrazni, ekspresionistični potencial in ne njena strukturalna doslednost.

Še bolj gosta postane pri naštevanju vplivov in prevzetih impulzov *Sinfonia per archi* iz leta 1973, za katero naj bi bila po Rijavcu značilna prav sinteza različnih izraznih potencialov.<sup>322</sup> Poenostavljeno rečeno bi bilo mogoče trditi, da je šel, kar se vplivov tiče, Krek v tem delu najdlje – nekaj odsekov se spogleduje z aleatoriko, gosta akordika mestoma spominja na clustrske harmonije, ob začetnem osredinjenju na en sam ton bi smeli pomisliti celo na Scelsija. Toda ob bok takšnim modernističnim impulzom stojijo tudi nekateri povsem tradicionalni postopki: Krek ostaja zavezan motivičnemu delu, prek motivičnih reminiscenc in tonske (ne tonalne!) osredinjenosti (v vseh stavkih imam osrednjo vlogo ton *e*) je delo zasnovano kot tipični cikel, stavki nosijo poteze sonatne oblike in rondoja, pogosti so ostinati.

Dvojno igro med »novim«, sodobnim in tradicionalnim skriva že naslov – *Sinfonia* –, vendar pa se skladatelj v primerjavi s *Sonatin* ali *Inventiones ferales* bolj izmakne podedovanim oblikovnim šablonam. Morda tudi zato čuti potrebo, da daje posameznim stavkom opisne naslove: »Pozivanje«, »Prebujenje«, »Odziv«. Toda pod takšno navidezno »programskostjo« se skrivajo usedline tradicionalnih oblik oz. značilna »vmesnost«. Prvi stavek se tako začneja z ritmičnim kanonom na tonu *e*, ki se nato harmonsko razširja v bližino clustra. Prav ponavljajoče se repetitije kanona je mogoče povezovati s »pozivanjem«, toda nadaljnje nizanje epizod (sledi odsek, v katerem izstopa motiv z oktavo, nastop nekakšnega ljudskega okruška v značilni bikordiki – gl. prim. 77 –, izpeljevanje iz motiva uvoda in motiva oktave, ponoven nastop ljudske reminiscence, ki se v nadaljevanju še dvakrat izmenja z izpeljevalnimi odseki) nas prestavlja v bližino klasičnih form instrumentalne glasbe:

322 Rijavec, »Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek«, str. 107.



Tabela 7: Formalni odseki v prvem stavku Krekove skladbe Sinfonia per archi

»poziv«	motiv okta-ve (A)	ljudski »okru-šek« (B)	izpelje-vanje iz materia-la »pozi-va«	izpelje-vanje iz motiva oktave	ljudski »okru-šek«	izpelje-vanje	ljudski »okru-šek«	izpelje-vanje	ljudski »okru-šek«
---------	-------------------	------------------------	---------------------------------------	--------------------------------	--------------------	---------------	--------------------	---------------	--------------------

Zgornja oblikovna shema izdaja, da Krek v prvem stavku združuje dve klasični obliki – na sonato nas spominja kontrast v materialu (motiv oktave in ljudski okrušek) ter njegovo izpeljevanje, konstantno vračanje reminiscence na ljudsko glasbo pa prinaša rondojske poteze.

The image shows a musical score for three string instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The score is written in 3/4 time and begins with a piano (p) dynamic marking. The music consists of chords and melodic fragments in the upper register of the strings. The first five measures are shown, with the key signature changing from D major to C major in the fifth measure.

Primer 77: Ljudski »okrušek« z značilno bikordiko (kvartsekstakord D-dura + H-dur, kvartsekstakord F-dura + b-mol, sekstakord c-mola + a-mol) v prvem stavku Krekove skladbe Sinfonia per archi.

Podobno navidez bolj svobodno je oblikovan tudi drugi stavek, v osnovi katerega pa lahko vendarle odkrijemo tipične poteze koncertantnosti (pretežni del stavka se solistična godala zapletajo v dialog s celotno godalno sekcijo), hkrati pa je na začetku zelo jasno eksponiran motivični material, iz katerega skladatelj v nadaljevanju izpeljuje glasbeni tok, namesto tematske reprize pa nato sledi slogovni preskok z nizom terčnih harmonij (E-dur, sekstakord Cis-dura, kvartsekstakord H-dura, Es-dur, kvartsekstakord F-dura), ki izrazito izstopajo iz bolj goste harmonske podobe dela in tako prinašajo poudarjeno semantično vrednost, zaradi česar bi jih lahko razumeli v smislu naslovnega »prebujenja«.

Tudi zadnji stavek se zdi na prvi pogled oblikovno fragmentiran, toda pod navideznim verižnim nizanem raznolikih idej se vendarle skriva premišljena osredinjenost: sprva se kaže v ponovnem kroženju okoli tona e (v obliki pedalnega tona in središča hitrih melodičnih arabesk) in nato v nizu ostinatnih vzorcev, ki se nalagajo, dokler skladatelj na višku ne ponovi »poziva« iz prvega stavka. Sklepni stavek je tako zasnovan kot nekakšen finale – usmerjen je v gradacijo in »vračanje« gradiva, ki zagotavlja oblikovno simetričnost.

Slogovni lok, ki ga napenja *Sinfonia per archi*, je tako zelo širok – razteza se od tradicionalnih oblikovnih vodil (sonatnost, rondo, koncertantni dialog, ostinate tehnike, motivično-tematsko delo) do aleatorike in gostih clustrskih harmonij. Toda takšna širina ponovno ne zapada nehomogenosti – Krek ne »nabira«, ampak »izbira«, njegov postopek ni zavezan nekritičnemu nizanju raznolikega, temveč pozorni selekciji materiala. Sodobnejših tehnik pri tem ne uporablja zavoljo njihove sodobnosti ali aktualnosti, temveč vedno glede na njihovo potencialno izraznost, zato so vedno kombinirane s povsem tradicionalnimi postopki. Tako nas ne more presenetiti, da so uvodne clustrske harmonije vpete v sonatno/rondojsko obliko in da lahko ob bok aleatoričnim epizodam postavimo povsem tradicionalno motivično-tematsko delo. Prav slednje kot osrednja značilnost tradicionalnega stavka ostaja Krekovo najmočnejše slogovno »lepi-lo«, kar nenazadnje dokazuje izpostavljena motivična vloga intervala oktave, ki ga je mogoče srečati v tematskem gradivu vseh stavkov:

The image displays a musical score for 'Primer 78', illustrating the transformation of an octave motif across various staves. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (B-flat). It features several measures of music, including triplets and pizzicato markings. The motif is shown in different contexts, demonstrating its adaptability and integration into the work's structure.

Primer 78: Transformacija motiva oktave v vseh stavkih Krekove skladbe *Sinfonia per archi*.

Če je v korakih, ki jih je Krek prehodil od zgodnje *Sonatine* do dela *Sinfonia per archi*, mogoče razpoznati postopno dotekanje raznorodnih vplivov, pa *Godalni sekstet na temo Franka Martina* iz leta 1990, torej delo iz skladateljevega »četrtga« obdobja, ne izdaja več jasnih sledi raznolikih vplivov. Sinteze, o katerih govori O'Loughlin, moramo v tem primeru razumeti na povsem samosvoj

način: Krekov glasbeni stavek se tudi v *Godalnem sekstetu* napaja iz različnih slogovnih impulzov, toda viri so tako zakriti in pomešani, da jih ni več mogoče razločevati. Na paradoksalen način so se posamezni vplivi v Krekovem poslednjem ustvarjalnem obdobju stopili v enoten slogovni amalgam – šele na ta način je mogoče razumeti v začetku izpostavljene ideje o tem, da ima »Krek razločen glas« in da obenem »njegov slog vključuje več razločnih struj«. <sup>323</sup>

Krek je Martinovo temo iz *Koncerta za violončelo in orkester* (1966) najbrž izbral zaradi slogovne bližine (že temo zaznamuje minuciozno motivično delo, v središču katerega se znajde interval terce in v harmonskem pogledu tritonusni padec – npr. kombinaciji harmonij B-dur – e-mol, as-mol – d-mol), hkrati pa je Martinovo nizanje molovih trizvokov, osvobojenih funkcijskih vezi, sorodno Krekovim harmonskim postopkom (gl. prim. 79). Tema, ki je že sama razvita s pomočjo ekonomičnega motivičnega dela, v nadaljevanju skladatelju seveda ponuja še številne transformacijske možnosti. Zanimivo je, da je Krek svoj sekstet razdelil v niz variacij, ki jih ločujejo trije intermezzi, vendar pa ni mogoče natančno določiti, v čem naj bi se slednji ločevali od variacij – tudi intermezzi motivično črpajo iz uvodoma predstavljene teme, oblikovno so ukrojeni po istih modelih kot variacije, razlik ni tudi v dolžini.

The image shows a musical score for six string instruments: Violin 1, Violin 2, Viola 1, Viola 2, Cello 1, and Cello 2. The music is written in 3/4 time and begins with a dynamic marking of *p* (piano). The score consists of six staves, each with a treble or bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melodic line is characterized by a series of intervals, including a tritone (B-flat to F) and a minor third (B-flat to G), which are highlighted in the text as significant harmonic elements. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex and expressive melodic structure.

Primer 79: Martinova tema iz Godalnega seksteta.

323 Niall O'Loughlin, »Expressive Emotion and Symphonic Economy: A Note on Recent Works by Uroš Krek«, *Muzikološki zbornik* 38 (2002), str. 85.

Najprej velja pozornost nameniti Krekovemu formalnemu oblikovanju. Tema je oblikovana kot klasična prehodna dvodelna oblika aa'ba'', jasne poteze tridelnih pesemskih oblik pa nosita tudi druga variacija in tretja medigra. Ostale variacije in medigre so oblikovane kot sosledje odsekov, pri čemer se Krek drži vodila, po katerem se posamezni odseki vedno ponavljajo in tako navidez svobodni, skoraj rapsodični formi dajejo tudi bolj zaokroženo podobo. Ideja kontrastnega nizanja odsekov zaznamuje tudi makroformo celotnega dela, pri čemer kot povezovalno gradivo služi Martinova tema. *Sekstet* torej v celoti preveva hkraten občutek sodobne formalne raztrganosti (zaporedno nizanje raznolikih odsekov; bikordika, močno disonantne harmonske tvorbe) in klasične izbrušenosti (uporaba pesemske oblike, ponavljanje oblikovnih enot; zaporedje terčnih akordov), le da se skladatelj v celoti ogne slogovnim skrajnostim – navidezni enostavnosti neoklasicizma in »radikalnosti« nekaterih modernističnih postopkov iz dela *Sinfonia per archi*. Prav zato je v *Sekstetu* težje prepoznati množico slogovnih referenc – v tej končni fazi se Krekov opus kaže v luči enovitega stapljanja klasicistične preglednosti in močne ekspresionistične izraznosti, ali kot je to smiselno formuliral N. O'Loughlin: »Prav ta kombinacija motivične ekonomije in ekspresivnega zvoka daje Krekovi glasbi njen poseben karakter in edinstveno moč.«<sup>324</sup>

### 10.5 Sklep: klasičnost in slovenska glasbe druge polovice 20. stoletja

Analizirane štiri skladbe za godala kažejo jasne slogovne razlike – od neobremenjenega neoklasicizma *Sonatine* do modernističnih vdorov v skladbi *Sinfonia per archi* –, toda obenem tudi skupne poteze, povezane s pozornim selekcioniranjem slogovnih potez in težnjo po njihovem homogeniziranju. Krek ubira isti postopek tako v skladbi *Inventiones ferales* kot tudi v delu *Sinfonia per archi* – očitne raznolike vplive poskuša povezati v enotno gmoto (največkrat s pomočjo motivično-tematskega dela ali usedlin tradicionalnih glasbenih oblik), ki se izogiba skrajnostim, osnovni vodili pa ostajata ekspresivnost in obrtniška dodelanost glasbenega stavka.

Toda Krekovo »klasično« predružačenje raznorodnih slogovnih vplivov glasbe 20. stoletja bi bilo mogoče razumeti tudi v ožji regionalno-zgodovinski luči. Ni namreč mogoče spregledati, da so novi vplivi v Krekovo glasbo vdiralni vzporedno z njihovim sprejemanjem v slovenskem glasbenem okolju, ki pa se je vršilo glede na evropske tokove vedno v določenem zamiku oz. v časovnem intervalu, v katerem je radikalno-avantgardni slog že postal »klasičen«. Tako Krekova

324 Prav tam, str. 95.

zgodnja *Violinska sonata* (1946) nosi poteze moderne in impresionizma, ki se jih je moral skladatelj navzeti v času študija pri L. M. Škerjancu in ki so v povojnem slovenskem glasbenem okolju, izrazito zaprtem za tuje, sodobnejše vplive, prevladovali. *Sonatino* že lahko razumemo kot odjek neoklasicističnih prizadevanj, ki so imela svoj izvor v Osterčevi »šoli« in v času socialističnega realizma s svojo navidezno izrazno nevtralnostjo in optimizmom niso predstavljala ideoloških groženj, v šestdesetih letih (*Inventiones ferales*) pa so se temu pridružili še Brittnovi, Šostakovičevi, Hindemithovi in najbolj očitno Bartókovi vplivi. Prav s temi skladateljskimi imeni je sprva stopila na pot nova generacija slovenskih skladateljev, zbranih v skupini Pro musica viva, ki je s svojo decidirano željo po sodobnem po obisku Varšavske jeseni v slovensko glasbo konec šestdesetih let prinesla tudi okus po modernizmu,<sup>325</sup> še najbolj v obliki zvočnih kompozicij in aleatoričnih poskusov, manj pa serialnosti. Prav gotovo so koncerti s skladbami skladateljev skupine Pro musica viva tudi Kreka spodbudili k prevzemanju nekaterih modernističnih tehnik, kar se zrcali v skladbi *Sinfonia per archi*. Toda tudi »umirjenost« in slogovno zastrtost *Godalnega seksteta* je mogoče povezati s premiki v slovenski glasbi. Ta se je v devetdesetih letih že začela izmikati prevzetim modernističnim modelom – tudi nekateri skladatelji iz skupine Pro musica viva so se odpovedali modernistični radikalnosti svojih del iz sedemdesetih let, mlajša generacija, ki sploh nikoli ni bila v stiku z modernizmom, pa se je začela spogledovati s privlačnostjo postmodernizma. V tej luči je najbrž treba razumeti Krekovo opuščanje modernističnih tehnik, ki so že zaznamovale nekatera njegova dela v sedemdesetih letih.

Krekova trdna vpetost v premike slovenske glasbe po drugi svetovni vojni kaže na to, da je bil predvsem občutljivi sopotnik svojega glasbenega okolja in manj zvedavi pionir, toda ob vsej skladateljevi obrtniški natančnosti, zavezanosti klasični popolnosti, je mamljivo spekulativno vprašanje, kakšen bi bil slogovni pogled na Krekov opus, če bi skladatelj pripadal kakšnemu drugemu glasbenemu okolju. Prav zaradi tega je treba slogovno oznako »klasiki slovenske glasbe 20. stoletja« brati precej natančno: poleg vrednostne in časovne oznake prinaša tudi lokalno determiniranost.

325 Prim. Barbo, *Pro musica viva*.



## 11 *Pesmi iz mlina* Marijana Lipovška – med glasbeno imanenco in zvestobo literarni ideji

Marijan Lipovšek je uglasbil svoj ciklus samospevov *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 jih razkrivajo številni raziskovalci njene poezije. Josip Osti tako ugotavlja, »da je prav pevnost ena bistvenih kvalitets njenih pesmi«<sup>326</sup> in da njen pesniški jezik zaznamuje »poseben posluš za zvok«.<sup>327</sup> Tudi Irena Novak Popov izpostavlja, da so mnoge avtoričine pesmi »izrazito muzikalne, melodične in ritmične«,<sup>328</sup> Marjetka Golež-Kaučič pa celo opozarja, da lahko pesmi Svetlane Makarovič »beremo ali pojemo«.<sup>329</sup> Urban Vovk je prepričan, da je pesničin svet »svet preprostega ljudskega melosa«,<sup>330</sup> 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 sporočil kot primer navaja lajno.<sup>331</sup> Lajna nas po eni strani asociira na emfatično, glasbeno podajanje vsebin, ki pa so po drugi strani zaradi enakomernosti in neskončne razpoteženosti vendarle odete v brezčutnost.

Ob Novakovi metafori lajne se nam seveda lahko sproži vrsta asociacij. Osrednji ciklus samospevov 19. stoletja, *Zimsko popotovanje* »očeta« samospeva Franza Schuberta, namreč zaključuje prav samospev »Lajnar«, ki pod neutrudno ponavljajočim se glasbenim obrazcem skriva dokončno predajo lirskega subjekta, ki se sprizajni 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 samospev

326 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.

327 Prav tam, str. 136.

328 Irena Novak Popov, »Ustvarjalnost kontroverzne umetnice Svetlane Makarovič«, *Slavistična revija* 54/4 (2006), str. 717.

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

330 Urban Vovk, »Na dveh različnih ravneh«, *Literatura* 11/91–92 (1999), str. 207.

331 Prim. Boris A. Novak, *Zven in pomen*, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni inštitutu Filozofske fakultete 2005, str. 155.

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 v svojem ciklusu verjetno sklicuje veliki poznavalec pesemske literature Marjan Lipovšek.

Pričakovali bi, da so zaradi inherentne muzikalnosti verza Makarovičeve poleg Lipovška tudi drugi 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 pesničnega libreta napisal opero *Kačji pastir*, na njegovem seznamu pa se znajdetata še zbor *Mračnina* in ciklus *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 Uroš Rojko na podlagi besedil Makarovičeve zasnoval ciklus 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.<sup>332</sup> 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 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 odvracala od radikalnega modernizma, magična, resnično

332 Golež, nav. delo, str. 63.



sodobna senzibiliteta [...] pa od starejših, tradicionalnih pesnikov«. <sup>333</sup> Prav podobna razpetost med arhetipsko in izrazito sodobno, nihilistično izvo-tljeno občutenje sveta je Janka Kosa najbrž vodila k oceni, da bi Makarovičeva »lahko veljala za predhodnico novejšega, postmodernističnega pe-snenja« in da bi »njeno obnavljanje starih izročil [...] lahko razumeli kot obrat k postmodernizmu«. <sup>334</sup> Tudi intertekstualnost in palimpsestnost, ki ju izpostavlja Golež-Kaučičeva, <sup>335</sup> 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 po-doben 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, Bri-žinski 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 so prav naštete pesnike – Zajca, Strnišo in Tauferja – postavljali v izrecno bližino z Makarovičevo tudi literarni znanstveniki; <sup>336</sup> 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 samospenov, ki jih je skladatelj posvetil svoji hčerki, priznani mezzosopranistki Marjani Lipovšek. Pri tem je zanimivo, da skladatelj v svoji glasbeni uresnitvi ni poskušal zvesto slediti notranji formi pesničinih 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 šte-vila, bajeslovna bitja, obredna znamenja), ki odslej postanejo stalnica njene poezije. Skladatelj je izmed šestnajstih pesmi, ki se v izvirno oblikovani knjigi Tomaža Kržišnika razpirajo v štirih plasteh trakov, izbral tiste pesmi, ki so moti-vično povezane s podobo mlina. Pri tem ne moremo prezreti, da je že v pe-sničini zbirki vseh šest pesmi sopostavljenih zaporedoma od drugega »traku« zgoraj do tretjega na levi strani in da je Lipovšek v razporeditvi pesmi napravil

333 Osti, prav tam, str. 136.

334 Kos, *Pregled slovenskega slovstva*, str. 376.

335 Prim. Golež, nav. delo.

336 Prim. Novak Popov, nav. delo.

le en majhen premik, ko je pesem *V tihem mlinu* s 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 zdijo 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 poskušal 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 80: Klavirski uvod k *Zazibalki* iz Lipovškovih *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 postopka, sestavljena iz terc ali sekund, ki se pravzaprav 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:

**Tabela 8: Motivična analiza Lipovškovega ciklusa 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**

*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 več ni.  
Ma - ho - vi pre - ra - šča - jo mlin sko  
mo - li - tve - nik pr - stan spo - mi - ne na njo

*Žalik žena*

Če bom še kdaj, kot sem bi - la Pa ta mr - li - ska sraj - či - ca že na

*Mlinska večera*

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

*Mlinarica*

Su - mi šu - mi gozd ze - le - ni Da - la mu je čr - no - vi - no  
Sme - je se do solz pe - ko - čih

*Utopljenka*

O, mo - je zlom - lje - no sr - ce... O, mo - ja mo - kra sraj - či - ca Le - ča - kaj, ča - kaj, mli - nar mlad  
zzo - bmi te bom po - lju - blja - la

*V tihem mlinu*

Vti - hem mli - nu luč go - ri ve - šči je i - me pro - dal

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. 80), 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. 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. 81). Osrednji motiv se tako razkrije kot glasbena šifra za mlin, ostinati pa simbolično zaznamujejo enakomerno vrtenje mlinskega kamna.

The image displays three systems of musical notation. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment for the lyrics "Vbo-lo dlan no-ci za-ja-me". The second system shows a piano accompaniment in 2/4 time, featuring a rhythmic ostinato in the left hand and a melodic line in the right hand. The third system shows a vocal line and a piano accompaniment for the lyrics "Mli-nar sa-nja". The piano accompaniment continues the rhythmic ostinato from the second system.

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

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

*pp*

Primer 81: Postopno ostinatno stopnjevanje iz uglasbitve Lipovškove pesmi Mlinska večča.

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 pomiritev s kodo, ki se spet 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 napetosti med različnimi intervalskimi kvaliteta

– 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 sestavov, v katerih dominirajo sekunde in tritonus (gl. prim. 82). Lipovšek torej zaupa logiki disonanc in konsonanc, razpetih na klasični matrici ocene kvalitete intervalov. Skladateljevi 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 82: Harmonska redukcija treh taktov iz Lipovškove pesmi Žalik žena: v prvem taktu imamo sosledje dveh štirizvokov, naslednji takt 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 Merkuja, saj je pristop obeh skladateljev kljub temu, da pripadata pravzaprav isti skladateljski generaciji, da nastanek njunih del loči le pet let in da sta za izhodišče izbrala pesmi Markarovičeve, izdane sicer v dveh različnih zbirkah, ki pa sta izšli v dveh zaporednih letih (*Srčevac*, 1973, *Vojskin čas*, 1974), izrazito drugačen.

V Merkujevem 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 Merku samo še utrjuje v pesmih, saj glas vsakič spremlja samo po en instrument, kar nas znova prestavlja v svet potujočih pevcev, muzikantov.

Merkù je iz zbirke *Vojskin čas* iz leta 1974, po kateri nosi glasbeni ciklus tudi naslov, izbral pet pesničnih pesmi in pri tem obdržal zaporedje, v 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 oziroma, 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, Merkù pa sledi ves čas trdni logiki razporejanja instrumentov: v predigri in medigrah nastopijo vsakič vsi instrumenti z izjemo tistega, ki bo spremljal glas v naslednji pesmi, s čimer Merkù 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. Rahmaninov, G. Crumb) in zaradi svoje konvencionaliziranosti deluje celo kot nekakšna šifra za zlo. V obliki kontrapunktske igre je motiv sekvence jasno predstavljen v predigri, naslednje 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 83: Motiv sekvence *Dies irae* v *Predigri Merkujevega ciklusa* Vojskin čas.

V uglasbitvah Merkù 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 »izštevalnosti«, za katero se ob uporabi nekoliko bolj smelih, disonantnih 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 *Odštevanke*, ki pa je spremljana zgolj z malim bobnom. Skladatelj se je odpovedal drugemu melodičnemu glasju in je z uporabo ritmičnega glasbila samo še poudaril brezčutno »odštevalnost« poezije. Zelo podobno 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 E $\flat$

*p*

Alto

*p* Od ča - sa do ča - sa kdo ko - ga u - mo -

E $\flat$  Cl.

*pp*

Alto

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

Primer 84: Odlomek iz Merkujeve 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 Merku približuje tipičnemu pesničinemu potujevanju ljudskih oz. prevzetih pesniških modelov – za njihovo navidezno neobremenjenostjo se skriva prava, »smrtna« poanta pesmi in njenih uglasbitev. Merkujev glasbeni kontrast pri tem ni tako izrazito močan – zdi se, kot da še vedno želi ohraniti 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. Merkujev ciklus se zdi bližje avtoričini literarni ideji – medtem ko poezija Makarovičeve črpa iz napetosti med navidezno ljudsko formo in modernistično izpraznjenostjo medčloveških odnosov, poskuša skladatelj to dvojnost glasbeno udejanjiti prek sopolstavljanja različnih glasbenih »svetov«, kar njegov ciklus *Vojskin čas* pomika v bližino postmodernizma. Nasprotno ostaja Lipovšek slogovno homogen, njegov glasbeni stavek je ves čas v mejah tradicionalnega. Skladateljeva pozornost ne velja značilnemu pesničinemu kontrastu med zunanjo in notranjo formo, temveč poskuša uglasbiti »končni« produkt takšnega nesoglasja, ki se kaže v prevladujočem tesnobnem občutju.

Primerjava Merkujeve 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. Zapletenega razmerja 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.



## 12 Janez Matičič – slovenski kompozicijsko-pianistični Dioniz

Janez Matičič (1926) se je prvič seznanil z glasbo pri pouku violine, ki se mu je kmalu pridružilo že tudi komponiranje. Pozneje je na ljubljanski Akademiji za glasbo končal študij kompozicije pri Lucijanu Mariji Škerjancu in dirigiranja pri Danilu Švari, hkrati pa se je vse bolj intenzivno posvečal klavirju, ki se ga je učil pri Hildi Horak in Antonu Trostu. Po končanem študiju je poučeval harmonijo, kontrapunkt in analizo glasbe na Srednji glasbeni šoli, pozneje pa se je še dodatno kompozicijsko izpopolnjeval v Parizu pri sloviti Nadii Boulanger, ki ga je motivirala za iskanje novih kompozicijskih rešitev. Ideje za takšno novo pot so prišle leta 1962 s priključitvijo Skupini za glasbene raziskave pod vodstvom Pierra Schaefferja, v kateri je deloval do leta 1975. Matičič je poučeval na različnih pariških konservatorijih in tudi na Oddelku za muzikologijo Filozofske Fakultete v Ljubljani. Za svoja dela je prejel številne nagrade, leta 2007 tudi najvišje državno priznanje, Prešernovo nagrado za življenjsko delo, istega leta pa je postal tudi redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

V simpatičnem pogovoru med odmorom avtorskega koncerta, posvečenega svojemu žlahtnemu jubileju, je Matičič med razlago svojega *Prvega klavirskega koncerta* razkril, da je celoten koncert zasnovan v napetostni dvojnosti med apoliničnim in dionizičnim. To se seveda zdi povsem v skladu s skladateljevim siceršnjim prepričanjem, da osnovo glasbenosti predstavljajo kontrasti in napetosti, stopnjevanja in umirjanja, upočasnjevanje in gradacije, torej razgibana pokrajina vrhov in nižišč. Toda ob poslušanju omenjenega koncerta se sam vendarle nisem mogel iznebiti občutka, da v Matičičevem koncertu razgraja predvsem eno antično božanstvo: Dioniz. Nekaj temnejših kotov srednjega, počasnega stavka ima predvsem vlogo nujnih predahov, v katerih Dioniz zajame sapo in nato v nadaljevanju ponovno nepopisno raja v najrazličnejših, največkrat asimetričnih ritmičnih kombinacijah, v polni akordski pianistični igri, v zaostrenih zvočnostih, v hitrih lestvičnih kaskadah.

Toda takšnih občutkov ne zbuja le Matičičev *Prvi klavirski koncert* (1965) – zdi se, da Dioniz obvladuje pretežni del skladateljevega opusa. Prav zato velja nameniti tej antično-nietzschejanski dvojici kratek razmislek in nato umestitev v Matičičevo estetiko. Friedrich Nietzsche v svoji slavni knjigi *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*,<sup>337</sup> ki jo lahko razumemo kot nekakšen prevod avtorjevih raz-

337 Friedrich Nietzsche, *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, Ljubljana, Slovenska matica 1970.

govor z Richardom Wagnerjem, izpostavlja, da moramo na antični čas gledati z drugačnimi očmi, kot je veljalo do tistega trenutka, ko se je zdela edino zveličavna predvsem winckelmannovska doktrina o »plemeniti preprostosti in tihi veličini«. Nietzsche je bil prepričan, da je poleg Apolona grško umetnost napajal tudi Dioniz, največja popolnost pa naj bi bila dosežena v grški atiški tragediji, v kateri sta se obe božanstvi združili v enoten amalgam. Torej nekako tako, kot je Matičič povedal v razgovoru o svojem klavirskem koncertu. Toda natančnejše branje Nietzscheja nam razkrije, da naj bi bilo dionizično povezano s prabolečino, torej z virom, iz katerega izhaja glasba, šele tej prabolečini pa se nato pridruži Apolon, pesnik, ki sipa podobe. Prevedeno v muzikološki jezik in v povezavi z Matičičevo glasbo, bi Nietzschejevo formulo lahko razumeli tudi takole: najprej obstaja imanentno glasbeni navdih, potencialna energija tonskih višin, kinetična energija zvokov, šele pozneje pa je takšnemu urejenemu glasbenemu materialu mogoče pripisati tudi zunajglasbeno asociacijo, Apolonovo podobo. Natančno pregledovanje Matičičevega opusa in skladateljeve poetike nam lahko razkrije, da Matičiča ta druga stopnja, torej Apolon in zunajglasbeno, nikoli nista prav zares zanimala, da je bil vedno ves »glasben«. Na povsem plakativni ravni se to kaže v skladateljevem nezaupanju do opere, v odsotnosti vokalnih del, še v edini kantati *Artemis* (2012) praktično ni besedila, zbor in sopranistka sta prepuščena čisti zvočnosti. Nadalje lahko podobne tendence razberemo tudi v skladateljevem okusu, ki se odklanja od poudarjeno semantičnega sopostavljanja visokega in banalnega pri Mahlerju, palimpsestnega kolažiranja Schnittkeja ali maskiranja osebnoizpovednega z objektiviziranim sočrealizmom pri Šostakoviču ter se veliko močneje napaja pri neobzdrani bujni zvočnosti Ravela, kontrapunktični premočrtnosti Bacha ali romantičnem klasicizmu Brahmsa.

Velja se ustaviti ob zadnjem, ob skladateljevem spoštovanju do Brahmsa, ki se zdi zgolj ob slušni izkušnji matičičevskih dionizij nenavadno, bolj jasno pa ob tenkočutnejšem analitičnem in muzikološkem prodiranju v bistvo slavjenčevega odnosa do glasbe. V portretni knjigi Jurija Snoja o Janezu Matičiču ne moremo spregledati jasnega skladateljevega stavka: »Veliko me je naučil Brahms, vzgojno je deloval name.«<sup>338</sup> Na prvi pogled se zdi nemogoče: Brahms in nebrzdane kaskade zvoka, Brahms in energični izbruhi, Brahms in Dioniz? Toda kleč tiči v oznaki romantični klasicizem: tudi Brahms nekaj zakriva. Njegov glasbeni stavek je klasicistično obvladan in odmerjen, toda kljub jasni periodičnosti se fraziranje pogosto odmika aritmetični štirioglatosti, ali kot bi rekel Matičič »kolastosti«, kljub prvenstvu oblikovne preglednosti želi Brahmsova melodija peti, kljub izrazni odmerjenosti je mogoč občutiti močno podtalno tlenje emocij. Kot

338 Snoj, *Portret skladatelja Janeza Matičiča*, str. 139.

nam je to drzno razkril dirigent Leonard Bernstein, obstajata v enem Brahmsu v resnici dva Brahmsa: tisti zgodnji mladenič, Schumannov prijatelj in poznejši modrec, čigar dolga brada je zakrila lepe obrazne poteze, čigar trebuh je zakril postavnost, čigar klasicistična preglednost je zakrila prekipjavajočo izraznost. Oba Brahmsa ždita tudi v Matičiču ali bolje: nimamo opravka samo z dvema Brahmsoma, temveč tudi z dvema Matičičema.

Toda največje presenečenje še prihaja: oba Matičiča ne moremo povezovati s skladateljevo predpariško in popariško ustvarjalno fazo, s spremembo glasbenega materiala, povezanega s skladateljevim delovanjem v pariški Skupini za glasbene raziskave pod vodstvom slavnega Pierra Schaefferja. Tudi sam skladatelj poudarja, da se ne sramuje svojih del, nastalih pred letom 1959, ko se je z dvema kovčkoma in načeloma zgolj za tri mesece preselil v svetovljanski Pariz, ki je postal njegov drugi dom in pomembno umetniško zatočišče. Že v teh delih, pa naj si v njih odkrivamo tudi drobce Chopina, Skrjabina, Debussyja ali Ravela, dominira predvsem dionizična energija, imanentna glasbenost v obliki energijskih napetosti in sproščanj. To velja že za niz *12 etud* (1958), ob katerih je morala tudi velika kompozicijska pedagoginja Nadia Boulanger Matičiču priznati, da je že verziran skladatelj – v etudah se na prav posebno uspeli način družijo razreševanje in vežbanje pianističnih problemov s samosvojimi kompozicijskimi rešitvami ter energično razbrzdanostjo. Že tu imamo opravka z obema Matičičema: s kompozicijsko-tehnično popolnostjo, ki prinaša pridih klasičnega, in močno izrazno eruptivnostjo.

Pariz zato paradoksalno kljub izraziti slogovni spremembi v resnici ne zareže prave vsebinske ločnice v Matičičev opus. Srečanje s konkretno glasbo in elektronskimi zvoki razpre Matičiču nov zvočni svet, ki pa ga je treba razumeti predvsem kot izhodišče za nov glasbeni material. Resda ta včasih zahteva tudi sebi primerne kompozicijske postopke, a osnovna izhodišča ostajajo nespremenjena. Ob takem spoznanju je mogoče metafore o dveh Brahmsih ali Matičičih razširiti v pravo formulo, ki jo je v svojem diplomskem delu o Matičičevem *Violinskem koncertu* uspešno zaznal že Primož Trdan:<sup>339</sup> eden izmed Matičičev, tisti zunanji, strukturalno-urejevalni je zavezan Brahmsovi ekonomični logiki homogene rasti, tisti drugi, notranji, pa glasbeno-zvočni materiji Schaefferjevega tipa. Posebnost Matičičevega opusa, zaradi katerega slavljenceva glasba ubira precej samosvoje tone v tem sila razgibanem reliefu glasbe 20. stoletja, v resnici ni združevanje Apolona in Dioniza, temveč, kakor bizarno in s tem seveda tudi izvirno se že to sliši poznavalcu glasbe, nekakšna »poroka« med Brahmsom in Schaefferjem, med klasično preglednostjo in popolnostjo ter osvobodeno divjo zvočnostjo.

339 Prim. Primož Trdan, »Sonatno razmišljanje v *Koncertu za violino in orkester Janeza Matičiča*«, *Muzikološki zbornik* 49/1 (2013), str. 129–144.

Najbolj dosledno izkazuje takšno matičičevsko dvojnost skladba, ki je že v samem naslovu najbolj »dvojna«: *Gemini* (1973) za dva klavirja. Zaznamuje jo preudarna plovba med pastmi izčiščene strukture ter prednostmi pregledne forme na eni strani ter premišljenim odmerjanjem izrazne intenzivnosti na drugi. Dovolj raznoliko je izbran že material – skladatelj nas vodi od agresivnih harmonskih grozdov do meditativnih tonskih repetacij, od lestvičnih kaskad do izpisovanja monograma *b-a-c-h*, od statike k poudarjenemu gibanju. Ta širok raster pa je vedno spretno nadzorovan z različnimi formalnimi prijemi. Skladba je seveda tipično »matičičevska« v tem pogledu, da daje pred semantično povednostjo prednost imanentni energiji glasbe. Slednja pa je, kot smo to pri mojstru že navajeni, eruptivna, nepresahljiva in bi se jo dalo v freudističnem smislu povezati z nebrzdano libidinalno željo. Matičič se ni odpovedal modernistično osvobojenemu širokemu zvoku, razvezanju tonalnih norm, ukinitvi periodične štirioglatosti in ritmične enakomernosti, a ga izvajalci vseeno radi igrajo.

Še nekaj je v zvezi z Matičičevo glasbo primarno: njegova zavezanost klavirju. Po osnovnem poklicu bi sicer moral biti violinist – tako mama, ki je zaklepala klavir, namenjen sestri, kot tudi srednješolski učitelj s svojo zavezanostjo etudam sta poskušala poskrbeti, da bi se mladi Janez odtegnil klavirju, a na srečo brez uspeha. V tej povezanosti pianistične in kompozicijske osebe vidim željo po glasbeni telesnosti; stik s klavirjem pomeni tudi stik z otipljivo muzikalnostjo. Tudi zato Matičiča najbrž v prelomnih modernističnih pariških časih, ko je vladal serializem, ni pritegnilo abstraktno strukturiranje glasbe, nekakšno presečišče med glasbeno »semiotiko« in aritmetiko, temveč čutno razkošje zvoka samega. In tako je od vekomaj – od začetnih del, nekakšnega kompozicijskega samouštva, ki raste iz povsem glasbenih zgledov, v katerih ne odmevajo toliko težki zgodovinski časi kot glasba sama, do prvih elektro-akustičnih kompozicij, nastalih v Parizu, in premišljenih, vsebinsko in formalno uravnoteženih del iz zadnjih dveh desetletij – vse ena sama velika glasbena izjava slovensko-pariškega kompozicijsko-pianističnega Dioniza.

## 13 Jakob Jež – velik v malem

Jakob Jež se v slovensko skladateljsko pokrajino 20. in 21. stoletja zarisuje z zelo določnimi črtami: njegov skladateljski izraz je izrazito oseben, kar je tem bolj presenetljivo, saj se Jež izogiba radikalnim skrajnostim. Je zaprisežen iskalec novega, vendar ceni tudi tradicijo. Prav iskanje lastne poti med obema skrajnima možnostma pa predstavlja osnovno Ježevo skladateljsko dilemo, ki budi njegovo inventivnost. Toda takšen ustvarjalni ogenj se je moral zanečiti že nekoč davno v mladem, še tipajočem glasbeniku. Njegove prve zublje lahko prepoznamo v skladateljevi izpovedi o glasbeniških začetkih. Tako je Jež prve stike z glasbo spletel prek harmonike, s katero je zabaval goste v domači gostilni. Toda mladi Jež je pozneje v intervjujih priznal, da ni maral veseljačenja in je zato po tem, ko je vrvež gostilniške izbe zamrl, na svojem instrumentu v podstrešni sobici preizkušal precej drugačne viže. Prav v tej dvojnosti lahko ugledamo Ježevo poznejšo razpetost med tradicijo, starinskim, celo vsakdanje banalnim in zanikovanjem preživetega ter iskanjem novega. Podobno dvojico tvori tudi skladateljevo spoštovanje vseh glasbenih žanrov in hkratna jasna zavezanost poglobljenemu. To razpetost pojasnjuje konec koncev tudi skladatelj sam, ko poudarja, da je treba »snovati iz notranje zbranosti v (za)dane možnosti, se pravi nadgrajevati svojo glasbeno pot ali stezico iz zgodovine in tradicije«. <sup>340</sup>

Beganje z ene strani na drugo se je nato vpelo tudi v Ježevo šolsko pot. Sam skladatelj pogosto poudarja, da je predvsem skladateljski samouk, vendar pa njegovi zapisi o glasbi izdajajo precejšnjo splošno in tudi glasbeno-skladateljsko razgledanost. Jež je začel s študijem kompozicije na ljubljanski Akademiji za glasbo v razredu Marjana Kozine, kjer pa zaradi učiteljevih opazk o »hohštapleriji« klavirske skladbe, zapisane v treh sistemih, ni dolgo zdržal: Kozinov svet mu je bil preozek. Toda to še nikakor ne pomeni, da se je Jež odtlej odtegnil glasbi – slednjo je začel zdaj motriti le z drugega konca: vpisal se je na študij glasbene zgodovine oz. muzikologije, ki ga je zaključil z diplomskim delom, katerega naslov »Kako je nastala moderna glasba in kaj je njeno bistvo« lahko razumemo celo kot nekakšen odgovor Kozinovi opazki (v podobni funkciji je najbrž tudi obdelava znanega ljudskega napeva, na podlagi katerega je napisan največkrat izvajan Ježev zbor *Igraj kolo*, saj ista ljudska melodija napaja tudi Kozinovo *Belo krajino*). Podobno kot zgodba o harmoniki, za katero priznava, da mu je dandanes »čudno zoprn« instrument, je

<sup>340</sup> Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo«, *Rast* 10/3–4 (1999), str. 316.

torej tudi Ježeva šolska pot zaznamovana z nenavadnim paradoksom: zavezal se je spraševanju o bistvu sodobne, aktualne glasbe, a brskal in učil se je, kot to priznava sam, predvsem po partiturah velikih klasičnih mojstrov. To pa že pomeni, da Ježevega samouštva še zdaleč ne gre enačiti s kakšno naivno umetnostjo – Jež si je pridobil visoka glasbena znanja, le da so se mnogi premisleki začeli na »drugi«, muzikološki strani ustvarjalnega procesa, v čemer najbrž lahko iščemo tudi sledi Ježevega vztrajnega zanikanja vnaprej danega.

Najbolj jasno so se vsi ti premisleki, nenavadne stranpoti in razpetosti udeležile v Ježevem posebnem odnosu do razmerja med vokalno in instrumentalno glasbo. Danes ga širše glasbeno občinstvo pozna predvsem po številnih izredno uspelih zborih, toda sam skladatelj priznava, da ga sprva vokal sploh ni zanimal in da je bila vsa njegova pozornost usmerjena v instrumentalno glasbo. Sprememba je prišla šele, ko je spoznal ženo Olgo, pevko – motivacija za prva vokalna dela, samospeve (*Trije samospevi*, 1957, na Menartova besedila) je bila torej zunanja. To spoznanje je težko uravnotežiti z estetsko vrednostjo Ježevih zborov iz srednjega obdobja, vendar pa leži specifična Ježevih zborovskih mojstrov in prav v njihovi razpetosti med posebej pozornim uglasbljevanjem besed(ila) in v zborovski stavek »pretihotapljeno« instrumentalno logiko. Te dvojnosti se skladatelj zaveda in zato loči med u-glasbitvijo in iz-glasbitvijo:<sup>341</sup> v prvem primeru poskuša neglasbeni material adekvatno »prevesti« v glasbeni mediji, gre za »glasbeno projekcijo pesnikovega sporočila«,<sup>342</sup> v drugem primeru pa navidez neglasbeni material (fonemska zaloga, ki jo je treba še poiskati in izbrati) postane prava glasbena materija. Večina Ježevih del – vokalnih kot tudi instrumentalnih – pa v sebe sprejema obe logiki, ali kakor pravi skladatelj: »Čutim privrženost sporočilu besede in tudi oddaljevanju od nje.«<sup>343</sup> Izbrano pesniško besedilo daje skladatelju osnovo za prevladujočo glasbeno atmosfero; ta nato vase sprejema razgrajeno besedno zalogo v obliki zvočnih fonemov, ki osamosvojeni semantične oblasti postanejo plen svobodne zvočno-skladateljske igre. Tudi sam Jež pove, da ob komponiranju vokalnih del ponavadi izbere besedilo, ki omogoča vsaj minimalno glasbeno identifikacijo, da torej že v svojem vsebinskem potencialu prinaša aluzije na glasbo. Toda takšna izbira je predvsem skladateljev alibi, da si že v naslednjem koraku lahko privoščijo povsem glasbeno obdelavo izbranega materiala: Jež torej tudi v vokalnem mediju ostaja predvsem instrumentalni skladatelj. To se še posebej zrcali v nizu »komornih« kantat za glas in nekaj glasbil (*Pogled narave*, 1973, *Gozdni odmevi*, 1983, *Pogled lune*, 1990, *Morski*

341 Jakob Jež, »V ekspresionizmu sta beseda in glasbo eno«, *Literatura* 16/151–152 (2004), str. 96.

342 Borut Loparnik, »Sedem vprašanj Jakobu Ježu za sedem zborovskih let«, *Naši zbori* 40/3–4 (1988), str. 71.

343 Gregorčič, nav. delo, str. 324.



*odmevi*, 1998), v katerih se skladatelj osredotoča na semantično osvoboje-  
ne foneme, zaradi česar je pevski glas po logiki obdelave izenačen z ostalimi  
glasbili, podoben postopek pa zaznamuje tudi nekatera »čista« vokalna dela.

Enega izmed viškov takšnega nesemantičnega izrabljanja fonemov je Jež do-  
segel v skladbi *Caccia barbara* (1979) za pet vokalnih solistov, v kateri kot  
inspiracija za povsem glasbeno fakturo služi simbolni svet lova kot nečesa  
človeško prvinskega. Toda skladatelj je spet previden in nas že v svojem uvo-  
du v partituro svari, da skladba ni nekakšna vokalna »simfonična pesnitev« ali  
zvočna »freska«, temveč da želi s širokim naborom različnih vokalnih zvočno-  
sti in efektov prodreti »v najbolj prvotna doživetja človekovega obstajanja«.  
V delu sicer uporablja besede, ki si jih je sposodil iz jezika Sumercev, Majev in  
Hetitov, vendar so te za nas nerazumljive in postajajo zanimive predvsem na  
zvočno-simbolni ravni. Skladatelj jih glasbeno analizira in izrablja za živo glas-  
beno pripoved, ki je zasnovana v grobem po modelu renesančne oblike *ca-  
ccia* in prinaša ciklično zaporedje nočnega vznemirljivega pričakovanja, bitke,  
igre in ponovne lovske strasti. Poseben pomen pa imajo tudi nekateri gledali-  
ško-vizualni elementi, ki jih predpisuje partitura (skladatelj se igra predvsem  
z idejo loka kot »instrumenta« pračloveka), s čimer se Jež pomika v bližino  
glasbenega gledališča, torej fragmentarnih ostankov modernistično dekon-  
struirane opere. V tem pogledu Jež nadaljuje linijo velikih mojstrov glasbene-  
ga in instrumentalnega gledališča 20. stoletja – Mauricia Kagla in Vinka Glo-  
bokarja (slednjemu je Jež zvesto sledil na številne festivale po vsej Evropi) –,  
červno v svoji izpeljavi podobno kot György Ligeti (*Avanture, Nove avanture*)  
ne namenja pozornosti družbeni, socialni ali glasbeno-institucionalni kritiki,  
temveč ohranja prvinsko glasbeniško radost do (so)igre. Vizualni in gledali-  
ški elementi pa pogosto naseljujejo tudi Ježeva zborovska dela (*Umetnost in  
regrat, Stric*), ki tako prestopajo iz pasivne forme glasbe, namenjene laičnim  
glasbenikom, v kritična, včasih celo poudarjeno humorna dela.

Dvojnost hkratne pozornosti do besed in tudi oddaljevanje od njihove ozke  
semantične zaznamovanosti je značilna tudi za skladateljeve večje, po obse-  
gu skoraj monumentalne kantate *Do fraig amors* (1968), *Brižinski spomeniki*  
(1970) in *Pogled zvezd* (1974). Izhodiščna situacija je glasbeno obarvana – *Do  
fraig amors* uglasbuje besedilo znanega minnesängerja Oswalda Wolkenste-  
inskega, *Brižinski spomeniki* so liturgična spoved –, Jež pa mojstrsko prehaja  
od besedam primerne glasbenega izraza k pomena odrešenim fonemom v  
službi glasbene izpovedi, takšna celota pa je urejena v epizodni niz blokov, v ka-  
terih se izmenjuje vokalna sredica z instrumentalnimi komentarji, pri čemer Jež  
skrbno izbira glasbila in se ne predaja zapeljivosti velikega simfoničnega orke-  
stra. V takšni zaporedni logiki sekvenc lahko prepoznamo tipično Ježovo formo,

ki ne priča toliko o odsotnosti želje po linearnem razvijanju materiala, temveč bolj jasno izpostavlja skladateljevo pozornost do najmanjših detajlov. Vsako izmed kratkih epizod lahko razumemo kot posebno miniaturo, v kateri skladatelj majhen glasbeni drobec opazuje in izrablja v vsem njegovem potencialu. Za Ježa je tako značilna tenkočutna subtilnost, namenjena najmanjšim zvočnim okruškom, ki imajo prednost pred agresivnimi zvočno-formalnimi akcijami.

Igra med besedami in glasbo, med fonemi in instrumentalnimi zvoki se paradoksalno seli tudi v »čista« instrumentalna dela. To še posebej velja za Ježevo mojstrovino *Strune, milo se glasite* (1977), za mandolino in 18 godal, s katero je skladatelj zaradi številnih razširjenih izvajalskih tehnik trčil tudi ob zid konvencionalno izobraženih glasbenikov. Naslov, povzet po Prešernovi pesmi, že nakazuje, da bo skladatelj iskal in raziskoval najrazličnejše »mile« zvoke, ki jih je mogoče izvabiti iz strunskih glasbil. Jež torej podobno kot besede zdaj razstavlja zvočnost glasbil, tako nastale zvenske okruške pa nato sestavlja v novo glasbeno formo, polno blagozvočnih odbleskov in tudi povsem nepričakovanih zvočnosti. Številne nove zvočnosti skladatelj spretno uravnoteži s strukturalnimi ponavljanji, ki poskrbijo za ritmični pulz in okus nekakšne oddaljene mistike, medtem ko se celota razkriva kot poskus variacije na Jenkovo uglasbitev Prešernove pesmi »Strunam«, ki je ves čas navzoča, a nikoli do konca ne »zapoje«.

Zdi se sicer, da je skladatelj v »čistih« instrumentalnih skladbah več pozornosti namenjal tudi vprašanju racionalne kontrole in vnaprej dane strukture. To nakazuje že ime ciklusa *Nomos (I–VII, 1969–76)*, v katerega je Jež zbral dela, nastala za komorne sestave ali solistične instrumente. V *Nomосу VII* za trombon in tolkala, napisanem za Vinka Globokarja, zapolnjuje Ježevo tipično formalno logiko epizod namesto dvojnosti med semantičnim in asemantičnim ter med vokalnim in instrumentalnim preskakovanje med redom in svobodo, ki jo izdaja navduševanje nad novimi izvajalskimi tehnikami in odkrita radost nad odkrivanjem, eksperimentiranjem. *Nomos* lahko razumemo kot zakon, ki odmerja razporeditev parametrov v skladbi in sugerira določeno kompozicijsko strogost, ki je bila še posebej poudarjena v povojnem serializmu, s katerim je Jež gotovo prišel v kontakt pri študiju tujih, modernističnih partitur. Toda kljub jasnemu zavedanju, da je nujen del kompozicijskega procesa vedno zavezan logiki in redu, Jež hkrati priznava, da mu »bolj od premišljene globalne sistematike [...] leži neposrednost izražanja«. <sup>344</sup> Jež si sicer v kompozicijskem procesu zastavi jasno sistematiko, vendar nato v končnem odmerjanju obrisov skladbe vendarle vse bolj zaupa lastni umetniški intuiciji. To velja tudi za drugi instrumentalni cikel, za *Ekstreme (I–V, 1984–2002)*, v katerem ga zanimajo »ekstremne«

344 Loparnik, »Sedem vprašanj Jakobu Ježu za sedem zborovskih let«, str. 72.

instrumentalne situacije (lege, virtuozne možnosti). Nov paradoks Ježeve poetike je, da jo pogosto zaznamuje želja po objektivnem, po opuščanju razčustvovanosti subjekta, toda na drugi strani daje Jež končno prednost vendarle človeški intuiciji pred suho objektivno racionalnostjo.

Takšna dvojnost je jasno vpisana tudi v ključne premisleke o Ježevi slogovni opredeljenosti. Ta je seveda močno povezana s časom, okoljem in skladateljevimi osebnimi predispozicijami. Po drugi svetovni vojni, ko je Jež začel svojo izobraževalno pot, je bila Slovenija ovita v neprepustne okove preteklosti: profesorji na Akademiji za glasbo so bili močno zagledani v romantični subjektivizem 19. stoletja, pred glasnimi novostmi 20. stoletja – ne samo Schönbergovimi in Bartókovimi, temveč celo tistimi Stravinskega – pa so si zatiskali oči in ušesa. Ježu se je tako v šolski učilnici ponovila situacija, ki jo je poznal iz domače gostilne: brskanje po globinah, prava ustvarjalnost se ni dogajala v glavni sobi, temveč v majhni, stranski izbi. To je Jež našel skupaj s skladateljskimi somišljeniki v skupini *Pro musica viva*. Skladatelje, nabrane v skupini, niso vezale kakšne posebej močne estetske vezi, temveč predvsem želja po spoznavanju *nove glasbe*, po razpiranju meja, po nadaljevanju tradicije slovenske glasbe, kakršno sta pred drugo svetovno vojno utemeljila Marij Kogoj in Slavko Osterc. Ježu je bila tuja pompoznost in s svetoboljšem prežeta izraznost 19. stoletja, ki so jo še vedno zagovarjali njegovi ljubljanski učitelji. Veliko bolj mu je ustrezala »klasična odmerjenost« Hindemitha ali Bartóka, analiziral pa je tudi Beethovne in Mozartove sonate. Ekonomičnost, jasnost izraza, formalna dovršenost imajo pri Ježu tako prednost pred sentimentom in monumentalnostjo, zato toliko bolj preseneča Ježevo navduševanje nad Kogojem, ki ga lahko razumemo kot tipičnega predstavnika ekspresionizma, v katerem so se težnje po prevladi subjekta stopnjevale do same skrajnosti. Toda Jež v Kogojju, čigar nedokončani in fragmentarno ohranjeni opus je tudi skrbno pripravljajal za izvedbo (šele Jež je »ozvočil« nekatere izmed Kogojevih številnih neuresničenih projektov), ni ugledal samo (pre)napetega izraza in polifone gostote, temveč predvsem iskrenost izraza ter nenavadno subtilnost, ki je pozorna na vsak zvočno-glasbeni vzgib. Pri Kogojju je z glasbe postrgana vsa odvečnost – ostaja le izraz sam, podobno maksimo pa je mogoče zapisati tudi za Ježa: njegova glasba je brez odvečnih mašil, »okrasnih« zvočnosti, ostaja osredinjenost na zvočno občutljivost. Odpoved emocionalni napetosti in iskanje najčistejšega notranjega vzgiba se zdita slogovno gledano celo v nesoglasju, toda iz tega izvira Ježeva specifika, ki se je očitno sam zaveda – kako naj bi drugače razumeli skladateljevo lastno oznako, da se ima za »klasicističnega neoekspresionista«.<sup>345</sup>

345 Cit. po Barbo, *Pro musica viva*, str. 112.

V klesanju lastnega glasbenega izraza je pomembno prekretnico – podobno kot pri drugih članih skupine Pro musica viva – prineslo tudi spoznavanje s sočasno tujo glasbo (obiski festivalov v Varšavi in Pragi, zagrebški Bienale, festivali sodobne komorne glasbe v Radencih) in s tem posledično zavezanost modernistični destrukciji tradicionalnega glasbenega stavka ter zaupanje estetski moči inovacije. Tudi Jež opušča neoklasicistične in ekspresionistične prvine, se kratek čas in brez posebne dogmatskosti ukvarja z dodekafonijo, dokler ne sprejme modernistične tonalne razvezanosti. Toda obenem nikoli zares ne opusti misli na tradicijo, ne pretrga vezi s preteklostjo, zato se v njegovem opusu sočasno s tipičnimi modernističnimi postopki ohranjajo tudi arhetipski modeli. Tako v skladbi *Do fraig amors, Brižinski spomeniki in Iacobi Galli disticha* (1969) vdirajo tudi fragmenti preteklosti – v obliki modalnih harmonskih obratov, pentatonski melodičnih okruškov, v izbiri instrumentarija (kombinacija mandoline, lutnje, kitare v skladbi *Do fraig amors*) in celo nekaterih kompozicijskih postopkov (imitacija, fuga, kanon). Modernistično iskateljstvo (kaže se v obliki epizodno razgrajene forme, uporabi razširjenih izvajalskih tehnik, prisluškovanju drobnejšim zvočnim impulzom, gledaliških elementih) gre pri Ježu tako z roko v roki s patino preteklosti (posamezni melodično-harmonski obrati, kompozicijski postopki, citatni vrivki), kar odpira možnost, da bi v zvezi z Ježem govorili celo o »dvojnem kodiranju« (C. Jencks) oz. o postmodernizmu.

Na podoben način kot vrivke preteklosti pa lahko v Ježevem opusu razumemo tudi pogosta sklicevanja na naravo, kar razkrivajo že nekateri naslovi del (*Pastirski spevi, Pastoralne invencije, Gozdni odmevi, Morski odmevi* itn.). Tudi v tem primeru gre za prodiranje modernističnih tehnik s spomini na nekaj primarnega, arhetipskega, torej »naravnega« in s tem večnega, pri čemer gre lahko za aluzije na ljudsko tematiko, pastoralno vzdušje ali celo simulirano prazgodovinsko prvinskost. Opravka imamo s trkom med sodobnim modernizmom in starejšim slogom, kar spet ni mogoče razumeti drugače kot v luči postmodernizma. Prav slednje spoznanje najbolj jasno razkriva dileme, ki nastajajo ob poskusih slogovnega definiranja Ježevega opusa: ta se izrazito napaja pri modernističnih virih, a se tudi vztrajno vrača k tradiciji. Prav v trku obojega lahko ugledamo specifikko Ježevega značilno postmodernističnega opusa. Tako je za Ježa mogoče trditi, da se je zavezal osnovnim postmodernističnim vodilom, še preden se je najbrž zares spoznal s postmodernistično teorijo in prakso.

Prav takšna temeljna postmodernistična naravnost nam lahko zdaj retrogradno razjasni številne, pogosto s paradoksom in dialektiko zaznamovane dvojice, ki označujejo Ježev opus: zvestoba tradiciji nasproti neumornemu iskanju novega, kompozicija vs. muzikologija, vokalno vs. instrumentalno, sistematika vs. intuicija, neoklasicizem vs. ekspresionizem. Prav v premagovanju

razdalj med takšnimi aporijami, njihovem kompozicijskem harmoniziranju lahko prepoznamo Ježa kot glasbeno občutljivega intelektualca, ki pa hkrati trmasto in najbrž nezavedno vztraja v poziciji polljudskega, preišljenega godca. Seveda je samo takšnemu intelektualističnemu slavcu dano, da lahko ustvarja tudi glasbo za mladino, kar se celo samemu skladatelju razkriva kot »najzahtevnejša zvrst«.<sup>346</sup> Jakob Jež je velik v malem ali še drugače: njegove male forme so velike mojstrovine.

---

<sup>346</sup> Gregorčič, nav. delo, str. 320.



## 14 Vloga in kompozicijska obdelava ljudskega gradiva v opusu Lojzeta Lebiča

### 14. 1 Uvodne misli

Ena izmed osrednjih značilnosti povojnega modernizma je bila zavrnitev vseh ovir, ki sta jih postavila tradicionalni glasbeni »jezik« in estetika. Agresivnost modernizma in njegovo neobrzdano željo po inovaciji v materialu in tehniki lahko razumemo kot namensko distanciranje od predvojnne ideologije, na podlagi katere sta lahko izrasla nacizem in fašizem. Še posebej sumljivi so bili ostanki romantične tradicije: zaupanje v metafizično moč umetnosti, ideja umetnosti kot zamenjavi za religijo (*Kunstreligion*) in povezava med nacionalnim in karakterističnim. Pregreto izpostavljanje nacionalnega se je moralo umakniti bolj nevtralni ideji univerzalnega. Slednje se v arhitekturi kaže v obliki t. i. Mednarodnega stila, ki se je uveljavil že v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja in se nato še bolj razvil po vojni. Podoben korak od nacionalne, lokalne zaznamovanosti proti bolj univerzalni ideji je zaznamoval tudi modernistično glasbo: njen material ne more biti več razvit iz ljudskega gradiva, »pozabljen« se zdi, še posebej v glavnih centrih *nove glasbe* – Darmstadt, Pariz, Köln –, tudi Bartókov princip kompozicijske funkcionalizacije metod, izpeljanih iz ljudskih glasbenih praks.

Prav zato je toliko bolj zanimivo raziskovanje opusa Lojzeta Lebiča, saj skladatelj pogosto poudarja, da je svoj osebni slog razvil na podlagi modernizma.<sup>347</sup> Vseeno pa ljudska glasba pogosto prežema njegova dela – še več: okruške ljudske glasbe je mogoče najti v vseh skladateljevih slogovnih obdobjih:<sup>348</sup> v zgodnjih kompozicijskih začetkih, v »trganju« iz tradicionalnih konceptov (1952–1971), v času modernističnih sintez (1971–1985) in v zadnjem obdobju, za katero je značilno druženje modernističnega materiala in tehnik s poudarjenim iskanjem »nove gramatikalnosti«. Zdi se, da ljudska glasba ostaja v središču skladateljeve domišljije, zato naseljuje tudi različne žanre od zborovskih do simfoničnih skladb.

347 Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 146.

348 Prim. Pompe, *Zveneča metafizika*.

Tabela 9: Periodizacija Lebičevih del, v katerih je uporabil ljudski material ali aluzije nanj

skladateljski začetki, »trganje« iz tradicionalnih konceptov (1951–1971)	modernistične sinteze (1971–1985)	osebne rešitve, postmodernizem (1985–)
<i>Ta drumslca je zvo mlana</i> , 1951 (zbor) <i>Visoki rej</i> , 1961 (zbor) <i>Trauniče so žie zalene</i> , 1962 (zbor) <i>Fčelica zleteila</i> , 1966 (zbor) <i>Korant</i> , 1969 (simfonična skladba)	<i>Nicina</i> , 1972 (simfonična skladba) <i>Luba vigred</i> , 1974 (zbor) <i>Šocej, moj sel</i> , 1978 (zbor)	<i>Pesem od zarje</i> , 1987 (zbor) <i>Hvalnica svetu</i> , 1988 (zbor) <i>Povej, povej</i> , 1994 (zbor) <i>Ajdna</i> , 1995 (cikel z zborovskimi in instrumentalnimi skladbami) <i>Rej</i> , 1995 (skladba za harmoniko) <i>Zmeraj moram vandradi</i> , 1998 (zbor)

Omeniti je treba, da imamo ob naštetih delih opravka tako s priredbami ljudskih pesmi kot tudi z izvirnimi kompozicijami, v katerih je ljudsko gradivo uporabljeno bolj sporadično, morda celo simbolično, toda v obeh primerih ostaja skladateljev odnos do ljudske glasbe enak. Najboljši opis Lebičevega pristopa lahko odkrijemo v navidez nepomembni oznaki v partituri zborovskega dela *Hvalnica svetu*: odsek skladbe, ki ga je skladatelj pozneje uporabil v simfoničnem delu *Queensland Music* (1989), je označil z izvajalskim napotkom: »Vtis: arhaičen, elementaren, folkloren.«<sup>349</sup> Ta opomba vzpostavlja zanimivo in zelo povedno vez med folklornim in arhaičnim, torej med folklornim in nečim primarnim. Lebič odkrito priznava, kaj ga vleče k ljudski glasbi: »Najprej praliki – arhetipi, ki so v njej, nekaj, kar odkriva tudi sodobna glasba.«<sup>350</sup> Na ta način se bližamo tipični romantični »formuli«, ki bi jo bilo mogoče zapisati kot: folklorno = arhaično = eksotično = karakteristično. Toda obstaja pomembna razlika med romantičnim in Lebičevim dožemanjem folklornega – folklorizmi 19. stoletja so delovali kot dekoracija, dodatek, ki je omogočal izpolnitev zahteve po karakterističnem, medtem ko ima pri Lebiču globlji pomen: folklorno je povzdignjeno z ravni trivialnega okrasja na raven primarnega bistva, transhistorične »resnice«. Eno izmed pomembnih spoznanj mora biti, da Lebič

349 Lojze Lebič, *Hvalnica svetu*, Ljubljana, Edicije Društva Slovenskih skladateljev, str. 12.

350 Marjeta Gačeša, »Skladatelj išče človeški glas«, *Naši zbori* 49/1 (1999), str. 4.



Ljudsko glasbo obravnava enakovredno kot umetnostno glasbo: »Ljudska pesem je umetnina svoje vrste, ne pa neobdelan gradbeni material, zato se ji je treba bližati z enakim spoštovanjem kot vsakršni drugi umetnini.«<sup>351</sup>

## 14.2 Analitični primeri

Zato nas ne more čuditi, da se Lebičevi kompozicijski postopki v povezavi z ljudskim gradivom močno razlikujejo od tipično romantičnih. To je mogoče prepoznati že iz skladateljeve najzgodnejše priredbe ljudske pesmi, iz zborovske skladbe *Ta drumolca je zvo mlana* iz leta 1951, ko je bilo Lebiču komaj 17 let. Oblika (**aa'ba''**) in tekstura skladbe spominjata na preprosto štiriglasno priredbo ljudske pesmi, a natančna analiza razkrije Lebičevo subtilno obravnavo materiala: harmonije so bogate (dominantni akordi v različnih obratih, zadržani toni, prehitki, kratki pedalni toni), tekstura skrbno izdelana (križanje med tenorjem in altom, dodatne delitve glasov, mrmrajoče pasaže, kratek polifoni odsek, ki vodi do središčnega vrhunca). Zdi se, kot da je Lebič že v tej zgodnji fazi našel idealno ravnotežje za obdelavo ljudskega materiala, kakršnega je pozneje formuliral v misel, v kateri svari pred domotožjem »po izgubljeni idiliki, ki to nikoli ni bila, brez romantične misli o nekaki nacionalno kulturni zdravilni moči ljudske pesmi«.<sup>352</sup>

Ideja ravnotežja zaznamuje tudi le nekoliko bolj »avanturistične« priredbe. Tako v zborovskih skladbah *Visoki rej* (1961), *Fčelica zleteila* (1966) in *Pesem od zarje* (1987) izvorna ljudska pesem služi kot izhodišče skladateljevi domišljiji. Osnovni melodični delček izbrane ljudske pesmi določa pravzaprav vse skladateljeve odločitve, toda na površju identifikacija med ljudsko pesmijo in zborovsko skladbo ne teče gladko. Melodija ljudske pesmi je v vlogi zaloge za melodične variacije, nekakšno motivično delo. Vsi glasovi izhajajo iz originalne melodije, toda hkrati služijo tudi kot atmosferski učvrščevalci besedila – njihova funkcija postane semantična. Izvirnik je vseprisoten (na nivoju strukture in kot materialna osnova), toda paradoksalno hkrati manjka (na površini).

To misel lahko potrdi analiza skladbe *Pesem od zarje*. Zborovsko skladbo je mogoče razdeliti na dva dela. Prvi je v vlogi podaljšanega uvoda: njegov namen je, da pripravi »atmosfero« in »nariše« zarjo z glasbenimi sredstvi. Tekstura je preprosta: nizki glasovi prinašajo ritmični pedal na akordu es-mola, medtem ko zgornji, melodični glasovi prosto obnavljajo melodične obrate ljudske pesmi:

351 Zmaga Kumer in Lojze Lebič, »Ljudska pesem na koncertnem odru«, *Grlica* 16/1 (1973–74), str. 16.

352 Lojze Lebič, »Izšlo je«, *Grlica* 19/1–2 (1976–77), str. 23.

mp Zar - ja mi go - re sha - ja,  
 p Zar - ja mi go - re sha - ja - - - - - zar - ja

pp Jaz pa ne mo - èa - ka - ti, man wli - ko ob - sie - va - ti, vse do  
 pp O, - - - - - èa - ka - ti, man wli - ko ob - sie - va - ti, vse do  
 pp O, - - - - - jaz pa ne mo èa - - - - - ka - ti, pa - ka - ti

Primer 85: Povezava med ljudsko melodijo in uvodom Lebičevega zbora Pesem od zarje.

V naslednjem koraku prinese uvod modulacijo v svetle in bogate harmonije B-dura, ki ga lahko razumemo kot posrednika k drugemu delu skladbe. Tega je mogoče obravnavati kot bolj konvencionalno priredbo ljudske pesmi, vendar ne popolnoma neodvisno od uvoda – nizki glasovi nadaljujejo s pedalno harmonijo, medtem ko prinašajo zgornji glasovi v živahnem dvoglasju originalno melodijo v enostavni harmonizaciji. Vsak del skladbe razkriva precej enostavne kompozicijske postopke, toda glavno umetniško težo prinaša združitev obeh delov, odnos med navidez preprostim rapsodiranjem v uvodu in bolj »ljudskim« nadaljevanjem.

Jasno mora postati, da Lebič ljudske glasbe ne obravnava zgolj kot surovega melodičnega materiala – računa namreč na semantične potenciale ljudske pesmi, ki jo razume kot metaforo za nekaj bistvenega, arhetipskega, primarnega. Zato material ljudske glasbe tudi ni v neposrednem konfliktu z modernističnimi postopki ali materialom. To postane jasno v skladateljevih instrumentalnih in simfoničnih delih, v katerih imajo drobci ljudske glasbe podobno vlogo kot aluzija na Mozarta in minimalizem v *Tangramu*, citat Haydna v skladbi *Cantico II*, simulacije srednjeveške glasbe v *Simfoniji z orglami* ali vdor Gallusa v *Epicedion*. Funkcionirajo kot »semantične enklave«, točke povečanega semantičnega naboja. Lebič sam zelo živo opisuje takšen odnos: »Tako kot se mi kažejo arheološki svetovi ujeti med zemeljske plasti, je kdaj v mojih skladbah razumeti kak okrušek, ki se kot tujek oglasi skozi sloje sodobne zvočnosti.«<sup>353</sup>

353 Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 106.

Ljudsko gradivo skladatelj uporablja v simfoničnih skladbah *Nicina* in *Korant* na zelo podoben način: pojavi se na istih formalnih rezih, okoli osrednjega vrhunca dela in tako funkcionira kot nekakšen sekundarni, semantični klimaks, v obeh primerih pa je tudi zelo težko razpoznati originalno ljudsko melodijo, saj je zavita v gosto modernistično teksturo in močno fragmentirana. V *Korantu* – naslov se nanaša na pustno šemo kurent – zaznamuje uporaba prekmurske ljudske pesmi »Poj mi, poj mi, droubna ftica«<sup>354</sup> začetek zadnje gradacije. Posamezni godalni instrumenti prinašajo melodični obris ljudske pesmi v tremolu, toda originalne melodije skorajda ni mogoče prepoznati: Lebič naslojuje nastope godal, ki prinašajo ljudsko vižo v različnih tonalitetah in melodičnih inverzijah. Zdi se, da Lebič nima želje, da bi poslušalec prepoznal ljudski material. Citat v *Korantu* je tako v resnici »skriti« citat – ne more služiti kot semantični sprožilec na ravni recepcije, je pa verjetno skladatelju služil kot notranji simbol.

Poj mi, poj mi droubna ftica, si-va gr-li-ca, le kaj bo-deš spre-bi-di-la mo-jo lu-bi-co.

Primer 86: Originalna ljudska pesem in dve varianti obdelave v Lebičevem *Korantu*.

Vdor ljudske viže v *Nicini* lahko označimo podobno kot v *Korantu*. V drugem formalnem odseku kompozicije Lebič citira že prej omenjeno ljudsko pesem »Pesem od zarje«. Tekstura je bolj transparentna kot v *Korantu*, zato glas z ljudsko pesmijo lahko izstopi, toda Lebič opušča nekatere tone melodije, kar daje splošen občutek fragmentiranosti.

Zar - ja mi go - re sha - ja, lie - pa zar - ja mi go - re gre,

Primer 87: Ljudska melodija iz Lebičeve zborovske skladbe *Pesem od zarje* in njena fragmentacija v *Nicini*.

354 Gl. Josip Dravec, *Glasbena folklorja Prekmurja*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1957, napev 4/234 na str. 4.

Lebič si ne želi natančnega prepoznanja pesmi – tonalna podoba melodične linije izstopa iz prevladujočega okolja harmonskih grozdov in daje vtis glasu, ki prihaja iz pradavnine. Spet imamo opravka s skritim citatom, ki ga lahko razumemo kot žarek arhaične »resnice« sredi modernističnih zvočnih snopov.

Okruški ljudske pesmi so vstavljeni tudi v skladbo *Rej* (1995) za harmoniko. Podobno kot pri *Korantu* prinaša aluzije na ljudsko tradicijo že naslov dela, ki zaznamuje star slovenski obredni ples. Skladatelj je v delu uporabil kar dve ljudski pesmi, toda še enkrat več ne gre za preprosta citata, zato je toliko bolj pomembna analiza glasbenega okolja, v katerega sta vstavljeni aluziji. Melodična oblika pesmi iz Bele krajine je nakazana že na začetku v obliki značilnih vzporednih kvint, ki hkrati prinašajo tudi asociacijo na srednjeveški organum. Ponovno je uporaba ljudske pesmi povezana z idejo prvobitnega oz. z idejo večne »resnice«. Tudi citat koroške plesne pesmi je postavljen v konfliktni kontekst: za njegovo spremljavo je skladatelj namreč izbral dominantne septakorde, ki med seboj niso funkcijsko povezani in so hkrati v ritmičnem nesoglasju z ljudsko melodijo. Kratek segment je treba nekajkrat ponoviti in naj bi bil podoben »godčevski obsedenosti s širokim mehom«. <sup>355</sup> Jasno je, da Lebič opušča romantično predstavo o ljudski pesmi kot viru neskajljene idile ali izviru nacionalnih čustev – bližje mu je koncept glasb sveta. Prav zato je ljudska glasba lahko postavljena v modernistični kontekst divjega sosledja grozdov in ritmične fragmentacije.

The image displays two systems of musical notation. The upper system features a vocal line with the instruction "come prima" and a piano accompaniment. The piano part includes dynamics *p* and *pp*, and contains triplet markings (3) and a 3/4 time signature. The lower system is a piano accompaniment with a tempo marking of 3 ♩ = 138 and dynamics *ff*. It includes a note: "4) obdržati v prijemu. igra podobna godčevski obsedenosti s širokim mehom (podobno tudi v naslednjem sistemu)". The bottom system also shows chords H<sup>7</sup>, As<sup>7</sup>, and F<sup>7</sup>.

Primer 88: Uporaba ljudskih pesmi v Lebičevi skladbi *Rej*.

355 Lojze Lebič, *Rej*, Ljubljana, Edicije Društva slovenskih skladateljev 1999, str. 3.

Posebej zanimive so tudi vezi z ljudsko glasbo v skladateljevem širše zasnovanem delu *Ajdna* (1995), zgrajenem iz zborovskega cikla »V tihem šelestenju časa ...« in cikla za kljunaste flavte *Od blizu in daleč*. Še enkrat več že naslov odkriva svet predzgodovine – Ajdna je namreč ime arheološkega najdišča iz pozne antike. Sedem stavkov za kljunaste flavte je poimenovanih po ljudskih pesmih, čeprav skladatelj v njih ne uporablja ljudskega materiala – bolj pomembna je specifična uporaba kljunastih flaut, ki jih skladatelj pogosto obravnava kot prazgodovinsko koščeno piščal. Ljudskega materiala ne zasledimo tudi v zborovskih stavkih, toda odkriti je mogoče nekaj mest, ki zvenijo, kot da bi jih navdihnili ljudska glasba. Lebič jasno navaja, da »glasbenih citatov v delu ni, [...] kar daje vtis citatov, je vzeto iz skladateljeve domišljije«. <sup>356</sup> Namesto skritih citatov v tem primeru Lebič uporablja aluzije, toda namen in rezultat sta enaka: izolirani otoki aluzij sredi modernističnih tekstur učinkujejo kot »semantične enklave« <sup>357</sup>, ki prinašajo asociacije na nekaj predzgodovinskega, bistvenega in eksistencialno neizogibnega.

1) Vbe-li hi - ši iz ko - sti re - brast re - br - - nik se - di.

2) O - krog hi - še vrt strupen tr - nov plot in hra - stav les.

3) Smrt je majhen pi - san piščal sre - di go - zda, ki ga ni.

4) Tr - ka, tr - ka, noč in dan, po ve - ji, ki je ni več tam.

5) Sre - di go - zda vrt strupen, na li - ma - ni - cah se - di smrt.

10) Vstop basov I (4 3 2 1) in perc. II vf. (glej spodaj)

11) Dirigent da znak 4 (glej na naslednji strani) potem ko solist 5 (alt) zaključi krožnico 1.

Primer 89: Aluzije na ljudsko glasbo v Lebičevem zborovskem ciklu »V tihem šelestenju časa ...«.

### 14.3 Sklepne pripombe

Obravnavani primeri Lebičeve uporabe ljudske glasbe kažejo na jasen premik v funkciji ljudskega materiala. Slednji večinoma služi kot sprožilec semantičnih asociacij, povezanih s podobami predzgodovinskega, prvobitnega, naravnega, arhetipskega in magičnega. Prav takšen svet predstavlja središče

<sup>356</sup> Lojze Lebič, *Ajdna*, Celje, Mohorjeva družba 1996.

<sup>357</sup> Tibor Kneif, »Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts«, v: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, ur. Tibor Kneif in Hans-Peter Reinecke, Köln, Arno Volk Verlag in Hans Gerig 1973, str. 167.

skladateljeve imaginacije in zaznamuje tudi skladbe, v katerih ni mogoče odkriti sledi citatov, simulacij ali aluzij na ljudsko glasbo (na primer cikel *Miti in apokrifi* za bariton in orkester). Toda enak učinek ima lahko tudi uporaba ljudskega materiala drugih geografskih območij ali narodov. Tako so v zborovsko skladbo *Hvalnica svetu*, napisano za Jugoslovanske zborovske svečanosti v Nišu leta 1988 na besedila srbskega pesnika Branka Miljkovića v slovenskem prevodu Vena Tauferja, vključeni fragmenti »eksotične«<sup>358</sup> ljudske glasbe, ki jo je skladatelj slišal v dokumentarnem filmu o afriških plemenih,<sup>358</sup> in tudi glasba, ki se na neki način poklanja Balkanu – ne le s tem, da skladatelj uglašbuje tekst prezgodaj umrlega srbskega pesnika, temveč tudi z uporabo nekakšne balkanske, napol arhetipske folklorne dediščine. Kratki melodični drobci nas namreč navajajo na tonalni (ozek ambitus, četrtrtonski zdrs) in izrazni (lamentirajoči okruški, igranje z lokom na kitaro, postavljeno pokončno kot violončelo, kar prinaša asociacije na srbske guslarje) svet Balkana – prav na tem mestu je skladatelj v partituri zapisal »arhaično, elementarno, folkloristično«.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and orchestra. It is divided into two sections, 7 and 8, with a time signature of common time (C). Section 7 is marked with a tempo of approximately 10-15 minutes, and section 8 with approximately 8 minutes. The vocal parts are for Coro I and Coro II, with lyrics in Slovenian. The instrumental parts include strings (Violins I and II, Viola, Cello, Double Bass), Synthesizer, and Percussion (Cymbals, Triangles). Annotations include: 1) Three female vocalists 'mezzo' baritone solo, independent of the choir. 2) Rhythmic notation for vocalists. 3) A note about the use of a kitaro (guitar) in section 8, specifically mentioning the use of the first and second strings in a specific way. The score is written in a mix of treble and bass clefs.

7 ca 10" - 15" 8 ca 8"

CORO I  
CORO II

Coro I e Coro II insieme

flexa

2)  $\sharp \sharp \sharp \flat - \sharp \sharp \sharp \flat$  nekoliko višje ali nižje

3) m → z ustrezno vokalizacijo ustvarjajh alikvate

Pus - ti - te me

Pus - ti - te

1) Trije ženski glasovi "mezzo" barve pojo neodvisno od zbora. Zapisane melodične okruške je mogoče izrazno in melodično variirati. Vtis: arhaičen, elementaren, folkloren. Vask udarec instrumentov od [7] - [8]. (fleksaton en sunkelje znak za povečano aktivnost.

4) Kitarista I in III postavita instrument v položaj violončela in z lokom godata. Večeta po prazni prvi (cht I) in prazni drugi struni (cht II). Prazna roka se med enojnim lakovanjem izmenjuje dotika njegova prijem. Naključno nastalih mikrotvorn ali alikvotiv ne korajdi.

Chit. I  
Chit. II  
I  
Pt. I  
Pt. II  
Synth  
Cmp.  
Trp.

pt. I tasto

pt. II sulla corda con  $\rho$

come contrabasso, un poco metallico

trf. come u [v]

Primer 90: Folkloristični odsek iz Lebičevega zborovskega dela *Hvalnica svetu*.

358 V pogovoru s skladateljem 30. novembra 2011.

Toda povsem novo luč na ta odsek meče dejstvo, da ga je Lebič pozneje pre-delal in uporabil v simfonični skladbi *Queensland Music*, ki je nastala po naročilu Avstralskega glasbenega centra in Zveze jugoslovanskih skladateljev, takšno dvojnost pa najdemo tudi v razmerju med naslovom dela (Queensland zaznamuje zvezno državo na severu Avstralije) in podnaslovom »V letu slovenske pomladi«, torej času naraščajočih zahtev po politični demokrati-zaciji in želje po slovenski nacionalni državi. Notranji paradoks dela je jasen: Lebič je napisal delo, v katerem je slavil demokratizacijo Slovenije in njen boj za neodvisnost, toda obenem je prevzel glasbeni material, ki ga je zasnoval za festival v Nišu na jugu Srbije, torej v srcu Balkana. Takšna povezava nam more razkriti, da simulacije ljudske glasbe ne prinašajo ozkih lokalnih, geografskih ali kulturnih asociacij, temveč globlje konotacije, povezane s prvobitnimi ar-hetipi, povzdignjenimi na raven eksistencialističnih vprašanj.

V Lebičevih delih pridobi ljudski material enakovredno mesto kot material in tehnike drugih porekel. To je mogoče zaradi skladateljeve posebne per-spektive na konotacije ljudskih pesmi. Ljudski material razume kot »večen« in zato brez jasnih zgodovinskih predsodkov. Zdi se, da Lebičev odnos v določeni meri povzema Bartókovo logiko z začetka 20. stoletja. Toda opozoriti je treba tudi na pomembno razliko: medtem ko je Bartók uporabil postopke, prevzete iz ljudske glasbe z namenom, da bi prenovil »izčrpani« glasbeni »jezik« v času *fin de siècle*, Lebič stavi na semantični potencial citatov, aluzij in simulacij ljudske glasbe. Ne išče novih kompozicijskih tehnik ali materiala, temveč bi rad ponovno našel izgubljeno moč glasbe kot govornice. Zato moramo Lebičev odnos do ljudske glasbe opazovati v kontekstu postmodernizma: skladateljev postopek bi lahko okrajšali na enačbo modernistična tehnika plus ljudski ma-terial je enako semantika postmodernistične glasbe.





## 15 Baltsko-balkanske postmodernistične povezave: glasba Broniusa Kutavičiusa in Velja Tormisa v primerjavi z glasbo Lojzeta Lebiča

### 15.1 Baltsko-balkanske vzporednice

V članku o balkanski in baltski vokalni polifoniji je Mārtiņš Boiko razkril ne- navadne podobnosti med zgodnjo polifono glasbo Balkana in baltskih dežel, pri čemer je prišel do sklepa, da takšne vzajemnosti niso stvar naključij, a da jih hkrati ni mogoče razložiti s pomočjo neposrednih ali posrednih stikov med obema kulturama.<sup>359</sup> Presenetljivo je, da lahko podobne vzporednice najdemo tudi med sodobnimi baltskimi in balkanskimi skladatelji. V tem poglavju bom poskušal osvetliti paralele, ki tečejo med litovskim skladateljem Broniusom Kutavičiusom in slovenskim skladateljem Lojzetom Lebičem, čeprav bi podobne značilnosti lahko našli tudi v glasbi estonskega skladatelja Velja Tormisa. Namen je, da bi tako razkrite podobnosti uredil v nekakšno tipologijo, medtem ko bom poskušal v zaključku poiskati vzroke za njihov obstoj.

Litovski skladatelj Bronius Kutavičius, slovenski skladatelj Lojze Lebič in estonski skladatelj Veljo Tormis pripadajo isti generaciji: Tormis se je rodil leta 1930, Kutavičius leta 1932 in Lebič leta 1934. Najti ni bilo mogoče nobenega trdnega dokaza, da sta imela baltska skladatelja kakršenkoli stik z Lebičem. Kutavičius in Tormis sta svoje partiture in plošče izdala pri mednarodnih založniških hišah, vendar Lebič ne pozna glasbe Kutavičiusa, slišal pa je nekaj zborovskih del Tormisa.<sup>360</sup> Po drugi strani pa tudi ni preveč verjetno, da bi bila Kutavičius in Tormis seznanjena z Lebičevo glasbo. Možno bi bilo le, da bi kakšno izmed njegovih del slišala v okviru mednarodnih festivalov sodobne glasbe, kar je sicer malo verjetno, po vrh vsega pa so bili v devetdesetih let, ko je bila Lebičeva glasba predstavljena na nekaj mednarodnih festivalih (še posebej velja to za redne izvedbe na svetovnih glasbenih dnevih, in sicer v letih 1981, 1991, 1999, 2001, 2003 in 2005), osebni slogi vseh treh skladateljev že trdno formirani in dokončno prečiščeni.

359 Mārtiņš Boiko, »Balkan and Baltic Vocal Polyphonies: Comparative Aspects«, v: *Singing the Nations: Herder's Legacy*, ur. D. Bula, S. Rieuwerts in S. Bērziņa-Reinsone, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag 2008.

360 V pogovoru s skladateljem 27. avgusta 2012.

Zato je mogoče trditi, da skupne točke med vsemi tremi skladatelji niso posledica neposrednih ali posrednih stikov ali vplivov<sup>361</sup> – vzroke za njihov obstoj bi bilo treba iskati v podobnem kontekstu. To spoznanje postaja še toliko bolj pomembno, če vemo, da vsi trije skladatelji znotraj svojih kultur zasedajo podobno mesto: Kutavičius, Lebič in Tormis so najbolj značilni in čislani skladatelji svojih nacij. Prav zato bi lahko raziskava sociokulturnega in geopolitičnega konteksta dala nekaj odgovorov na vprašanje paralel in podobnosti.

## 15.2 Razkrivanje paralel

Najprej bomo poskušali razkriti vzporednice med različnimi ravnmi kompozicijske tehnike, uporabljenega materiala, formalnih rešitev in estetskih premis. Najbolj pozunanjena in očitna podobnost med vsemi tremi skladatelji se dotika vprašanja žanra. Zdi se, da so se v sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja dokopali do podobnih rešitev: Kutavičius v ciklusu oratorijev (*Panteistinė oratorija [Panteistični oratorij]*, 1970, *Paskuntinės pagonių apeigos [Poslednji poganski rituali]*, 1978, *Iš jotvingių akmenis [Iz jatvinskega kamna]*, 1983, *Pasaulio medis [Drevo sveta]*, 1986), Lebič v podobno zasnovanih vokalno-instrumentalnih delih (*Hvalnica svetu*, 1988, *Ajdna*, 1995, *Miti in apokrifi*, 1999) ter Tormis v zborovskih ciklusih (*Eesti kalendrilaulud [Estonske koledarske pesmi]*, 1967, *Unustatud rahvad [Pozabljena ljudstva]*, 1970–1989) in nekaterih uspešnih zborovskih skladbah, kot sta *Raua needmine (Urok železa)*, 1972) in *Pikse litaania (Litanija gromu)*, 1973). V vseh primerih gre za vokalno-instrumentalna dela, ki nosijo tako poteze oratorija kot tudi scenskih kompozicij in nekakšne mistične liturgične obrednosti. Kutavičiusov kompozicijski kolega Osvaldas Balakauskas ugotavlja, da je Kutavičius od *Panteističnega oratorija* naprej komponiral v nekem povsem posebnem žanru,<sup>362</sup> pri čemer se takšne žanrske specifikke kažejo na različnih ravneh: na ravni vsebine (posebna povezava med glasbo in tekstom, ki pogosto meji na orakelj ali zaklinjanje), forme (ciklična dela, mozaične forme, miniature) in instrumentacije. Kutavičius in Lebič se izogibata tradicionalnim zasedbam in se nagibata k originalnim kombinacijam vokalov in instrumentov, pri čemer izbirata v širokem rastru od simfoničnega orkestra do ljudskih in otroških glasbil. V skladbi *Iz jatvinskega kamna* tako Kutavičius uporablja litovski ljudski glasbilo *švilpa* (poseben litovski tip flavte) in *šeimelė*, trsteni

361 Bolj kot vprašanje medsebojnih kontaktov je morda raziskave vredna možnost, da je na vse tri skladatelje vplivalo isto skladateljsko ime. Še posebej dela Kutavičiusa in Lebiča puščajo to možnost odprto, saj je v njuni glasbi mogoče zaslediti sledi glasbe ameriškega skladatelja Georgea Crumba (misticizem, krožne strukture, magična števila).

362 Raminta Lampsatis, *Bronius Kutavičius. A Music of Signs and Changes*, Vilnius, VAGA Publishers 1998, str. 152.

jeziček in različno velike kamne, Lebič uporablja v svojem ciklusu za kljunaste flavte *Od blizu in daleč* še okarino, drumlico in viseče lončene posode, podobno pa uporablja številna ljudska glasbila – *kantele* (posebna oblika citer), drumlico in obodni (šamanski) boben – tudi Tormis. Toda bolj pomembna kot uporaba takšnih ljudskih, nestandardnih glasbil je njihova funkcija – zdi se namreč, da niso uporabljena zaradi svoje specifične barve ali zaradi želje po barvni obogatitvi instrumentalne palete tradicionalnih instrumentov, temveč kot sprožilci močnih asociacij. Urve Lippus opozarja, da Tormis uporablja takšne instrumente »predvsem zaradi določenih simbolnih funkcij«.<sup>363</sup>

Podobno funkcijo kot netradicionalnim instrumentom je mogoče pripisati tudi angažiranju neprofesionalnih glasbenikov. Vokalna solistka v Kutavičiovih *Poslednjih poganskih ritualih* ni nujno profesionalna pevka,<sup>364</sup> podobno pa velja tudi za Tormisov zbor *Litanija gromu*, kjer skladatelj na začetku parta za solo tenor zapiše, da »*belcanto* ni zaželen«. Takšno idejo prevzema tudi Lebič v *Hvalnici svetu*, kjer igrajo na številne instrumente (kitare, mali bobni, triangleri, kljunasta flavta, okarina, fleksaton) kar pevci med petjem. Instrumentalni parti so v tem primeru enostavni in jih lahko izvaja kdorkoli, s čimer skladatelj poudarja idejo glasbeno aktivne skupnosti enakopravnih, torej univerzalnosti in s tem tudi konceptualno zasnovano glasbenega dela kot rituala, ki ga izvajajo prisotni, s čimer se podira prepreka med izvajalci in poslušalci.

Izbira instrumentov je tako bolj povezana z vsebino skladb kakor z njihovo kompozicijsko strukturo. V vsebinskem pogledu pa so ta dela pogosto zasnovana kot nekakšni pradavni rituali, ki izbirajo iz nacionalne mitologije ali pa slonijo na ljudskem materialu ali simuliranih ljudskih citatih. Značilno je tudi sklicevanje na mysticizem in ciklično dožemanje časa, kar navaja na predkrščanski, poganski svet. Kutavičius »pogosto vključuje v svojo glasbo celo ‚predfolklorne‘ ali ‚panteistične‘ usedline, ki predstavljajo rojstvo folklorne iz nečesa prvobitnega. Na ta način se zdi, kot da obuja iz relikto celoto nekoč nedeljive nacionalne kulture v maniri ‚kulturnega arheologa‘, pri čemer razkriva njene namišljene plasti ‚pod‘ folkloro, skrite v starodavnih ljudskih mitih«.<sup>365</sup> Značilna je oznaka »arheolog«, ki jo pogosto srečamo tudi ob analizah Lebičeve glasbe. Lebič je v resnici študiral arheologijo in v njegovi glasbi je celo mogoče zaslediti nekaj »arheološke« logike, na kar opozarja celo skladatelj sam: »Tako kot se mi kažejo arheološki svetovi ujeti med zemeljske

363 Urve Lippus, »Structures and Symbols in Tormis's Music: An introduction to the Estonian Ballads«, v: *Musical Semiotics in Growth*, ur. E. Tarasti, Imatra, Indiana University Press 1996. str. 495.

364 R. Lampsatis, nav. delo, str. 63.

365 Linas Paulauskis, »Modern Lithuanian Music: An Attempted Survey«, *New Sound: International Magazine for Music* 11 (1998), str. 16.

plasti, je kdaj v mojih skladbah razumeti kak okrušek, ki se kot tujek oglasi skozi sloje sodobne zvočnosti.«<sup>366</sup> Nekaj elementov »arheologije« pa je razvidnih tudi iz Tormisovega prepričanja, da je »samopodoba in samospoznanje nujno za vzdrževanje ravnotežja in vitalnosti. Vedeti moramo, kdo smo in od kod prihajajo naše korenine.«<sup>367</sup>

Pomembna plast, ki pogosto zaznamuje glasbo vseh treh skladateljev, je gotovo ljudska glasba. Toda simbolični pomen okruškov ljudske glasbe v Lebičevih skladbah ali bolj kompleksno razvijanje ljudskih melodij v Tormisovih zborih ni enostavno povezano z nacionalističnimi težnjami. Najboljšo označbo Lebičevega posebnega odnosa do ljudske glasbe lahko najdemo v navidez nepomembni oznaki v partituri *Hvalnice svetu* – izstopajoč odsek skladbe, ki ga je skladatelj pozneje uporabil tudi v svojem simfoničnem delu *Queensland Music* (1989), je skladatelj označil z izvedbenim napotilom: »Vtis: arhaičen, elementaren, folkloren«. Takšna oznaka vzpostavlja zelo zanimivo in povedno zvezo med folklornim in arhaičnim ter folklornim in prvobitnim. Lebič priznava: »Kar me vleče k ljudski glasbi, so najprej vsi praliki–arhetipi, ki so v njej – nekaj, kar razkriva tudi značilnosti sodobne glasbe.«<sup>368</sup> V Lebičevi glasbi je ljudska glasba povzdignjena na raven prvobitne esence in večno veljavne »resnice«. Nekaj podobnega bi lahko trdili o Tormisovem odnosu do ljudske glasbe, saj stare estonske ljudske pesmi razume kot del »pradavne kulture, v kateri so bile vse komponente del celotne strukture: melodija, besede, izvedba itd. Postalo mi je tudi jasno, da gre za zelo staro predkrščansko kulturo, ki je po svojem bistvu šamanistična in zelo blizu naravi v ekološkem pomenu besede.«<sup>369</sup> Sodeč po Tormisu, dobi ekologija kot navidez tipično sodobno gibanje jasno transhistorično vrednost.

Raven ljudskih ali »predzgodovinskih« glasbenih aluzij dobi tako mitološke dimenzije. Da bi skladatelji še poudarili občutja prvinskega in mitičnega, so skladbe pogosto zasnovane v obliki ritualov ali pa imajo vsaj zelo izrazite gledališke elemente. Oratoriji Kutavičiusa so »izrazito teatralni, kot rekunstrukcije pradavnih ljudskih ritualov in obredij.«<sup>370</sup> Podobno tudi Tormisa (v drugem delu *Uroka železa* lahko najdemo nekaj napotkov za scenske akcije) kljub uporabi zelo starih plasti estonske folklore ne zanima le izraba folklornega gradiva, temveč si želi obuditi pozabljene oblike in rituale. Zanimanja za predzgodovinsko in starinsko pa ne smemo razumeti le kot fetiš na starodavno, temveč kot željo po odpiranju širokega potenciala simbolnih pomenov.

366 Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 31.

367 Martin Anderson, »We Should Know Who We Are: Veljo Tormis in Conversation«, *Tempo* 211 (2000), str. 26.

368 Gačeša, »Skladatelj išče človeški glas«, str. 4.

369 Anderson, nav. delo, str. 25.

370 Paulauskis, nav. delo, str. 16.

Metaforično rečeno, odpiranje starodavnim ritualom in gledališkim gestam ne govori o nacionalni preteklosti, temveč bolj o njenih koreninah in posledično o sodobnem statusu litovskega, slovenskega in estonskega naroda.

Podoben simbolni potencial gre pripisati mestoma zelo specifični grafični notaciji, ki je značilna za Kutavičiusa. Toda krožne modele ali grafične označbe, ki spominjajo na ritualno, starinsko in mistično, lahko najdemo tudi v Lebičevih partiturah. V tem pogledu je zelo značilen Lebičev zapis kvazi ljudskih citatov, ujetih v krožno shemo (gl. prim. 89), ki nas spominja na ciklično dožemanje časa in življenja, saj nima nobenega drugega izrazito glasbeno-izvajalskega pomena. Podoben mysticism vzbuja tudi začetek *Simfonije z orglami* (1993) s citatom gregorijanske melodije – v rokopis je skladatelj vstavil podobo originalne koralne notacije (gl. prim. 91). Tesna vizualna vez med glasbo in zapisom pa je značilna tudi za vrhunec Lebičeve skladbe *Tangram* (1977) za komorni orkester – dve strani partiture sta zapisani v zrcalni podobi s poševno črto, ki nakazuje postopno zgoščevanje in redčenje orkestrske teksture (gl. prim. 92).

Primer 91: Prva stran Lebičeve partiture Simfonije z orglami.

Primer 92: Vrhunec iz Lebičeve skladbe Tangram.

Kopičenje različnih simbolnih in mističnih aluzij se seveda odraža tudi v glasbeni substanci, njenem razvijanju in formi. Značilno za vse tri skladatelje – še posebej za Kutavičusa in Lebiča – je, da so ti oddaljeni »svetovi« glasbeno naznačeni z mešanico modernističnih in arhetipskih postopkov. Paradoksalno skušajo vsi trije skladatelji razviti glasbeni jezik nekakšnih predzgodovinskih plemen (najbrž zgolj navideznih ali pozabljenih) s pomočjo sopostavljanja inovativnih in tradicionalnih postopkov. Zato bi lahko njihova dela slogovno označili kot postmodernistična. Najbolj tipičen postopek, ki ga uporabljajo, je namreč »sopostavljanje«<sup>371</sup> oz. »dvojno kodiranje«<sup>372</sup> – skladatelji družijo emancipirani zvočni svet modernizma z aluzijami na ljudsko glasbo, starinske modele in celo popularno glasbo. Tipično repetitivnost, značilno za Kutavičusa in Tormisa najdemo celo v nekaj Lebičevih delih: na primer v prej omenjenem vrhuncu skladbe *Tangram*, kjer osnovni pulz predstavlja ritem cvetličnih lončkov (repetitivnost sicer tu nastopa v vlogi ironiziranja »new age« glasbe in rockovske pulzacije). Takšna heterogenost pa ne razkriva šibkosti v kompoziciji, temveč je osrednji skladateljski cilj – vzbuja namreč asociativni in posledično semantični potencial glasbe.

371 Prim. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York in London, Methnen 1987 in *Constructing Postmodernism*, London in New York, Routledge 1992.

372 Prim. Charles Jencks, *Jezik postmoderne arhitekture*, prev. O. Popović, Beograd, Vuk Karadžić 1985.

### 15.3 Analiza izbranih del

V nadaljevanju bom predstavil analizo izbranih del Kutavičiusa, Lebiča in Tormisa, ki lahko služijo kot najboljši zgledi za omenjene povezave in paralele.

Veliko mednarodne pozornosti je bila deležna Kutavičiusova skladba *Poslednji poganski rituali* (1978), čeprav je paradoksalno zelo trdno zakoreninjena v kontekstu litovske zgodovine. Delo je domišljeno v obliki oratorija za ženski zbor, otroški zbor, vokalno solistko, ki ni študirala klasičnega petja, orgle in litovske ljudske rogove *ragai* (v izvedbah so pogosti zamenjani s standardnimi francoskimi rogovi ali alpskimi rogovi). Vsebina oratorija je povezana s prehodom iz poganstva v krščanstvo, ki se je v Litvi odvijal od 12. do 14. stoletja. Takšen kontekst določa instrumentacijo: rogovi oz. glasbila *ragai* kot simbol litovske prvobitnosti igrajo v prvem izmed štirih stavkov in orgle kot metafora za krščanstvo le v zadnjem stavku. Seveda lahko »represijo« orgel in krščanstva razumemo tudi metaforično kot nasilje sovjetskega režima. Ritualni karakter dela še poudarja postavitev izvajalcev, ki sedijo okoli občinstva in na ta način vzbujajo občutek krožnega gibanja zvoka, ki kroži okoli občinstva, potopljenega v zvoke/glasbo.

Kompozicijska tehnika, uporabljena v *Poslednjih poganskih ritualih*, je precej preprosta in so jo pogosto označevali kot nekakšen balkanski minimalizem, čeprav je Kutavičius v resnici uporabil folklorni postopek *sutartine* – gre za litovsko petje v kanonu v sekundah. Skladba tako združuje precej heterogene elemente: folkloristične postopke v povezavi z minimalističnim pulzom, ljudska glasbila, modernistično idejo gibajočega se zvoka v prostoru, zanimiva pa je tudi posebna notacija, ki prinaša številne simbolične podtone.

Tipično združevanje modernističnih in predmodernističnih, predvsem arhaičnih glasbenih svetov s harmonskimi grozdi, aleatoričnimi postopki in različnimi vokalnimi in instrumentalnimi učinki na eni strani in repeticijami, simulacijami kvazi ljudskih fragmentov in formaliziranih gradacij na drugi strani najdemo tudi v Lebičevih delih. Ena prvih skladb, v katerih je Lebič poskušal prenoviti v tistem času že iztrošeni modernistični jezik, je bilo zborovsko delo *Hvalnica svetu*, napisano leta 1988 za Jugoslovanske zborovske svečanosti v Nišu na jugu Srbije na besedila prezgodaj umrlega srbskega pesnika Branka Miljkovića (1934–1961) v slovenskem prevodu Vena Tauferja. Skladba je napisana za dva mešana zbora (večjo in manjšo skupino pevcev), klavir štiriročno, sintesizer in enega tolkalca, ki igra na več instrumentov, obenem pa na nekatere instrumente igrajo tudi pevci med petjem (kitare, mali bobni, triangleri, kljunasta flavta, okarina in fleksaton). Lebič je izbral tri Miljkovićeve pesmi in kratek fragment, tekste pa je uredil v neprekinjeno sekvenco, ki gradi lep dramatičen lok z osrednjim vrhuncem ob koncu tretje pesmi. Miljkovićeve tekste lahko razumemo kot poklon naravi in svarilo

pred človeškim zlorabljanjem njenih virov, lepote in njene mistične notranje logike. Toda hkrati skladatelj jasno izpostavlja, da njegova osrednja pozornost ni namenjena tekstu, »marveč izrazu, elementarnim vzklikom zlogov, vzetih iz širšega balkansko-mediteranskega sveta«. 373 Pomembne niso besede in njihovi pomeni *per se*, temveč izraz, ki ga prinašajo in s tem občutek primarne ritualnosti.

The musical score is presented in a circular layout. At the top, there are two systems of staves. The left system is labeled 'SUSURRARE' and contains the lyrics: 'Nikolič mano brado nikolič mano sesus nikolič mano motinas nikolič mano tero tu gyrate gyratele tu gyrate gyratele nikolič mano nomy nikolič mano sadli nikolič mano jano nikolič mano dano tu gyrate gyratele tu gyrate gyratele nikolič mano brado nikolič mano sesus nikolič mano motinas nikolič mano tero tu gyrate gyratele tu gyrate gyratele nikolič mano nomy nikolič mano sadli nikolič mano jano nikolič mano dano tu gyrate gyratele tu gyrate gyratele nikolič mano brado nikolič mano sesus nikolič mano motinas nikolič mano tero'. The right system is also labeled 'SUSURRARE' and contains the same lyrics. Below these are two systems of staves. The left system is labeled 'SOLO' and contains the lyrics: 'Nikolič mano la la nikolič mano se sas nikolič mano motinas nikolič mano tu so tu gyrate gyratele tu gyrate gyratele j. Nikolič mano nomy nikolič mano sadli nikolič mano jano nikolič mano dano tu gyrate gyratele tu gyrate gyratele j.'. The right system is labeled 'SUSURRARE' and contains the same lyrics as the top right system. The score is marked with 'ff' and 'p' dynamics.

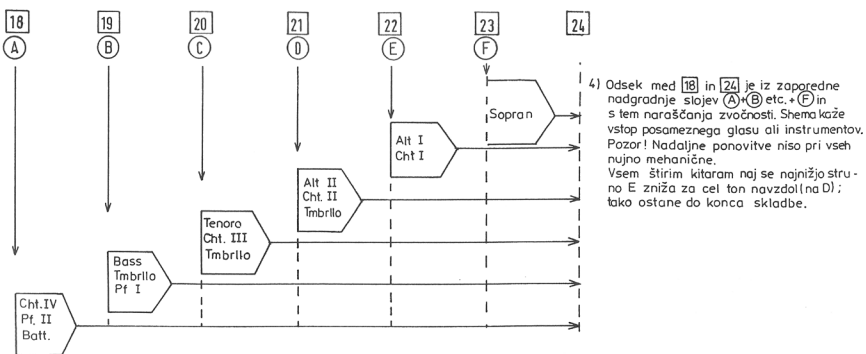
Primer 93: Partitura stavka »Zaklinjanje kače« iz Kutavičiusovega oratorija Poslednji poganski rituali.

373 Lojze Lebič, *Hvalnica svetu*, Ljubljana, Edicije Društva slovenskih skladateljev 2002, str. II.



Že prvi del, »Hvalnica ognju«, je zasnovan kot mozaik različnih glasbenih idej: uvodnemu ritualističnemu zaklinjanju na tonu *d* sledi odsek z vokalnimi alikvotnimi toni, ki so pozneje potopljeni v šepetanja in glasna vdihovanja ter izdihovanja solističnih glasov. Zaporedje mozaičnih drobcev se nato ponovi in vodi do prvega vrhunca ob besedi »sonce«. Oblikovna zasnova mozaika in nizanja osnovnih materialnih drobcev (aliquoti, šepetanja, obkrožanje enega, središčnega tona) poudarja idejo ritualne repetitivnosti in primordialne adoracije. Drugi del, »Hvalnica svetu«, prinaša močan harmonski kontrast, saj se začneja z ozkim harmonskim grozdom. Ob p. o. 7 se začneja počasen crescendo v obliki dvoplastnih valov: glasovi gostijo teksturo z daljšimi melodičnimi celicami, medtem ko solistični glasovi eksponirajo kratke melodične fragmente, ki prihajajo v stik s tonalnim (ozki ambitus, četrttonski zdrs) in izraznim (tožba, kitaristi držijo svoja glasbila pokonci kot violončela in nanje igrajo z lokom, kar asociira na srbske gusle) svetom Balkana.

Po prvem klimaksu, ki ga Lebič doseže s pomočjo različnih modernističnih učinkov (ritmično kričanje, harmonski grozdi, aleatorični postopki), se začne tretji del, »Kronika«, ki prinaša novo gradacijo. Tokrat je pripravljena v obliki zaporednih naslojevanj slojev od A do F (od solističnega klavirja s tolkali do obeh zborov in vseh instrumentalnih virov; gl. prim. 94). Tudi ta del daje v slogovnem pogledu vtis trka dveh svetov: shema s sloji je mogoče razumeti kot klasično idejo stopnjevalnega ponavljanja, medtem ko trki raznolikega materiala in gosta poliritmija izkazujejo modernistične vplive. Lebič doseže osrednji klimaks s popolno fragmentacijo teksta, ki ga celotni zbor glasno kriči. Zadnji del, »Zemlja in ogenj«, ima tako funkcijo zaključevanja cikla in »vračanja« v izhodišče k centralnemu tonu *d*.



Primer 94: Shema vstopov posameznih glasov ali instrumentov v tretjem delu Lebičeve Hvalnice svetu.

*Hvalnica svetu* kaže na Lebičevo tipično združevanje modernističnih in predmodernističnih, predvsem arhaičnih glasbenih svetov: na eni strani je glasba polna harmonskih grozdov, aleatoričnih postopkov in različnih vokalnih in instrumentalnih učinkov, toda na drugi strani Lebič ves čas mehča takšno modernistično teksturo s postopki ponavljanj, simulacijo okruškov ljudske glasbe in formalno striktno organiziranimi stopnjevanji.

Vse to zaznamuje tudi Lebičevo obsežno kompozicijo *Ajdna – Glasba o času* (1995), ki je v resnici kombinacija zborovske zbirke *V tihem šelestenju časa ...* na besedila Gregorja Strniše in cikla *Od blizu in daleč* za kljunaste flavte in asistenta (gl. tab. 10). Že naslov sugerira predzgodovinski svet, medtem ko je sedem skladb za kljunaste flavte poimenovanih po ljudskih pesmih, čeprav skladatelj ne uporablja ljudskega materiala; pomembnejša je specifična uporaba kljunastih flavt, ki od daleč spominjajo na prazgodovinsko, neandertalčevo kost, najbrž najstarejši znani instrument, ki so ga našli v jami Divje babe. Prvotna ideja je izhajala iz zamisli, da bi bilo mogoče skladbo izvesti na arheološkem najdišču in bi bila zasnovana kot nekakšen ritual. Ta ideja se pozneje ni realizirala, toda osnovni koncept je našel svojo pot v obliko in vsebino skladbe. Lebič je želel zarisati glasbeno-mistično pokrajino starodavnega, predkrščanskega časa, toda njegove rešitve niso vedno zveste historičnosti, kar skladatelj utemeljuje takole:

Glasba AJDNE ne teži k estetsko slogovni opredeljivosti. V ospredju je magično in simbolično. Je razpeta med vitalizem in estetsko zadržanost, starinsko polifonijo in tehniko grozdov, med trivialnim in podarjeno umetniškim, med poduhovljenim in naturalističnim [...] Ni hvalnica preteklosti, ne meri na idilično. Je zazrtje med sence prednikov. V vsem so nam blizu, v radostih in nesrečah, samozavesti in obupu. So na začetku tudi naših današnjih duhovnih stisk.<sup>374</sup>

Sedem skladb za solistične kljunaste flavte in štiri zborovske skladbe je urejenih v dramatičen niz, ki se začeneja z bistvenimi vprašanji našega bivanja (»Kje smo mi, ko smo bili / kje bomo, ko nas več ni?«), konča pa se po plesu smrti z osvobajajočim spoznanjem. Takšna struktura je v glasbi vzporedno uresničena s »potjo«, ki vodi od totalne kromatike proti modalni diatonični harmoniji, vendar Lebič med obema »svetovoma« vzpostavlja most – kromatika in modalnost sta združeni v enotni lestvici, ki lahko služi kot dvanajsttonska vrsta ali modalna zaloga:



Primer 95: Osnovna lestvica/serija v Lebičevi skladbi *Ajdna* (označeni toni so nosilni toni zborovskega parta).

374 Skladateljstvo besedilo k CD plošči: Lojze Lebič, *Ajdna*, Mohorjeva družba, Celje 1996.

Tabela 10: Oblikovna shema Lebičeve skladbe Ajdna

<b>kijunaste flavte</b> ( <i>Od blizu in daleč</i> )		»Ptičica svarilka«	»Kačji kraljič«		»Jemlji, jemlji zdaj slovo«	»Otroci uklete ptice«	»Megllice dol popadajo«		»Godec pred peklom«		»Se že svita, bo dan«	»Ptičica svarilka«
<b>zbor</b> (V tihem šeststenju časa ...)	»Iz veka vekov«			»Mozaiki«							»Pesem o smrti«	
<b>vseбина</b>	ujetost v magični krog življenja			umik iz izolirane-ga stanja ujetosti				goreč poziv naravi			odrešujoče spoznanje	

Naslov sedmih skladb za kljunaste flavte *Od blizu in daleč* lahko razumemo dobesedno ali metaforično. Skladatelj pogosto izrablja dialog med bližnjimi in oddaljenimi zvoki (to dosega s pomočjo asistenta, uporabo različnih instrumentalnih registrov ali razširjenih izvajalskih tehnik) ter tudi med starodavnimi glasbenimi modeli in modernističnimi postopki. V formalnem pogledu so skladbe za kljunaste flavte domišljene v mozaični logiki, a v splošnem še vedno prevladuje občutek homogene poenotenosti, kar skladatelj dosega s ponavljanjem osnovnih materialnih idej. Posamezne miniature se pomikajo med dvema svetovoma – med oddaljenim, »poganskim« svetom in svetom nove glasbe. Prvega naznačuje uporaba paralelnih kvint (v »Kačjem kraljiču« glasbenik simultano poje in igra), asistentova uporaba ljudskih instrumentov ter uporaba arhetipskih formalnih modelov (simetrija v »Kačjem kraljiču«, dvodelna oblika v »Otrocih uklete ptice« in rondo v »Meglice dol popadajo«), medtem ko svet nove glasbe predstavljajo razširjene izvajalske tehnike (žvižganje, petje, multifoniki, vdori aleatorike, igranje na ustnik, glissandi itd.) in mestoma gosta kromatika. Toda oba svetova nista nikoli popolnoma ločena; najboljši primer zvez med starodavnim in novim predstavlja tonski material za miniaturo »Meglice dol popadajo« – gre za vrsto, ki sestoji iz enajstih kromatičnih tonov, ki jih skladatelj uporablja segmentno, kar daje celoti bolj modalni občutek:



Primer 96: Vrsta in njena segmentacija v miniaturi »Meglice dol popadajo«.

Podobna igra med historičnim in novim zaznamuje štiri zborovske skladbe, ki prinašajo še dodatne ritualne in gledališke elemente. Prvi zbor, »Iz veka vekov«, se začenja razdrobljeno s tihimi šepetnji, sunkovitimi vdih, mrmranji in alikvoti. Pozneje postaja tekstura bolj kromatična in distribucijo tonov je mogoče povezati z osnovno tonsko vrsto. Potem ko se izpostavi takšen vseobsegajoči kromatični svet, Lebič v naslednjem zboru, »Mozaiki«, vpelje še idejo rituala. Zbor poteka na treh ravneh: (1) štirje pevski solisti vzpostavljajo z alikvotnimi toni okoli centralnega tona *e* pedalni ton in pri tem udarjajo na priročna tolkala (triangle ali antične činele), procesijski karakter pa dodatno ojača še njihovo gibanje po dvorani (solisti zagotavljajo »lebdečo« prisotnost tona *e* v prostoru), (2) dva basa in tenorja pojeta v kanonu v kvinti koralno melodijo »alla gregoriano«, medtem ko preostali zboristi in sintetizator (3) počasi razgrinjajo harmonsko »zaveso«. Odsek B zaznamujejo kvarte in kvinte, ki prinašajo asociacijo na srednjeveški organum, ta pa se na višku umika zaporedju trizvokov; sledi ponovitev delov A in B z zaključno kodo.

Če je »Mozaike« mogoče razumeti kot tiho, kontemplativno ritualno meditacijo, zveni zbor »Iz kamna v vodi« bolj kot ritmično poudarjeno zaklinjanje, ki prevladuje v gradacijskih valovih in obsesivni uporabi različnih ostinativ. Spet novo podobo prinaša zadnji zbor, »Pesem smrti«, ki se začinja z osemglasnim kanonom. Nadaljevanje skladbe zaznamujejo repetitivni vzorci marimbe in vibrafona ter vdori simulacij ljudskih pesmi. Lebič jasno pove, da »glasbenih citatov v delu ni, [...] kar daje vtis citatov, je vzeto iz skladateljeve domišljije«. <sup>375</sup> Takšni izolirani otoki aluzij funkcionirajo znotraj modernističnih tekstur kot sprožilci semantičnih asociacij, povezanih s podobami predhistoričnega, primordialnega, naravnega, arhetipskega in magičnega. Posebej zanimiva je Lebičeva notacija simuliranih citatov ljudskih pesmi, ki so zapisani v krožnih shemah, v katerih lahko prepoznamo namig na krožno strukturo časa in življenja, saj posebnih glasbenih implikacij takšen zapis sicer nima (gl. prim. 89). Teksturo v nadaljevanju še bolj zgostijo ostinatni obrazci in po vrhuncu skladatelj vzpostavlja nekakšno reprizo: ponovi se melodija kanona, tokrat v unisonu, tekstura pa postaja ponovno gosta, saj vanjo vdirajo simulirani citati ljudskih pesmi, ki tokrat ne vstopajo zaporedoma, temveč hkrati. Ko se vključijo vsi glasovi, sledi dolg decrescendo, zboristi pa postopoma zapuščajo oder z »ritualnimi koraki«. Petje izginja za odrom, odrske luči ugašajo.

Tudi zborovske skladbe so jasno razpete med »starinsko« in sodobno, takšno dihotomijo pa Lebič uresničuje z glasbenimi in gledališkimi sredstvi. Namigi na organum, koralno petje, simulacije ljudskih pesmi, tradicionalno polifonijo in petje v kanonu se soočajo z gosto kromatiko, harmonskimi grozdi, razširjenimi vokalnimi tehnikami, aleatoričnimi odseki in odmevi skoraj trivialne repetitivne minimalistične glasbe. Z dodatno pomočjo scenskih akcij in manipulacije prostorskega zvoka se Lebič približuje ritualu, ki nas vodi v stik s starodavnim, poganskim časom z namenom, da bi, paradokсно, poudaril osnovna eksistencialna vprašanja našega časa.

Še ena Lebičeva zborovska skladba vzpostavlja številne vzporednice z glasbo Kutavičiusa in Tormisa – gre za skladbo *Urok* (1986) za mladinski ali ženski zbor, ki je doživela kar nekaj izvedb tudi v tujini. Za osnovo dela služijo skladatelju kratki fragmenti ljudskih pesmi, urokov oziroma zagovorov (posamezni odseki skladbe nosijo naslove »Zoper otôk«, »Zoper kačji pik«, »Zoper hudo kri«), ki nimajo posebne literarne teže in sporočilnosti, a s svojimi nenavadnimi kombinacijami vokalov in ponavljanji izkazujejo visoko stopnjo muzikalnosti. V tem pogledu so podobni poeziji litovkega pesnika Sigitasa Gede (1943–2008), ki je navdihoval Kutavičiusa, in navidezno ljudskim stilizacijam/

375 Lojze Lebič, *Ajdna*, Celje, Mohorjeva družba 1996.

priredbam, ki jih uporablja Tormis. Zato ne more biti presenečenje, da Lebič uporablja tudi podobne kompozicijske tehnike in materiale. Vokalni ambitus ostaja skozi celotno skladbo precej ozek, posamezni odseki se gradijo predvsem iz ponavljajočih se ritmičnih obrazcev (te še dodatno postavljajo v ospredje pevci, ki igrajo na kamne, palčke ali podobe prvinske tolkalne instrumente/objekte) in nekaj vokalnih učinkov (glissando, govorno petje, kriki). Na formalnem nivoju je skladba zasnovana kot niz epizod, toda začetna ideja – ritmično poudarjeno kroženje okoli tonov akorda F-dura in besede »urok« – se ponovi večkrat in prevzema celo rondojske poteze. Izbrani tekst, material, njegovo izpeljevanje in formalna rešitev jasno aludirajo na idejo ritualnega, magičnega zaklinjanja, povezanega s prvinskimi občutji – osrednji paradoksalna skladbe je, da navidez najbolj inovativni odseki skladbe poskušajo v resnici predočiti nekaj zelo starinskega.

Zelo podobne značilnosti lahko pripišemo tudi Tormisovemu znanemu *Uroku železa* za ženski ali moški zbor, dva solistična glasova in šamanski boben. Gre za prvo skladbo, v kateri je skladatelj uporabil verze tipa *regilaul* iz finskega nacionalnega epa *Kalevala*.<sup>376</sup> Zgodba o rojstvu železa je povzeta po devetem spevu *Kalevala* in celotna oblika dela je zasnovana na logiki verzov *regilaul*. Skladba je izpeljana iz dveh melodičnih idej – recitativni verzi zaklinjanja železa se izmenjujejo z verzi, ki pripovedujejo o njegovih izvorih v bolj melodično razviti liniji v ozkem ambitusu male terce (prva ideja je izpeljana iz druge). Celotno skladbo preveva zaklinjanje in ritualna atmosfera, forma pa sestoji iz proporcionalno previdno nanizanih blokov, ki se razlikujejo v teksturi, dinamiki in napetosti, kar vodi do osrednjega klimaksa, v katerem se prevladujoči arhaični repetitivni vzorci razpustijo v »avantgardistični« odsek z glissandi, harmonskimi grozdi, govorom in kričanjem. V tem vrhuncu skladatelj zboristom predpiše tudi nekaj gledaliških gest – v partituri lahko tako preberemo, da naj bi vsi zboristi »nenadoma pokrčili kolena« in pokazali »geste strahu«, pokrili obraze in obrnili glave na desno ali levo. Tako postaja jasno, da tudi Tormis meša različne slogovne in kompozicijske elemente – *Urok železa* lahko razumemo kot aluzijo na prazgodovinski čas, kot restavracijo starodavnega rituala, toda na drugi strani prihajajo repetitivnost strukture in enostavne melodične celice v stik z minimalizmom, medtem ko je osrednji klimaks podoben modernističnim govornim kompozicijam. Še enkrat več je simulirani zgodovinski, starodavni slog uporabljen »kot sredstvo za alegorično diskusijo o sedanjem času (življenju in ljudeh na splošno)«.<sup>377</sup>

376 Urve Lippus, »Magnum Opus: Veljo Tormis, 'Curse Upon Iron' – Analytical Study«, v: *Ancient Song Recovered: The Life and Music of Veljo Tormis*, ur. Mimi S. Daitz, Hillsdale, Pendragon Press 2004.

377 Prav tam, str. 154.

O - hol sin - da, rau - da rais - ka, o - hol sin - da, rau - da rais - ka,

Tean ma sün - di su sō - ge - da, ar - van al - gust, su ö - e - la!

Primer 97: Dve »melodični« zamisli iz Tormisovega Uroka železa.

## 15.4 Zaključne misli

Kratke analize Lebičevih skladb *Hvalnica svetu*, *Ajdna* in *Urok* potrjujejo ne- navadno veliko število vzporednic med glasbo Kutavičusa, Lebiča in Tormisa. Povzeti bi jih bilo mogoče v naslednjih točkah:

- skladbe Kutavičusa, Lebiča in Tormisa ne pripadajo tradicionalnim žanrom, temveč so pogosto razpete med različne žanre, pri čemer mešajo vokalne žanre z gledališkimi, liturgičnimi in instrumentalnimi;
- pogosta uporaba netradicionalnih instrumentov (ljudska glasbila, zvočni objekti);
- tipična je izbira neprofesionalnih glasbenikov ali igranje na preprosta glasbila, ki jih lahko obvlada pravzaprav kdorkoli;
- karakter del je pogosto ritualen;
- glasbene akcije se pogosto podaljšajo v scenske geste, zaradi česar se skladbe premikajo proti gledališkemu žanru;
- značilni so namigi (izvirni citati ali simulacije) na ljudsko glasbo;
- na grafični ravni je notacija lahko nosilec simbolnih pomenov (krožne strukture, starodavni tipi notacij, notacija v obliki simbolnih elementov);
- pomembna je ideja prostorskega zvoka – glasbeniki se pogosto gibajo v prostoru in tako občinstvo obkrožajo z zvokom, kar le še poudarja idejo ritualnega in podiranja mej med izvajalcem in poslušalcem/gledalcem;
- vsi trije skladatelji poskušajo predstaviti neznano glasbo iz namišljene starodavne preteklosti;
- vsi uporabljajo zelo široko slogovno paleto, s katero vzbujajo različne aluzije – njihova glasba je slogovno heterogena, kar je značilnost postmodernistične glasbe.

Po izpostavitvi skupnih točk mora biti naš cilj poiskati vzroke za tako veliko število vzporednic. Našo perspektivo moramo zato obrniti od teksta h kontekstu. Vsi trije skladatelji so živeli v večnacionalnih državah (Sovjetska zveza in Jugoslavija), v katerih so posamezni narodi še vedno hrepeneli po svoji lastni, neodvisni državi. Litva, Estonija in Slovenija so poskušale svojo nacionalno identiteto vzpostaviti v času pomladi narodov v 19. stoletju (v tem času so ustanovljene osnovne nacionalne institucije, med drugim tudi glasbene<sup>378</sup>), toda v 20. stoletju so bila takšna nacionalna občutja po obdobju kratke neodvisnosti ponovno zatrta (baltske države zaradi t. i. »rusifikacije« in v Jugoslaviji prek doktrine »bratstva in enotnosti«). Tako so bile Litva, Slovenija in Estonija tudi v drugi polovici 20. stoletja majhne dežele (Litva kot največja ima 3 milijone prebivalcev, najmanjša Estonija komaj milijon) z relativno majhnimi možnostmi za predstavitve kot suverene, »zgodovinske« nacije. Poleg tega so vse tri republike pripadale vzhodnemu bloku, ki ga je politično obvladoval totalitarni komunizem, režim, ki je svoj odtis pustil v vseh oblikah družbenega življenja, tudi v kulturi, kjer je doktrina socialističnega realizma narekovala izbiro sloga, umetniških tehnik, vsebine in materiala. Prav te specifične koordinate, ki so zaznamovale umetniški razvoj Kutavičiusa, Lebiča in Tormisa, pa so bile v ostrem nasprotju s situacijo na drugi strani železne zaves. Doktrina socialističnega realizma je bila sovražna do modernizma, ki je na zahodu prelamljal vezi z ostanki tradicionalnega glasbenega »jezika«. Vsi trije skladatelji so se tako soočali s podobnimi dilemam: kako si zagotoviti osebno glasbeno identiteto in identiteto lastne nacije sredi kulturno-političnih zahtev po splošni razumljivosti.

V okviru takšnih kontekstualnih koordinat lahko razumemo močno nagibanje k ritualizaciji, uporabi ljudskih glasbil kot tudi originalnega ali simuliranega ljudskega materiala ali aludiranje na starodavne, poganske čase. Poskus simuliranja glasbe starodavne preteklosti je tako v funkciji vzpostavljanja bistva nacionalne identitete – nacionalne korenine so trdno zasidrane v poganski prazgodovini. Značilno je, da narodi, kot so litovski, slovenski in estonski, ki svojih nacionalnih identitet niso jasno vzpostavili v 19. stoletju, iščejo svoje nacionalne simbole in heroje v močno preteklem, predhistoričnem času. Tako so glasbo in ideje Kutavičiusa mnogi razumeli kot »manifest ali deklaracijo neodvisnosti Litvancev«, <sup>379</sup> medtem ko je glasba Tormisa predstavljala »pomembno zalogo etnične identitete«. <sup>380</sup>

378 Prim. Marcello Potocco, *Nacionalni imaginariji, literarni imaginariji*, Ljubljana, Pedagoški inštitut, <http://193.2.222.157/Sifranti/StaticPage.aspx?id=123> (21. 2. 2013), str. 112 in Urve Lippus, »Baltic Music History Writing: Problems and Perspectives«, *Acta Musicologica* 71/1, 1999, str. 52.

379 Inga Jankauskiene, »The Role of Text in Meaning Formation«, v: *Musical Semiotics in Growth*, ur. Eero Tarasti, Imatra, Indiana University Press 1996, str. 499.

380 Anderson, nav. delo, str. 24.



Seveda pa so mistični predhistorični čas, obložen s skrivnimi simboli, cikličnim dožemanjem časa, ritualnimi akcijami in gestami ter posebna, navidez »ritualna« logika opravili še eno pomembno funkcijo, ki je povezana z religiozno nesvobodo, značilno za komunistične države – Kutavičius, Lebič in Tormis so vzpostavili namišljene liturgije, ki niso imele zvez s krščanstvom in zato cenzorjem niso bile sumljive. Vendar pa moramo takšno »ritualizacijo« motriti v tesni povezavi z izmuzljivo žanrskostjo in približevanjem glasbeno-gledališkimi formam. Nejasnost, ki zadeva žanr in mešano formo, razpeto med vokalnim in instrumentalnim, absolutno glasbo in gledališčem, je prekrivala temeljno komponento: družbeno vsebino skladb, ki jih je bilo mogoče razumeti kot neškodljiva, igriva ali celo naivna soočenja z daljno preteklostjo in ne kot močne politične izjave, kar so v resnici bile.

Mešani žanri in slogovna heterogenost, morda celo eklekticizem, pa so skladateljem ponujali še eno možnost – izhod iz socialističnega realizma. Sopostavljanje modernističnih in tradicionalnih (v mnogih primerih celo arhetipskih) tehnik, oblik in postopkov je bilo mogoče razumeti kot »mehko« odpiranje radikalnemu modernizmu zahodne Evrope. Zato je treba tipične postmodernistične postopke (citiranje, simulacija, palimpsest, sopostavljanje, slogovna raznolikost, semantični naboj), ki jih lahko najdemo v delih Kutavičiusa, Lebiča in Tormisa, razumeti drugače kot podobne postopke pri postmodernističnih skladateljih v ZDA in preostali Evropi. Medtem ko je postmodernizem v ZDA in na zahodu ponudil možnost presežanja rigidnosti in hermetičnosti modernizma, je v vzhodni Evropi ponujal celo nekaj možnosti za preizkušanje nekaterih modernističnih tehnik, ki so v kombinaciji z nemodernističnimi postopki zagotavljale semantično razumljivost in zato politično niso bile sumljive. Baltski in balkanski skladatelji so se spoznali s sodobnim glasbenim modernizmom na festivalu Varšavska jesen v šestdesetih letih,<sup>381</sup> kjer so »sodobno glasbeno mišljenje sprejemali pravzaprav iz druge roke«.<sup>382</sup> V tistem času je bil prvi val modernizma z Boulezovim serializmom in Cageovo nedoločenostjo že mimo, nastopil je čas modernističnih sintez. Zato baltski in balkanski skladatelji nikoli niso bilo zamejeni s hermetičnimi tendencami modernizma. Ta misel pa odpira možnosti za nadaljnje raziskovanje – postmodernizem je v vzhodni in zahodni Evropi očitno odigral drugačni vlogi. Seveda ostaja vprašanje, ali nimamo morda opravka kar z dvema postmodernizmoma: z »zahodnim« postmodernizmom, zasnovanim kot reakcija na fetišistični gon po inovaciji, in »vzhodnim« postmodernizmom, ki je predstavljal izhod iz socialističnega realizma in je bil le šibko povezan z modernizmom.

381 Paulauskis, nav. delo, str. 14.

382 Cvetka Bevc, »Glasba je zveneča metafizika«, *Slovenec* 76, 11. 6. 1992, str. 21.



## 16 Lebičev postmodernizem: nostalgična utopija ali/in utopična nostalgija

Bogastvo spisov Lojzeta Lebiča o glasbi nam omogoča, da lahko prodremo v skrivnosti njegove »eksplicitne poetike«. <sup>383</sup> Za našo dilemo, povezano z vprašanji nostalgije in utopije, je zanimivo predvsem Lebičevo lastno, torej »eksplicitno« pozicioniranje v kontekst sodobnih slogov in kompozicijskih šol, še posebej njegov odnos do modernizma in postmodernizma.

Lebič odločno zanika vsakršne povezave s postmodernizmom, ki ga povsem jasno odklanja. Njegov slog naj bi se gradil na »ozadju modernizma, iz katerega izhaja«. <sup>384</sup> Ko je začel s kompozicijo, ga je gnala ideja napredka – verjel je v Adornovo idejo zgodovinskega prilagajanja tendenci materiala. Toda pozneje priznava, da je »radoveden, raziskovalen, a ne izumitelj«. <sup>385</sup> Za takšno razpetost zna skladatelj sam ponuditi razlago: sodobni glasbeni modernizem je spoznal na festivalu Varšavska jesen, kjer so on in njegovi slovenski skladateljski kolegi »sodobno glasbeno mišljenje sprejemali pravzaprav iz druge roke«. <sup>386</sup> Prav zaradi tega poznega sprejemanja modernističnih izrazil »iz druge roke« se Lebič nikoli ni zapisal radikalnemu modernizmu pa tudi ne komunikativni odprtosti postmodernizma. Nikoli ni podeljeval »koncesije modam [ali] tržni rentabilnosti«, <sup>387</sup> zato ni čudno, da ga ne priteguje »ta sejmarski postmodernistični pogon«, <sup>388</sup> »postmoderno kulturno barbarstvo« <sup>389</sup> ali »poljubnost postmodernizma, še manj vračanje k nečemu«, kar ni bilo njegovo. <sup>390</sup> Izostritev tega odklanjanja, da »v besedi poljubno tiči zlodej«, <sup>391</sup> pa nam daje misliti, da moramo negativni odnos do postmodernizma povezati s temeljno Lebičevo zavezanostjo etosu. Takšna »etična« zavrnitev »neetične« postmoderne se kaže tudi v naslednji Lebičevi izjavi: »Kajti zlo našega časa vidim prav v izenačevanju in vsakršnem relativizmu – estetskem, etičnem in moralnem.« <sup>392</sup>

383 Hermann Danuser razločuje med »eksplicitno« (skladateljve lastne oznake o lastnem delu in estetiki) ter »faktično« poetiko (objektivno analizirano). Prim. Danuser, »Inspiration, Rationalität, Zufall«.

384 Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 146.

385 Prav tam, str. 145–146.

386 Bevc, nav. delo, str. 21.

387 Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 160.

388 Bevc, nav. delo, str. 21.

389 Gačeša, nav. delo, str. 5–6.

390 Marjan Kunej, »Umetniška dela so psihogrami našega potovanja skozi čas«, *Republika* 3, 8. 2. 1994, str. 15.

391 Tatjana Mihelčič, »Da bi zaživali s svojo ustvarjalno glasbeno sodobnostjo«, *Rast* 2/1 (1991), str. 48.

392 Lojze Lebič, »Moj pogled na cerkveno glasbo«, *Cerkveni glasbenik* 81/7–9 (1988), str. 58.

Čeprav Lebič decidirano odklanja postmoderno ideologijo in etos, pa se je njegov odnos do modernizma ves čas spreminjal in je pozneje moral celo priznati, da »je modernizem izgubil verodostojnost«. <sup>393</sup> V komentarju ob skladbi *Tangram* je tako zapisal, da naj bi delo pisal v letih, ko se je »izvijal iz vse bolj v prazno vrtečega se mlina abstraktnega modernizma«. <sup>394</sup> Priznava celo, da »ne deli [...] več tako nepomirljivo na staro in novo«, <sup>395</sup> pač pa v središče postavlja »mit osebnega«. <sup>396</sup> Lebič se očitno zaveda, da je razpet med odklanjanje postmodernega etosa in rigidnost modernizma, zato pogosto čuti potrebo po zagovarjanju svojih poznejših kompozicijskih tehnikih, ki bi jih bilo mogoče zlahka povezati z nekaterimi tipičnimi postmodernističnimi postopki (palimpsest, sopostavljanje, citiranje). Tako je prepričan, da kadar se v njegovih delih »oglasijo okružki ljudskih pesmi ali gregorijanski koral, to ni igriv pasticcio, prej želja po ozemljitvi in nečem trajnejšem«. <sup>397</sup>

Ker Lebič zavrača postmoderne etos in njegovo »sesutje vseh glasbeno-umetniških kriterijev in [...] svetovni proces izenačevanja«, <sup>398</sup> se ne more enostavno pomiriti sam s seboj in dejstvom, da je na kompozicijski ravni prevzel nekatere postmodernistične postopke in tehnike. Prav na tej točki se razkriva nenavaden odnos med nostalgijo in utopijo, ki določa Lebičev opus in poetiko. Utopično namreč pričakuje podaljšanje in nadaljevanje visokega modernističnega etosa v času sodobne postmoderne družbe, hkrati pa v svoja dela vključuje številne aluzije na glasbo preteklosti, ki sega od gregorijanskega koral do ljudske glasbe, od okružkov etnične glasbe neevropskih ljudstev do namigov na jazz in popularno glasbo. Tako se zdi, da sta v Lebičevem opusu nostalgija in utopija na nenavaden način povezani.

Takšno prežemanje navidez nasprotujočega ali vsaj disparatnega je mogoče odkriti v številnih Lebičevih delih, napisanih od sredine osemdesetih let naprej. Za ilustracijo sem izbral Lebičevo simfonično delo *Queensland Music*, napisano med letoma 1988 in 1989 v času političnih sprememb. Že naslov in podnaslov dela (*V letu slovenske pomladi*) razkrivata osrednjo dihotomijo dela: naslov dela razkriva daljnega avstralskega naročnika, v podnaslovu pa nas skladatelj opozarja, da je delo nastajalo v času »slovenske pomladi«. Celotno delo se zdi zaznamovano s takšno dvojnostjo – skladatelj je skladbo skladal za oddaljeno deželo in obenem tudi po naročilu takrat vendarle še,

393 Bevc, nav. delo, str. 21.

394 Manca Košir, »Moški, ženske. O tišini«, *Fokus magazin* 4/2 (1996), str. 23.

395 Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 22.

396 Kunej, nav. delo, str. 15.

397 Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 141.

398 Mihelčič, nav. delo, str. 44.

kljub očitnim znamenjem kompleksne politične krize, »domačih« naročnikov. Zdi se, da prav takšna igra med neznanim (»tujim«) in domačim (»znanim«) ne zaznamuje le zunanjih okoliščin nastanka skladbe, temveč kompozicijo kot celoto, da torej ne določa le programskega oz. semantičnega nivoja, temveč vse ravni forme, kompozicijske tehnike in izbranega materiala.

Naslov in podnaslov dela namigujeta, da imamo morda opravka z žanrom simfonične pesnitve – muzikolog Ivan Klemenčič je prepričan, da naj bi bilo v skladbi čutiti »odločnega duha tistega časa uporne slovenske pomladi«,<sup>399</sup> toda natančnejši vpogled v skladbo razkriva jasno strukturirano formo, ki nas pomika v bližino sonatne oblike. Skladba je zgrajena iz šestih delov, ki jih ni težko vzporejati s sonatno obliko:

Tabela 11: Formalna shema Lebičeve skladbe Queensland Music

1	2	3	4	5	6
1. tematska skupina	2. tematska skupina	izpeljava	»presto«	»adagio«	koda – repriza
»Deciso with great energy« – kontrast	»With no feeling of beat« – ležeči tonski sloji s »citati«	arhetipski melodični okruški in pedalni ton	dinamični »agitato«		reminiscence in resignirani konec
–1–(6)–10	11–27	28–34	35–47	48–51	52–55
<i>ekspozicija</i>		<i>izpeljava</i>			<i>repriza</i>

Prva dva dela prinašata dialektično igro ostrih kontrastov med vzburljivimi, celo agresivnimi klici trobil in tihimi melodičnimi intervencijami solističnih pihal. Takšen odnos še jasneje potrjuje harmonska slika – impulzi trobil so omejeni na ozek, toda gosto »poseljen« tonski prostor (mala terca), medtem ko pihala prinašajo diatonične »melodije« (intervali kvarte in kvinte). Naslednji trije deli so v funkciji izpeljave – še posebej v tretjem delu uporablja Lebič predhodni material (melodične fragmente, izpeljane iz diatoničnih celic pihal, plasti godalnega zvoka). Zadnji del je mogoče razumeti kot nekakšno skrajšano reprizo, združeno s kodo, zaznamuje pa ga vrnitev začetnih impulzov in navideznih melodičnih citatov. Čeprav ne odkrijemo pravega »klasicističnega« ravnotežja med glavnimi deli sonatne forme, pa skladatelj očitno zaupa arhetipskim energijam, povezanim

399 Klemenčič, *Musica noster amor*, str. 221.

z osnovnim načrtom sonatne oblike, torej dialektični ideji »predstavljanja«, »razvijanja« in »vračanja«.

Nadaljnje prodiranje v formalne obrise skladbe razkriva še bolj natančno strukturiranje in plastičnost – ne le na makro-, temveč tudi na mikro nivoju. Tako lahko v prvem formalnem odseku (1. tematska skupina) odkrijemo jasne znake strogih oblikovnih postopkov – celoten odsek je zasnovan kot niz ponavljajočih se blokov: tonske repetitije v trobilih (*a*), repetitije v trobilih, kombinirane z godalnimi impulzi (*b*), udarci na zvonove (*c*) in kratki melodični vzdih (*d*). Na tak način nosi prva tematska skupina poteze ponovljene ekspozicije:

Tabela 12: Formalna shema prve tematske skupine Lebičeve skladbe Queensland Music

a	b	c	d	a	c	d	zaključna skupina	prehod
1	2–3	4	5	6–7	8	9	10	
repetitije trobil	hitre repetitije trobil in godal	udarci zvonov	kratki melodični vzdih	repetitije trobil	udarci zvonov	kratki melodični vzdih	izmenjavanje akorda, triolsko gibanje	trilčki klarnetov

Tudi druga tematska skupina je strukturirana zelo strogo – Lebič jo je oblikoval v obliki palindroma na dveh ravneh: na ravni formalnih blokov in na ravni distribucije tonskih višin. Druga tematska skupina se tako začne s spuščajočimi figurami v flavtah, ki jim sledi predstavitev dveh podobnih diatoničnih »melodij« (*melodija a* in *b*) oz. »citatom podobnih fragmentov«,<sup>400</sup> ki so zgrajeni iz diatoničnih intervalov in predstavljajo oster kontrast harmonskemu kontekstu dveh akordov, ki skupaj sestavljata dvanajsttanski agregat (gl. prim 98). V sredini odseka nastopi statični akord, ki opravlja vlogo nekakšnega zrcala – forma je od tu naprej prezrcaljena: najprej nastopita *melodija b* in *melodija a*, potem pa figure flavt v rakovem obratu, kar pomeni, da je formalni palindrom dopolnjen tudi s palindromnostjo tonskih višin. Takšni postopki zaznamujejo tudi druge formalne odseke skladbe ali celo manjše enote, kot na primer udarce na zvonove v odseku *b* (gl. prim 99) v prvi tematski skupini, kjer je njihov nastop nadzorovan s pomočjo zlatega reza oz. Fibonaccijeve vrste (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 ...).

<sup>400</sup> Skladatelj v Koncertnem listu Simfonikov RTV Slovenija, 5. 4. 1991.

2/8  $\text{♩} = 120$

12 13 14

colla parte di oboa sola colla parte di clarinetto solo

Fl. 1, 2, 3 *f* *p* *mf*

Ob. 1, 2 *ppp* *pp* *mf* *p* *mf* *p*

C. ing. *f* *p*

Cr. 1 *ppp* (sotto voce) *pp*

Cr. 2 *f* *ppp* *pp*

Arpa *mf*

Pt. *pizz. (inside of instrument)* *pp*

I Pito *mf*

II Vibr. *pp* *mp*

with well rosined cello or contrabass bow on the rim  
arco (one long bow) *pp* *mp* *pp*

1-3 *pp* *pp non vibr.*

VI.1 4-6 *mp* *pp*

7-9 *pp*

10-12 *pp*

1-3 *pp non vibr.*

4-6 *pp non vibr.*

7-9 *mf* *pp*

10-12 *mp* *pp*

Vle 1-4 *pp non vibr.*

Vlc. 1-3 *pp non vibr.*

Cb. *pp non vibr.* *p*

Ed. DSS 1246

Primer 98: Diatonični »melodiji« (oboa in klarinet) v drugi tematski skupini Lebičeve skladbe Queensland Music.

The image shows a musical score for three instruments: Piano 1 (Pf. 1), Piano 2 (Ptto. 2), and Chimes. The score is written in treble clef and 7/8 time. It features a complex rhythmic structure with triplets and dynamic markings. The Chimes part is marked *mf* and includes fingerings (3, 13, 5, 13, 8) and accents. The Piano parts are marked *p*.

Primer 99: Uporaba Fibonaccijeve vrste v odseku b prve tematske skupine pri določanju nastopov udarcev na zvonove v Lebičevi skladbi Queensland Music.

Tabela 13: Oblikovna shema druge tematske skupine (palindrom) Lebičeve skladbe Queensland Music

uvod	»melodija a«	»melodija b«	akord	»melodija b«	»melodija a«	zaključek	prehod
11	12–13	14–15	16–20	21	22–25	26	27

Kar se tiče kompozicijskih tehnik, uporablja Lebič večinoma modernistična sredstva, kot so asimetrični ritmi, aleatorični odseki, gosti akordi, celo harmonski grozdi ali konstantna osredinjenost na ton ali dva, kar spominja na Scelsijeve tehnike, značilna je poudarjena vloga zvočnih barv in uporaba razširjenih izvajalskih tehnik. Toda prepletanje med znanim in neznanim je mogoče razumeti še veliko bolj dobesedno: daljši odseki skladbe so namreč povzeti po zborovskem delu *Hvalnica svetu*. Takšno dejstvo meče povsem novo luč na razmerje med nostalgичnim in utopičnim – Lebič je napisal delo, v katerem slavi procese demokratizacije v Sloveniji in njena prizadevanja za neodvisnost, hkrati pa uporablja starejši glasbeni material, ki je nastal z mislijo na festival v Nišu. Kompozicijska in estetska dilema, ki odraža dihotomijo med modernističnimi tehnikami in postmodernističnimi postopki, je zdaj ponovljena na ravni materiala in sega celo do samih »političnih« vprašanj.

Za razjasnitev teh spoznanj je treba natančneje preučiti povezave med simfonično skladbo *Queensland Music* in zborovsko *Hvalnico svetu*. S slednjo se Lebič poklanja Balkanu – ne le z uglasbitvijo tekstov prezgodaj umrlega srbskega pesnika, temveč tudi z uporabo nekakšne »balkanske« ljudske, napol arhetipske folkloristične zapuščine. Prva reminiscenca na *Hvalnico svetu* v simfonični skladbi *Queensland Music* ostaja semantično nezaznamovana – Lebič prenaša kratek fragment iz zborovskega dela (nekakšen portret sonca) v



orkestrsko teksturo (značilno je gibanje v polovinskih triolah – gl. prim. 100). Drugi odsek, prevzet iz *Hvalnice svetu*, prinaša močnejše konotacije – gre za odsek, ki izrablja »elementarne vzklike zlogov, vzetih iz širšega balkansko-mediteranskega sveta«<sup>401</sup> in ob katerem Lebič v partituro zapiše znano napotilo »izraz arhaičen, elementaren, folkloren«.<sup>402</sup> Kratki melodični fragmenti s svojo tonalno podobo (ozek ambitus, četrtrtonski zdrsi) in izraznostjo (simulirano naricanje, kitaristi držijo svoje instrumente pokončno in igrajo nanje z lokom, kar prinaša jasno asociacijo na srbske guslarje) priključijo v spomin svet Balkana. Pretopljen v orkestrsko teksturo (klarinet, bas klarinet in oboa igrajo fragmente, ki so v originalu namenjeni trem solističnim ženskim glasovom) izgubi odsek večino svoje »folklorne« in »arhetipske« moči in zveni bolj kot tipično modernistično zvočno okolje s prevladujočimi aleatoričnimi figurami (gl. prim. 101), zato ta odsek ne odstopa od drugih in ga ni mogoče prepoznati kot citat. Še pomembneje je, da lahko vzorce, ki spremljajo arhaične melodične fragmente in so tudi prevzeti iz zborovske skladbe, razumemo kot nekakšno izpeljavo podobnih aleatoričnih vzorcev, ki so spremljali agresivne repetitive trobil na začetku skladbe *Queensland Music* (1. tematska skupina), pri čemer zaporedne nastope takšnih vzorcev ločujejo fragmenti diatoničnih intervalov, ki spominjajo na diatonične intervale druge tematske skupine. Situacija ne bi mogla biti bolj paradoksalna – Lebič v tem odseku (del 3, gl. tab. 11) razvija material iz »ekspozicije«, a hkrati tudi »citira« zborovsko skladbo. Tako se zdi, kot da bi se osnovna substanca *Hvalnice svetu* naselila v osnovni material skladbe *Queensland Music*, kar zamegljuje semantični potencial citatov. Narativna kvaliteta arhetipsko-folklornih fragmentov ni več povezana z enostavnim aludiranjem na balkanski prostor, temveč je predstavljena na višji, bolj zapleten in skrit nivo politične metafore, ki pa je brez jasne označevalne moči originalnih zborovskih fragmentov.

401 Lojze Lebič, *Hvalnica svetu*, Ljubljana, Edicije Društva slovenskih skladateljev 2002, str. II.

402 Prav tam, str. 12.

Horn in F 1  
Horn in F 2  
Trumpet in C 1  
Trumpet in C 2  
Trumpet in C 3  
Trombone 1  
Trombone 2

Primer 100: Prva reminiscenca na Hvalnico svetu v Lebičevih skladbi Queensland Music.

ca 10'' ca 4''-6'' ca 3'' ca 3'' ca 5''-7'' ca 3''

all indicated durations should be approximate

Solo (fontana, hushed monotone)

Cl. B. *p* *mp*

gliss by a quarter tone rising with lips and air pressure

Fg. *mf* *p*

C. Fg. *mf* *p*

Primer 101: Arhetipsko-folklorni fragmenti iz Hvalnice svetu v Lebičevi skladbi Queensland Music (primerjaj s prim. 90).

Kako lahko v zaključku povežemo analitične rezultate z vprašanji utopije in nostalgije? Lebičeva skladba je ujeta v številne napetostne dvojice. Najprej odpira dvojnost med »starim« in »novim« ali bolje med »znanim« in »neznanim«, ki se kaže na ravni materiala (stari material, izposojen iz zborovske skladbe *Hvalnica svetu* nasproti novemu materialu), na metaforično-geografski ravni (naročilo iz oddaljene države nasproti »domačemu« naročilu) in na politični ravni (stara država Jugoslavija nasproti novi državi Sloveniji). Te dihotomije se

razširijo še v osrednjo slogovno dilemo – je skladba modernistična ali postmodernistična? Kot smo pokazali, Lebič zavrača postmoderni etos, a vseeno uporablja nekatere tipične postmodernistične postopke. Trk dveh svetov<sup>403</sup> ali v jeziku Charlesa Jencksa »dvojno kodiranje«<sup>404</sup> (staro in novo; modernistično in predmodernistično v obliki diatoničnih intervalov; umetno in kvazi ljudsko – vdor elementov iz starejšega zborovskega dela) je namreč ena najbolj tipičnih značilnosti postmodernistične umetnosti. Lebičeva razpetost je v resnici značilnost postmodernega sveta in družbe. Toda globlje znotraj takšne postmoderne dihotomije se skriva osrednja razpetost, razpetost med nostalgijo in utopijo, kot jo razkrivata analiza skladbe *Queensland Music* in analiza skladateljeve eksplicitne poetike. Lebičeva utopija je, da lahko nadaljuje s tradicijo modernizma v postmodernih časih, a hkrati svoje skladbe prebada z nostalgijnimi drobcami glasbe preteklosti. Zato mora biti osrednje vprašanje, ali je Lebičeva želja po nadaljevanju modernizma utopična ali nostalgijna? Odgovor je nujno dialektičen – zdi se, da je nostalgija vedno tudi nekoliko utopična in utopija vedno tudi malo nostalgijna. Realnost ne leži med obojima, v sodobnem; postmoderna realnost je skrita natančno v tej nedoločenosti, negotovosti ali, kot bi rekel Lebič, v razsrediščanju: ni radikalno utopična ali popolnoma nostalgijna, temveč oboje hkrati ali še bolje – oboje v isti skladbi.

---

403 Prim. McHale, *Postmodernist Fiction*.

404 Prim. C. Jencks, nav. delo.



## 17 Globokarjevo »prodajanje« formule: ne-glasba + več-kot-glasba = glasba

Robert Schumann je ob finalu Chopinove *Druge klavirske sonate* menda zavzdihnil: »To ni glasba!« Najbrž ga je presenetil nenavadno brezsubstančni, virtuosni material in s tem povezan prestop zvrsti, ki je veljala za napol sveto. Seveda Schumann v radikalnosti izjave ni bil prvi in tudi ne zadnji: zgodovina glasbe je polna podobnih odklonilnih stališč in zavračanj, ki so povezana z bistvenim vprašanjem: *kaj* je to glasba in *kje* so njene meje. Večinoma so bile podobne izjave povezane z dilemo, kaj je še glasba in kaj že hrup, torej z osnovnim premislekom, katera zvočna materija lahko obvelja za glasbeno. Razgled po zgodovini nas uči, da se je zaloga »sprejemljivih« in »uporabljivih« glasbenih zvočnosti vse bolj povečevala in da se je brezpomenski in ne-glasbeni hrup vedno bolj ožil, pri čemer sta v 20. stoletju najbolj radikalne in hkrati tudi najbolj demokratične poglede v tem smislu zagovarjala Edgard Varèse (1883–1965) in John Cage (1912–1992).

Skorajda brez dvoma bi Schumannu osnovne premisleke o tem, kaj je to glasba, sprožila tudi dela Vinka Globokarja (1934), vendar pa zdaj osnovni problem najbrž ne bi bil povezan z razmerjem med glasbo in hrupom ali z vprašanjem žanrske »neustreznosti«, temveč bi bil bolj »akcijske« narave – katera dejanja je mogoče označiti za glasbena. Prav zaradi podobnih dilem se rodijo krilatice »to ni glasba«, ki največkrat bolj odražajo kondicijo poslušalca kot avtorja. Na drugi strani premislekov, ali je podobna dela mogoče označiti za glasbena ali ne, pa je spoznanje, kakršnega je zapisal muzikolog dr. Leon Stefanija v spremni besedi h Globokarjevim avtopoetskimi tekstom, namreč da imamo pri Globokarju opravka z glasbo, ki noče biti samo glasba.<sup>405</sup> Tako se Globokarjeva dela očitno premikajo na zelo širokem diapazonu med *ne-glasbo* in *več-kot-glasbo*, kar je mogoče razumeti kot osrednji paradoks in značilnost Globokarjeve »glasbe«. Globokar tako s svojim delom v resnici odpira najbolj esencialna umetniška vprašanja, povezana z materialom, funkcijo in izviri umetnosti.

Opravka imamo z nekakšno glasbeno avtorefleksivnostjo, ki je bila seveda za zgodovinski kontekst, v katerega je z veliko mladostne vehemence vstopil Globokar v šestdesetih letih 20. stoletja, pravzaprav osrednja značilnost.

<sup>405</sup> Leon Stefanija, »O glasbi, ki noče biti samo glasba«, v: Vinko Globokar, *Laboratorium*, Ljubljana, Slovenska matica 2002, str. 231–242.

Povezovati jo je mogoče s stanjem po kataklizmi druge svetovne vojne, ko mlada generacija ni hotela imeti nobenega stika z duhovnim humusom, iz katerega so lahko zrasli totalitarizmi 20. stoletja, in je zato tudi v umetnosti iskala novo »govorico«, ki bi bila kar se da oddaljena od tradicionalnih postopkov, materialov in vsebin. Vsak nastanek novega dela je bil zatorej povezan s prevpraševanjem preteklega in obstoječega ter z željo po novem, neznanem. Prav na tej ravni močne avtorefleksivnosti je Globokarjeva dela brez dvoma mogoče označiti za glasbena – na neposreden ali posreden način so vedno povezana z glasbo ali pa se dogajajo v mediju glasbe, čeravno je bil začetni ustvarjalni impulz še tako oddaljen od imanentno glasbenega.

Globokarjevo glasbo je zato treba razumeti v kontekstu evropskega modernizma, ki ga je napajala predvsem želja po inovaciji (ta zaznamuje sicer celotni novi vek, vendar postane najmočnejša prav po drugi svetovni vojni in gre vštric z močnim vsesplošnim tehnološkim napredkom) in posledično zanikanje preteklosti. Odtod vdirajo v Globokarjeva dela preparacije in prekonstrukcije instrumentov, uporaba številnih razširjenih izvajalskih tehnik in tudi mobilna forma – »novi« instrumenti rodijo nove zvočnosti, odprta forma nova soočenja glasbenega materiala. Toda posebnega odnosa do glasbenega pri Globokarju ni mogoče enostavno zvesti samo na modernistične vplive – prav gotovo ima svoje korenine tudi v izmuzljivi nacionalni identiteti in brezskrbnem žanrskem prestopanju. Kozmopolitska večdimenzionalnost je bila Globokarju položena že v kri: rodil se je slovenskim staršem v Franciji, nato ga je družinska pot vlekla v Slovenijo, študijska v Pariz, kariera pa ga je nato vodila še v druge evropske kulturne centre – v Köln (profesor za pozavno), v Berlin, v Fiesole pri Firencah (pedagog, dirigent) –, kjer se je gibal povsem enakovredno tako v jezikovnem kot tudi kulturnem pogledu. Tudi zato je določanje Globokarjeve nacionalne pripadnosti izmuzljivo in se ji sam v intervjujih pogosto izmika, toda mnoga dela izdajajo, da ga intrigirajo problemi tujstva, izgnanstva, emigracije, da je veliko del povezanih z Žužemberkom. Podobno kot je recepcija Globokarjevih del razpeta med ne-glasbo in več-kot-glasbo, je sam Globokar geografsko razpet med svetovljanski Pariz in domačijski Žužemberk, in prav iz te napetostne dvojice klije njegova umetnost. Toda tej razpetosti moramo dodati še žanrsko izmuzljivost: zgodnja Globokarjeva glasbena izobrazba je povezana predvsem z jazzovskimi impulzi, šele ob koncu študija na pariškem Konservatoriju začne s študijem kompozicije pri takrat vodilnem teoretiku dvanajsttonske tehnike Renéju Leibowitzu in Globokarju se postopoma začne odpirat svet *nove glasbe*, ki se dokončno razpre šele ob debatah z Lucianom Beriom pet let pozneje. Takšno poznavanje različnih glasbenih »svetov« prinaša kot posledico prosto prestopanje meja med

njimi, svobodno uporabo materiala brez žanrske predestiniranosti. Globokar se v tem pogledu kot nadnacionalni in nedogmatski glasbenik (serialna sistematika, o kateri pridiga Leibowitz, ga ne pritegne) odpira za raznolike impulze in zato niti ne more čuditi, da ga ni mogoče enostavno pospraviti v predale. Vinko Globokar je tako instrumentalist (pozavnist) kot tudi skladatelj, dirigent, pedagog in improvizator – skratka glasbenik.

Glavna Globokarjeva kompozicijska značilnost je povezana z virom navdiha – skladatelj pogosto izhaja iz zunajglasbene ideje, ki jo nato v drugem koraku realizira na glasbeniški način. Globokar je razgledan mislec, ki ga animirajo vsakodnevni dogodki, aktualni problemi in krivice – emigrantstvo, problematika talcev, izgnanstvo, nasilje strojev, psihologija množic, odtujenost masovne industrije, sodobna medijska poplava so teme, ki razburjajo njegovo domišljijo. V tem pogledu Globokar ni drugačen od sodobnih sociologov ali filozofov, toda modus za izražanje lastnega komentarja, tudi upora, vedno poišče v glasbenem mediju. Ko torej poskuša o popolnoma zunajglasbenemu fenomenu »spregovoriti«<sup>1</sup> prek glasbe, se kar naenkrat znajde pred razreševanjem imanentno glasbenih problemov, in prav na tem mestu vstopijo v igro Globokarjeva bogata glasbeniška znanja – izkušnje pozavnista, ki je pustvaril številna nova dela za pozavno, veččega improvizatorja in »študijskega glasbenika«, kakor izumirajočo »zvrst«<sup>2</sup> glasbenikov, ki vstopajo nepripravljeni, a povsem voljno v pravzaprav kakršenkoli glasbeni projekt brez žanrskih ali slogovnih omejitev, imenuje Globokar sam.

Toda ko se začenja akt recepcije, ko Globokarjeva dela zaživijo svoje življenje pred občinstvom, se začne nov »prestop«<sup>3</sup> – skladateljeva dela, pogosto sestavljena iz brezštevilne in izredno živopisne vrste močno osamosvojenih označevalcev (najrazličnejših zvokov, scenskih premikov, tekstovnih vložkov, prostorskih intervencij in prestopov odrske/koncertne rampe), kličejo po plastični osmislitvi, semantiziranju, in ni čudno, da Globokar sam pogosto govori o tem, kako naj si ob njegovi glasbi vsak poslušalec v glavi odvrti svoj lastni film. Na tej točki postaja bolj jasna Globokarjeva razpetost med ne-glasbo in več-kot-glasbo: ne-glasbenost zaznamuje »poietični«<sup>4</sup> proces (J.-J. Nattiez), torej ustvarjanje samo, z več-kot-glasbo pa imamo opravka v »estezičnem«<sup>5</sup> aktu, torej ob recepciji, med obojima pa seveda posreduje GLASBA. Celoten proces bi bilo mogoče dojeti tudi v obliki formule: zunajglasbena ideja je realizirana na imanentno glasben način, takšna glasba pa sproža zunajglasbene asociacije – gre torej za angažirano glasbo, ki v svojem bistvu nosi kritiko obstoječih norm, tako glasbenih kot obče družbenih. In tako kar naenkrat ne moremo mimo spoznanja, da je pri Globokarju prav vse nekako povezano z glasbo, zato niti ne čudi, da se na koncertnem podiju pogosto znajde sam: kot

pozavnist, dirigent, vodja, zabavljač, glasbenik, upornik, najpogosteje pa kot provokator, skratka kot polnokrvni glasbenik-mislec.

Za doseganje takšne polne angažiranosti, povednosti, ubira Globokar več različnih strategij. Pogosto predstavlja pomemben del glasbene zasnove prostorsko razporejanje zvoka ali glasbenikov po prizorišču. Globokar se sprašuje o zvezah med glasbo in jezikom ter v mnogih delih išče analogije, po katerih bi tudi glasba lahko »spregovorila« z močjo jezika. Pri tem se za presečišče med glasbo in jezikom pogosto izkaže telesnost: glasbenik izvablja zvoke iz glasbil s pomočjo telesnih akcij (pihanje, trobljenje, pritiskanje, tolčenje ipd.) in tudi jezik v svoji zvočni varianti nastaja globoko v človekovem telesu, v glasilkah. Tudi zato Globokar klasične instrumente pogosto predružači tako, da daje jasno vedeti, da gre za podaljške teles glasbenikov, v skrajnem primeru lahko postane instrument kar telo samo, izrazito telesnost pa je iskati tudi v izjemnih virtuoznih zahtevah (skoraj nekakšnem boju z glasbilom), ki pogosto presegajo klasično virtuosnost tipa Liszt-Paganini. Kot presečišče vsega trojega – prostorskega razporejanja, iskanja analogij med glasbo in jezikom ter poudarjenega vnašanja telesnosti – lahko razumemo instrumentalno gledališče, poseben žanr glasbenega gledališča, ki mu je zavezana velika večina Globokarjevih del.

Naj na primeru izbranih del prikažem osrednje skladateljeve kompozicijske, estetske in glasbeniške značilnosti. V skladbi *La Prison* (2001) je pomembna glasbena zasnova prostora: v kotih dvorane razporejeni glasbeniki godalnega kvarteta predstavljajo zunanje meje zapora, medtem ko štirje preostali instrumenti (čembalo, akordeon, harfa in električna kitara) rišejo štiri stereotipizirane zaporniške figure. Skladbi *Dédoublement* (1975) in *?Corporel* (1985) prinašata posebne aspekte telesnosti: medtem ko v prvem delu klarinetist pogosto prihaja na sam rob svojih fizičnih zmožnosti, je v drugem edino zvočilo kar človeško telo. Tipični Globokarjev družbeni angažma lahko prepoznamo v skladbah *Les otages* (2002) in *L'exile 1*: nastanek prvega dela je sprožila grozljiva časopisna notica, ki je svoj odjek najprej našla v kratki pesmi E. Sanguinetija o talcih, nato pa še v Globokarjevi glasbeniški rešitvi, za drugo delo pa je skladatelj izbral 49 verzov iz pesmi v sedmih jezikih (7 × 7), ki govore o izgnanstvu. Večjezikovnost je značilna tudi za skladbo *Par une forêt de symboles* (1986), ki si naslov sposoja pri znani Baudelairovi pesmi. Pozabiti pa ne gre še na tipično glasbeniško refleksijo, ki zaznamuje skladbo *Tribadabum extensif sur rythme phantôme* (1981), napisano za »ogromno« tolkalcev, in koncertantno delo *Ausstrahlungen* (1972). V delu za tolkalce onomatopoetično zasnovani naslov nakazuje, da bomo imeli opravka s tremi solističnimi tolkalci (»tri«), osnovnim ritmičnim vzorcem (»badabum«), beseda »extensif« označuje poljubno razširljivo zasedbo tolkalcev, »sur rythme phantôme« pa se nanaša na osnovni <sup>12/8</sup>



ritem, ki podeljuje skladbi konstantni, neslišni, torej »fantomski« pulz (slišijo ga trije tolkalci prek slušalk), medtem ko je partitura posejana predvsem z akcijskimi napotki (prijemati, metati, tresti ipd.). V skladbi *Ausstrahlungen* Globokar spreminja značilno koncertantno situacijo: solist je zdaj končno osrednje osišče skladbe (tudi prostorsko, saj so preostali izvajalci posedeni v krogu okoli njega) in igra, improvizira, dirigira ter organizira različne glasbeniške akcije in reakcije. Sodelujoči glasbeniki večinoma reagirajo na akcije drugih, kar sproža nekakšno verižno reagiranje – glasba je igra odgovornosti.

Seveda pa izbranih skladb ni mogoče enostavno razporediti v posamezne »predale« – v večini primerov se ideje, impulzi, značilnosti pokrivajo in bi jih lahko umestili v več kategorij. To je še posebej značilno za skladbo *Prodajanje vetra* oz. v izvorniku *Vendre le vent* (1973). Prostorskost pride do izraza z gibanjem glasbenikov po odru, telesnost vdira v obliki pianistovih »dušilnih« akcij (s svojim telesom v notranjosti klavirja duši klavirsko »literaturo«), tolkalec mora razviti 21 različnih zvokov (7 človeških, 7 živalskih in 7 mehaničnih), ki naj bi pridobili simbolično moč besede, ob koncu prek povezovanja cevi pihal z odmevnikom tube pride do resne pretransformacije obstoječega instrumentarija, vse skupaj pa je mogoče razumeti še kot resno kritiko modernističnega kompozicijskega establišmenta. Seveda pa ponuja naslov skladbe še mnoga druga tolmačenja, druge »filme«: brati ga je mogoče izrazito metaforično kot zadnjo instanco globaliziranega multinacionalnega kapitalizma, ki prodaja vse, tudi veter. Toda ali je prodajanje nečesa, kar ves čas beži, je v gibanju, napredovanju sploh mogoče? Tudi Globokar je ves tak izmuzljiv: na strani sedanjosti, a tudi kritično obrnjen proč od nje. Navidez povsem *zunaj* glasbe, a hkrati skrajno močno v njej.



## 18 Elektroakustična glasba v Sloveniji nekoč in danes: alternativa ali *mainstream*?

Glavni namen poglavja ni podajanje jasnega zgodovinskega pregleda razvoja elektroakustične glasbe v Sloveniji, temveč bolj izpostavitve spremenljivih razlogov za uporabo elektronskih sredstev v glasbi in prevpraševanje odnosa širše slovenske glasbene kulture do elektronskega medija in materiala. Ta se je v zadnjih petdesetih letih drastično zaobrnil, zato služi uvodna kratka skica začetkov elektronske glasbe na Slovenskem predvsem kot matrica, na podlagi katere je mogoče motriti razvoj elektronske glasbe, ki dandanes obsega precej različne, včasih ostro kontrastne žanre in tokove (ti segajo od umetnostne glasbe do popularnih zvrsti). Nekaj zadržkov prinaša že termin *elektroakustična glasba*, ki ga razumem kot zbirni pojem za vsakršno glasbo, pri produkciji katere opravljajo prevladujočo vlogo elektronske naprave za manipuliranje, generiranje in posredovanje zvoka, s čimer presegamo zgodovinsko dihotomijo med *konkretno glasbo* (francoski termin *musique concrète* je označeval manipulacijo realnih zvočnih predmetov) in *elektronsko glasbo* (izraz so uporabljali v petdesetih letih prejšnjega stoletja nemški skladatelji, ki so kot izvore zvočnosti uporabljali skoraj izključno elektronske generatorje zvoka).<sup>406</sup> V središče oznake se tako selijo sredstva produkcije in ne več oblika materiala, s čimer želimo nakazati tudi eno izmed osrednjih sprememb v odnosu do elektronskega medija, o kateri bo več govora v nadaljevanju.

Elektroakustična glasba na Slovenskem še ni doživela prave zgodovinske in muzikološke osvetlitve, kar je gotovo pomemben podatek, ko se sprašujemo o njeni vlogi in pomenu v širši slovenski glasbeni kulturi. Najti je mogoče le posamične zapise<sup>407</sup> ali lastne skladateljske komentarje,<sup>408</sup> medtem ko popolnoma umanjajo analitične ali širše sintetične študije. Za takšno zane-marjanje elektroakustične glasbe na Slovenskem je mogoče poiskati vsaj dva vzroka. Prvi problem predstavlja zapleteni ontološki status elektroakustične glasbe, ki povzroča analitične težave, zaradi katerih je analitično orodje, s

406 Prim. Simon Emmerson in Denis Smalley, »Electro-acoustic music«, v: *Grove Music Online*, [http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/08695?q=electro-acoustic+music&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/08695?q=electro-acoustic+music&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit), dostopano 27. september 2011, in Elena Ungeheuer in Martin Supper, »Elektroakustische Musik«, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 2*, ur. Ludwig Finscher, Kassel, London, New York, Praga, Stuttgart, Weimar, Bärenreiter & Metzler 1995, str. 1717–1765.

407 Prim. Snój in Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, in Barbo, *Pro musica viva*.

408 Milan Stibilj, »Mavrica za štirikanalni magnetofonski trak«, v: *Slovenski glasbeni dnevi 1987. Vidiki sodobne glasbene vzgoje*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival 1987, str. 129–130.

katerim je mogoče prodirati v specifične značilnosti elektroakustične glasbe, še slabo razvito, drugi pa je povezan s sorazmerno nizko odmevnostjo elektroakustične glasbe znotraj slovenske glasbene kulture, o čemer med drugim priča tudi dejstvo, da je bila sekcija za elektroakustično glasbo znotraj Društva slovenskih skladateljev ustanovljena šele leta 2002.

Še največ informacij o začetkih elektroakustične glasbe na naših tleh daje tekst skladatelja Bora Turela, ki je bil objavljen v antološki zgoščenki o prvih slovenskih skladateljih v elektronskih studiih.<sup>409</sup> Turel v svojem pregledu precej drzno postavlja začetek slovenske elektroakustične glasbe v leto 1963, ko je Darijan Božič (1933–2018), član kompozicijske skupine Pro musica viva, prvič eksperimentiral z neinstrumentalnimi zvoki in snemalno opremo v studiu Radia Slovenije. Kot v mnogih drugih ekonomsko šibkejših državah je bil tudi v Sloveniji (oz. Jugoslaviji) glavni problem povezan s primerno opremo in dostopom do elektronskega studia. Zato nas niti ne more presenetiti, da so bile prve elektroakustične kompozicije napisane oz. izdelane v tujini. V naslednjih letih so novi medij neodvisno raziskovali kar trije skladatelji. Igor Štuhec, prav tako član skupine Pro musica viva, je študiral na Dunaju na Visoki šoli za glasbo in dramske umetnosti, kjer je imel dostop do zvočnega laboratorija.<sup>410</sup> V njem je realiziral vrsto elektroakustičnih kompozicij, med drugim leta 1965 tudi *Študijo*, v kateri je uporabil različne vrste generatorjev. Še en član skupine Pro musica viva, Milan Stibilj (1929), je v istem času obiskoval Inštitut za sonologijo v Utrechtu.<sup>411</sup> Tam je v elektronskem studiu leta 1968 izdelal skladbo *Mavrica*, ki jo je posnela znamenita založba Philips in izdala v nizu gramofonskih plošč z naslovom *Elektronska panorama*, v kateri so svoja dela predstavili številni izstopajoči avtorji novega medija (med drugim F. Bayle, L. Ferrari, P. Henry, G. M. Koenig, W. Kotonki, I. Malec, B. Parmegiani, K. Penderecki, G. Reibel, B. Schaeffer, J. Viink), ki so delovali v studiih v Parizu, Tokiu, Varšavi in Utrechtu.

Poseben primer predstavlja Janez Matičič, ki se je elektroakustični glasbi zavezal za daljše obdobje kot Štuhec in Stibilj, saj oba po šestdesetih letih nista več ponovila »izleta« v elektronski studio. Matičič je od leta 1959 naprej v Parizu študiral kompozicijo pri slavni pedagoginji Nadii Boulanger, v francoski prestolnici pa je navezal tudi stike z znamenito skupino GRM (Groupe de recherches musicales), katere delo je usmerjal oče konkretne glasbe, Pierre

409 Bor Turel, »Oscilacije v ateljeju, odboji zvenov do zvezd«, komentar na zgoščenki *Oscilacije v ateljeju. Slovenska elektroakustična glasba*, Ljubljana, Edicije Društva slovenskih skladateljev 2004.

410 Sara Železnik, *Simfonična dela Igorja Štuheca*, Ljubljana, 2009, str. 31 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, diplomsko delo).

411 Prim. Barbo, *Pro musica viva*, str. 124 in Lutz Lesle, »Milan Stibilj«, v: *Komponisten der Gegenwart*, ur. Hanns-Werner Heister in Walter-Wolfgang Sparrer, München, edition text + kritik 1992–.

Schaeffer.<sup>412</sup> V takšnem okolju je Matičič več kot desetletje (1966–77) ustvarjal elektroakustična dela in preizkušal različne kombinacije instrumentalnega in elektronskega medija (tak tipični primer druženja predstavlja delo *Cosmophonie* za klavir in magnetofonski trak iz leta 1970).

Za vse naslednje stopnje v razvoju elektroakustične glasbe na Slovenskem je značilno, da so skladatelji možnosti elektronskega medija le preizkušali, nato pa so se takoj spet vrnil h klasični vokalni ali instrumentalni kompoziciji. To še posebej velja za naslednja dva predstavnika skupine Pro musica viva, za Jakoba Ježa in Lojzeta Lebiča. Sredi sedemdesetih let sta Jež in Lebič obiskala elektronski studio v Beogradu, ki je bil ustanovljen leta 1971 in ga je vodil skladatelj Vladan Radovanović skupaj s fizikom Paulom Pignonom. V Beogradu je Jež zasnoval skladbo *Pogled zvezd II* (1976), Lebič pa *Atelje II*, ki ga je pozneje razširil v *Atelje III* za violončelo in magnetofonski trak, in prav ta verzija je bila pozneje izvedena v Parizu v okviru koncerta zasedbe Ensemble InterContemporain. Ježa in Lebiča lahko zatorej štejemo za »prva slovenska skladatelja, ki sta svoji elektronski kompoziciji izdelala na domačih tleh«,<sup>413</sup> toda po tej kratki epizodi nista več pisala elektroakustičnih kompozicij. Že leta 1977 je Lebič povzel svoj odnos do elektroakustične glasbe v enostavno misel: »Ne čutim potrebe, da bi se skoraj vrnil v svet elektronske kompozicije, čutim pa že po dosedanjih izkušnjah do elektronske glasbe enako spoštovanje, kot do vsega, kar ustvarja človeški um v svojem neugnanem stvariteljskem iskanju.«<sup>414</sup> Ta kratka misel v povezavi s prepričanjem Lebiča o tem, da so skladatelji skupine Pro musica viva, ki so se s sodobno modernistično govorico spoznali na festivalu Varšavska jesen, kjer so se modernizma naučili »iz druge roke«,<sup>415</sup> torej že po velikih spremembah, ki sta jih prinesla v petdesetih letih predvsem Boulezov serializem in Cageovo vključevanje naključja v kompozicijski in izvajalski proces, meče zanimivo luč na takšen fragmentarni razvoj elektroakustične glasbe v Sloveniji. Slovenski glasbeni modernizem ni bil nikoli radikalen, saj skladatelji niso preizkušali drastičnih serialnih metod in glasbenega toka niso prepuščali naključnim odločitvam, zato posledično tudi niso čutili potrebe, da bi svoje nove kompozicijske ideje do konca izpolnili v elektronskem studiu, kot je bilo to značilno za pionirje serializma, kakršna sta bila P. Boulez in K. Stockhausen. Po drugi strani pa bi bilo morda mogoče iskati vplive teh bežnih stikov z elektroakustično glasbo v instrumentalnih

412 Prim. Aleš Miholič, *Klavirski opus Janeza Matičiča do leta 1960*, Ljubljana, 2005, str. 9 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, magistrsko delo), in Loparnik, »Pogovor z Janezom Matičičem«.

413 Kaja Šivic, »Slovenca pri 'glasbenem stroju'«, *Glasbena mladina* 7/3 (1977), str. 8.

414 Cit. po prav tam.

415 Bevc, nav. delo, str. 21.

skladbah, še posebej tistih, zasnovanih za večji simfonični orkester. V resnici je na nekatere izmed zvočno-teksturnih postopkov v Lebičevih simfoničnih delih vplivala izkušnja dela v elektronskem studiu,<sup>416</sup> podobno kot se zdi, da je K. Penderecki navdih za svojo *Žalostinka za žrtve Hirošime* (1960) izpeljal iz tipičnih elektronskih zvočnih mas.

Šele generacija skladateljev, rojenih v petdesetih letih, je namenila več pozornosti elektroakustični glasbi. To velja zlasti za Bora Turela (1954) in Marjana Šijanca (1950). Še posebej zanimivo je raziskovanje Turelovega razvoja, saj je eden redkih slovenskih skladateljev, ki je prišel v stik z ameriško glasbeno avantgardo in lahko zato v njegovih delih odkrivamo sledi idej Johna Cagea in kroga njegovih »učencev«. V sedemdesetih letih je napisal nekaj skladb za preparirani klavir, nato pa tudi nekaj kompozicij, v katerih se je spogledoval z minimalizmom. Poleg prepariranega klavirja in vključevanja naključja je mogoče kot Cageov vpliv razumeti tudi Turelovo združevanje glasbe in gledališča – tako je pripravil prvi happening v Sloveniji (*Zvok, ne jezi se*, 1974), leta 1977 pa je ustanovil skupino za eksperimentalno glasbo SAETA. Nove pomembne impulze je Turel prejel na tečajih elektronske glasbe, ki se jih je udeležil v Marly-le-Roi v Franciji leta 1976 in v Orfordu v Kanadi leta 1977, šest let pozneje pa je obiskoval predavanja G. Reibela na pariškem Konservatoriju. Ko se je vrnil iz Pariza, se je popolnoma posvetil elektroakustični glasbi, območje svojega zanimanja pa je razširil z večmedijskimi projekti, skladbami, ki jih je mogoče poimenovati kot *ars acustica*, in konceptualnimi deli, ki so nastajala v sodelovanju z umetniki iz drugih umetnostnih panog. Kot vodja sekcije za elektroakustično glasbo pri Društvu slovenskih skladateljev je deloval tudi kot »skriti« mentor novi generaciji skladateljev elektroakustične glasbe (Mihael Paš, Gregor Pirš, Bojana Šaljić-Podešva), zato ga lahko upravičeno imamo za osrednjo figuro slovenske elektroakustične glasbe.

Simptomatično je, da Turela ni privlačila samo elektroakustična glasba, temveč tudi multimedialnost, in da je skoraj v celoti opustil komponiranje za neelektronske medije. Podobno velja tudi za Marjana Šijanca, ki se je v elektroakustični glasbi izpopolnjeval sredi osemdesetih let v Beogradu pri Vladanu Radovanoviću. Šijanca so očarale možnosti novega medija in tehnologije, zato je s svojim študijem nadaljeval na Inštitutu za nuklearno fiziko v Vinči, kjer je študiral računalniško programiranje. Če lahko Turela štejemo za pionirja radiofonskih kompozicij, novih oblik glasbenega gledališča in večmedijskih projektov, potem lahko Šijanca uvrstimo med začetnike računalniške glasbe na Slovenskem, saj je med drugim razvil posebno algoritmično kompozicijsko

---

416 Prim. Pompe, *Zveneča Metafizika*.

metodo, temelječo na strogem serializmu magičnih kvadratov. Odločitev za ukvarjanje z elektronsko glasbo se torej pri Turelu in Šijancu močno razlikuje od motivacij, ki so v studio prignale prvo generacijo skladateljev elektroakustične glasbe. Oba sta sledila posledicam informacijske dobe in novih tehnologij, kar lahko imamo celo za bistvo njunih estetik.

V primerjavi z razvojem elektroakustične glasbe v Evropi je mogoče zgodovino slovenske elektroakustične glasbe ujeti v jasno ločene korake po desetletjih. Prve skladbe (I. Štuhec, J. Matičič, M. Stibilj) so nastale desetletje pozneje kot v Parizu in Kölnu, desetletje pozneje so bile prve skladbe napisane »doma« (L. Lebič, J. Jež), deset let pozneje je z delom začela generacija skladateljev (B. Turel, M. Šijanec), ki se je v celoti posvetila elektroakustičnemu mediju, in skoraj natančno po petih desetletjih od prve elektroakustične kompozicije, Štuhecove *Študije*, je bila ustanovljena sekcija za elektroakustično glasbo pri Društvu slovenskih skladateljev, ki si je za svoj osrednji cilj zastavila ustanovitev elektronskega studia.<sup>417</sup>

Toda opazovanje razvoja v logiki takšnih premočrtnih liniji v aktualni sodobnosti ni več mogoče. Še preden se je namreč v Sloveniji odprl javno dostopen, polno opremljeni elektronski studio, je hiter razvoj računalniške tehnologije omogočil precej cenejši in lažji dostop do elektroakustične kompozicije. Še bolj pomembno pa je, da je takšna računalniška doba prinesla nekakšno demokratizacijo glasbe: elektronske medije lahko danes uporablja tako rekoč vsakdo, ne le glasbeno visoko izobraženi posamezniki. Elektronska glasba se je razlila čez ozke robove umetnosti oz. »klasične« glasbe, kakršno definirajo javna občila. Danes zato elektronska glasba prevladuje v precej različnih zvrsteh – srečamo jo tako v umetnostni glasbi kot tudi konceptualni umetnosti in popularnih žanrih. V času hitrega razvoja in večje dostopnosti elektronskih glasbenih sredstev so postali vzroki, ki so pripeljali do začetka elektroakustične glasbe, pozabljeni. Zato nas niti ne more presenetiti, da nam internetni brskalnik, če vanj vnesemo sintagmo »slovenska elektronska glasba«, najprej prikaže strani, na katerih je mogoče prebrati, da sta »očeta« slovenske elektronske glasbe Aldo Ivančič in Iztok Turk<sup>418</sup> – prvi je legendarni DJ, ki je prvi v Sloveniji na svojih gramofonih vrtel plošče s punkom, rapom in techno glasbo in je bil član kultne pop skupine Borghesia, drugi pa se je uveljavil kot glasbenik in producent glasbe za punk in techno skupine (Videosex).

417 Sekcija za elektroakustično glasbo pri Društvu slovenskih skladateljev, <http://www.dss.si/?id=60&lang=slo>, dostopano 27. september 2011.

418 Elektro Arhiv: Zgodovina slovenske elektronske glasbe, <http://www.karantanija.com/index.php?page=part&lang=en&tema=default&pid=4958>, dostopano 15. oktober 2010.

V drugem delu razprave se zato sprašujem predvsem, kdo se danes ukvarja z elektroakustično glasbo v Sloveniji in zakaj, najpomembnejša dilema pa je pri tem povezana z vprašanjem žanrske raznolikosti. V ta namen sem izbral izstopajoče avtorje elektronske glasbe iz različnih žanrov, ki sem jim nato poslal vprašalnik z vprašanji o njihovi glasbeni izobrazbi, žanru, ki mu pripadajo, o vzrokih za delo z elektronskimi mediji, o pomembnih vplivih in o njihovem poznavanju sodobne glasbe doma in v tujini. Vprašalnik sem leta 2010 poslal trinajstim avtorjem, predstavnikom različnih glasbenih žanrov. Prejel sem devet odgovorov (Grega Tao Vrhovec Sambolec, Vasja Progar, Borut Kržišnik, Miha Ciglar, Borut Savski, Jernej Marušič, Marko Karlovčec, Bojana Šaljić-Podešva in Tomaž Grom) in med tistimi, ki niso odgovorili, ni mogoče razpoznati jasnega vzorca, ki bi vodil do enostavnih zaključkov: izpolnjenega vprašalnika nisem prejel od techno glasbenika, konceptualnega umetnika, alternativnega glasbenika in klasičnega skladatelja. Pomanjkanje zanimanja za refleksijo očitno ni povezano z glasbenim žanrom in alternativni glasbeniki ali avtorji pop glasbe nimajo neposredno negativnega odnosa do muzikološke raziskave, čeprav drugače pogosto izražajo svoje nelagodje in nezaupanje do akademske sfere in glasbenih institucij.

Na vprašanje o žanru svoje glasbe so glasbeniki, vključeni v raziskavo, odgovorili s široko paleto zvrsti – tako so navedli, da delujejo na področjih svobodne improvizacije, eksperimentalne kompozicije, elektroakustične glasbe, zvočne umetnosti (*sound art*), konceptualne umetnosti, upodablajoče umetnosti, kakor tudi v zvrsteh industrijske, stohastične in algoritmične glasbe. Samo eden od skladateljev je izrecno poudaril, da ustvarja sodobno umetnostno glasbo, nihče pa se ni postavil v kontekst popularne glasbe. Iz tega je mogoče razbrati, da nova generacija ne čuti tako jasne ločnice med umetnostnimi in popularnimi žanri. To misel samo še potrjujejo sezname skladateljev, ki jih anketiranci navajajo kot svoje zgled. Spet imamo opravka s širokim rastrom, ki se razteza od osrednjih osebnosti umetnostne glasbe 20. stoletja (E. Varèse, C. Ives, K. Stockhausen, M. Kagel, G. Ligeti, K. Penderecki, I. Xenakis) do t. i. »zgodovinske« avangarde (L. Russolo), ameriških avantgardnih skladateljev in minimalistov (J. Cage, C. Wolff, M. Feldman, La Monte Young, T. Riley, P. Glass), začetnikov eksperimentalne glasbe (A. Lucier), gibanja Fluxus in drugih konceptualnih umetnikov do jazzovskih glasbenikov (J. Coltrane, O. Coleman), pop glasbe, punka, bluesa, rocka, reggaeja, dub glasbe, hip hopa in etna. Takšno odprtost je mogoče samo še podčrtati z mislijo Grega Taa Vrhovca Sambolca (1972), da »ga zanimajo glasba in ideje ne glede na to, od kod prihajajo, le da so zanimive in navdihujoče«.<sup>419</sup>

419 Grega Tao Vrhovec Sambolec v vprašalniku, izpolnjenem 5. 10. 2010.



Širok nabor raznolikih vplivov je mogoče povezati tudi z glasbeno izobrazbo izbranih glasbenikov. Spet pa ni mogoče postaviti enotnega pravila – trije med njimi nimajo formalne izobrazbe in so samouki, dva formalno nista dokončala študijev, vendar sta nekaj let študirala instrument oz. kompozicijo, dva imata visokošolsko izobrazbo glasbene smeri (skladateljica, instrumentalist), dva pa sta si pridobila sorazmerno visoko stopnjo akademske izobrazbe, čeprav je bila »pot« njunega študija precej kompleksna, polna meandrov. Vrhovec Sambolec je tako najprej študiral klarinet, nato kompozicijo pri L. Andriessnu v Haagu, vendar je pozneje opravil magisterij iz podobe in zvoka, ki ga je dopolnil z intenzivnim študijem sonologije. Podobno je bila polna obratov tudi izobraževalna pot Mihe Ciglarja (1980), ki se je najprej učil saksofona, nato študiral glasbeno pedagogiko, se spet povrnil k instrumentu in študiral saksofon in jazzovsko glasbo, dokler ni končal študija zvočnega inženirstva na Tehnični univerzi v Gradcu. Pregledovanje izobraževalnih preobratov obeh omenjenih umetnikov meče novo luč na tiste, ki so brez formalne izobrazbe. Zdi se namreč, da ne obstaja primerna izobraževalna ustanova ali vsaj program, ki bi pokrival potrebe sodobnega umetnika, ki ga ne zanimajo zgolj skrivnosti glasbene teorije, analize in kompozicijske tehnike, temveč bi si rad pridobil tudi znanja o novih tehnologijah. Zato je značilno, da je Vrhovec Sambolec študiral *artscience* in da je Ciglar prejel diplomu na tehnični univerzi.

Toda v anketi zajeti glasbeniki ne iščejo le alternativnih možnosti za izobraževanje, temveč tudi alternativne kraje za predstavitve svojih del. Nihče med njimi svojih del ne izvaja redno v koncertnih dvoranah ali v klasičnih glasbenih ustanovah. Svoja mesta najdejo v klubih (Gromka, diskoteke in mladinski centri), na odrih, ki so namenjeni predvsem sodobnemu plesu ali eksperimentalnemu gledališču (Stara elektrarna, Glej, Španski borci), v galerijah (Kapelica, ŠKUC, Kibla, Moderna galerija), koncerte pa prirejajo tudi v lastnih domovih ali pa nagovarjajo občinstvo zgolj prek elektronskih ali internetnih medijev (zgoščenke, internetne strani). Vzroki za takšno navezanost na alternativna prizorišča niso enostavni in enostranski. Nekateri med glasbeniki namreč decidirano zavračajo tradicionalna koncertna prizorišča – Borut Savski (1960) odkrito prizna, da ga ne zanima klasični koncertni podij, saj čuti izrazit odpor do akademske sfere<sup>420</sup> –, medtem ko so drugi nekako prisiljeni v iskanje nevsakdanjih glasbenih prizorišč (Ciglar pove, da bi sam rad svoja dela predstavljal v običajnih koncertnih dvoranah<sup>421</sup>). To pomeni, da predsodki pri-

420 Borut Savski v vprašalniku, izpolnjenem 6. 10. 2010.

421 Miha Ciglar v vprašalniku, izpolnjenem 8. 10. 2010.

hajajo z obeh strani in da na bolj formalni ravni »velika razmejitev«<sup>422</sup> med institucionalizirano umetnostno glasbo in »alternativnimi« žanri še obstaja.

Prav posebej zanimivo je vprašanje, povezano z vzroki, zakaj mlade generacije opuščajo komponiranje za tradicionalne instrumentalne in/ali vokalne zasedbe ter se ukvarjajo predvsem z elektronskimi mediji. Prvo pomembno spoznanje je, da so se vzroki za zatekanje k elektronskim medijem v zadnjih petdesetih letih bistveno spremenili. Zgodnji mojstri elektroakustične glasbe so v studie hiteli zaradi dveh v resnici precej različnih vzrokov. Nekateri so iskali nov glasbeni material (konkretni zvoki in zvoki, generirani zgolj s pomočjo elektronskih naprav), medtem ko so drugi, še posebej zgodnji serialisti, v studiu poskušali dokončno izpolniti svoj cilj o totalno organizirani glasbi, saj jim je elektronska oprema omogočala eksekucijo matematično natančnih proporcev. Vzroki so bili torej na eni strani povezani z vprašanjem glasbenega materiala in na drugi z vprašanjem kompozicijske tehnike. Petdeset let pozneje pa mlada generacija navaja popolnoma drugačne motive. Nekateri pri tem izpostavljajo duha (*Zeitgeist*) informacijske dobe, v katerem gre očitna prednost elektronskim, celo digitalnim medijem. Za Savskega je tako pomembno, da »se skladatelj poravnava z dobo«,<sup>423</sup> v kateri živi, in izbrana elektronska tehnologija »odraža čas, ideologijo in celo politiko«<sup>424</sup> današnjega dne. Na podoben način zagovarja elektronski medij tudi Vrhovec Sambolec, ki opravičuje odločitev za elektronski medij z enostavnim dejstvom, da so elektronske naprave postale sestavni del našega vsakdanjega življenja. Pri tem dodaja, da »elektronski medij po eni strani vpliva na [njegovo] vsakdanje življenje, po drugi strani pa omogoča specifične efekte in akcije – komuniciranje na daljavo, hitro preverjanje abstraktnih idej [...], ustvarjanje in izumljanje novih zvočnih svetov«.<sup>425</sup> Toda drugi glasbeniki navajajo precej bolj banalne vzroke. Vasja Progar (1986) pove, da je bil končni vzrok, zaradi katerega se je odločil, da se zaveže elektronski glasbi, povezan z neskončnimi zapleti z izvajalci, klasično izobraženimi glasbeniki, ki imajo malo izkušenj s sodobnimi izvajalskimi tehnikami in notacijami ali pa imajo preprosto splošno averzijo do sodobne umetnosti.<sup>426</sup>

Nova generacija ne glede na to, ali so njeni vzroki za zavezanost elektroakustični glasbi povezani s sodobnim stanjem tehnologije in splošno družbeno klimo ali pa s pragmatičnimi težavami z izvajalci sodobne glasbe, nakazuje jasne spremembe v splošni glasbeni kulturi. Najprej je mogoče opaziti brisanje

422 Prim. Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, Bloomington, Indiana University Press 1986.

423 Borut Savski v vprašalniku, izpolnjenem 6. 10. 2010.

424 Prav tam.

425 Grega Tao Vrhovec Sambolec v vprašalniku, izpolnjenem 5. 10. 2010.

426 Vasja Progar v vprašalniku, izpolnjenem 1. 10. 2010.

stare hierarhije in mej med različnimi glasbenimi žanri – prizadevanje današnjih glasbenikov, ki se ukvarjajo z elektronsko glasbo, je težko enoznačno postaviti v kontekst popularne ali umetnostne glasbe. Vsi želijo delovati neodvisno od utrjenih glasbenih institucij in tudi ne iščejo stika z glavnimi predstavniki elektroakustičnega »gibanja« znotraj Društva slovenskih skladateljev. Zavetje iščejo v okolju vizualnih umetnosti. Glavni razlog za takšno povezovanje gre iskati v prevladujoči večmedijski obliki njihovih projektov, ki so večinoma izpeljani znotraj konteksta vizualnih umetnosti, ki so bile v zgodovinskem pogledu prve, ki so se odprle podobnim povezavam. Ciglar opozarja, da »se je vizualna umetnost v šestdesetih letih radikalno spremenila, ta sprememba pa je vodila od modernizma preko minimalizma proti konceptualni umetnosti. Glasba še vedno čaka na takšen preboj.«<sup>427</sup> Ta osrednja razlika med vizualno umetnostjo in glasbo se odraža tudi na ravni strokovnega usposabljanja. Nova generacija ne najde primerne izobraževalne ustanove ali programa, ki bi ponujal znanja o uporabi novih tehnologij v umetnosti in bi dajal na splošno več informacij o sodobnih umetniških formah. Toda takšna situacija ni nova – lahko jo primerjamo s situacijo v sredini 19. stoletja, ko so se skladatelji še vedno učili pravil strogega renesančnega kontrapunkta, čeprav so bile osrednje estetske zahteve tistega časa povezane z romantično idejo karakterističnega, ki jo je bilo mogoče uresničiti predvsem v melodiki.

Toda najbolj pomembno spoznanje mora biti, da nova generacija elektronskih sredstev ne uporablja zaradi poudarjenega iskanja novega glasbenega materiala ali zaradi najbolj trivialnega navdušenja nad novimi tehnologijami. Odločitev za elektronski medij odraža predvsem glavne značilnosti, osrednjo klimo oz. *Zeitgeist* sodobnega časa. Nenavaden paradoks slovenske glasbene kulture je, da je zgornja skupina umetnikov pogosto označena kot alternativna, čeprav se ukvarja z najbolj perečimi problemi naše sodobne družbe in torej v resnici predstavlja nekakšen *mainstream*.

---

427 Miha Ciglar v vprašalniku, izpolnjenem 8. 10. 2010.



## Povzetek

Monografija predstavlja grob obris zgodovine slovenske glasbe v 20. stoletju, kakor se razkriva skozi 19 parcialnih študij, ki v svoj precep izmenično postavljajo posamezni skladateljski opus, kompozicijsko tehniko ali slogovna vprašanja. Iz tega razloga se menjajo tudi metodološke perspektive, celota pa predstavlja začetni stadij izpisovanja nove zgodovine slovenske glasbe 20. stoletja. Kljub svoji vsebinski in metodološki raznolikosti so posamezni prispevki kronološko urejeni in tako omogočajo tudi pregledni pogled na slovensko glasbo izbranega časa.

V poglavju »Glasba slovenske povojne moderne (1918–1927)« poskušam postaviti v primerjalni odnos slovensko glasbo v prvih desetletjih po prvi svetovni vojni s srednjeevropskimi glasbenimi tokovi istega časa. V skladu z nemško terminološko oznako lahko ta čas označimo kot obdobje moderne. Skladatelji so kompozicijske novosti moderne preizkušali sicer že v času pred prvo svetovno vojno, toda po koncu vojne se spremeni družbena vloga takšnih skladateljev, ki zdaj niso več drzni znanilci sprememb, temveč trden člen nove družbe in vodilne osebe v slovenskem glasbeno-kulturnem življenju, s čimer postanejo tudi nosilci v estetskem pogledu konservativnejših idej. Analizirana so dela Antona Lajovca, Janka Ravnika, Lucijana Marije Škerjanca, Rista Savina in Emila Adamiča, pri čemer se kot osrednja značilnost slovenske moderne izkaže zavezanost bolj intimnim žanrom samospesva in klavirskih miniatur, kar je sicer značilnost glasbe 19. stoletja.

V nadaljevanje izročila moderne in s tem deloma tudi 19. stoletja sta močnejše posegla Marij Kogoj in Slavko Osterc. Toda v poglavju »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc: estetski razkol in poetsko bratstvo« je relativizirano tipično dihotomično razmerje med obema skladateljema, po katerem naj bi bil Osterc brezkompromisni modernist in Škerjanc zakrknjen konservavec. V osnovnih vodilih sta si namreč estetiki obeh skladateljev v resnici raznoliki, čeravno je najti tudi v Osterčevi glasbi dovolj tradicionalnih elementov, Škerjančev opus pa izkazuje tudi eksperimentalna iskanja, toda izkaže se, da sta si bila avtorja sorodna na poetološki ravni. Bližino z modernističnimi iskanji izkazuje predvsem Škerjančev (*Prvi violinski koncert* (»Lucijan Marija Škerjanc in njegov (*Prvi violinski koncert* – na robu modernizma«)), napisan v času študija v Parizu med letoma 1924 in 1927. V njem je Škerjanc prišel na rob evropskega glasbenega modernizma, ki pa se mu je pozneje skoraj popolnoma odpovedal. Analiza koncerta razkriva, da delo ni zavezano svobodni improvizacijski logiki in da

gre za variacije na ljudsko temo južnoslovanskega izvora. Delo vsebuje različne slogovne sledi (bujna orkestrska zvočnost Stravinskega, Bartókov tip folklorizma, glasba strojev, neobarok), ki pa jih ne gre razumeti v eklektičnem smislu, temveč kot dejavno skladateljevo iskanje novega.

Kot Škerjanc je različne slogovne rešitve preizkušal tudi Matija Bravničar (»Violinske skladbe Matije Bravničarja in vprašanje 'klasičnosti' v glasbi 20. stoletja«). Sprva se je z improvizacijskim karakterjem in izrazito semantično-zvrstno asociacijskostjo zapisal izraznosti ekspresionizma, po vojni se je z izkoriščanjem cikličnih formalnih vzorcev naslonil na neoklasicistične in neobaročne zglede, v zadnji ustvarjalni fazi pa je v povsem osvobojeni formalni rapsodičnosti in eksperimentalni uporabi novih kompozicijskih tehnik mogoče ugledati tudi nekatere modernistične prvine. Še pomembnejše pa je spoznanje, da Bravničar nobenega izmed slogovnih vzorcev ni prevzemal slepo, temveč je vedno izbiral. Slednje je značilno tudi za samospeve Vilka Ukmarja (»Poskus slogovne določitve samospevov Vilka Ukmarja«). Ukmar sicer zapušča stare modele oblikovanja in harmonskega stavka, vendar pa pri tem njegova logika vendarle izhaja iz tradicionalne periodičnosti in večinoma terčne akordske gradnje. Ukmar torej poskuša biti sodoben, ni pa aktualen in inovativen. Zelo podobna vprašanja sproža tudi opus Uroša Kreka (»'Klasik' glasbe 20. stoletja – vprašanje modernega in tradicionalnega v opusu Uroša Kreka«). Navidezno neskladje med visoko estetsko vrednostjo Krekovih del in njihovo neinovativnostjo je razrešeno s pomočjo oznake »klasik slovenske glasbe 20. stoletja«, kar je recepcijska oznaka, ki prevzema tako vrednostne kot tudi zgodovinske in lokalne determinante.

V poglavju »Operete Radovana Gobca« imamo opravka z ožjo žanrsko analizo. Po definiranju pojma operete se poskuša v Gobčevem opusu poiskati dela, ki ustrezajo značilnostim tega žanra. Podobno velja za poglavje »'Najbrž vedno pišem isto skladbo'. Ob klavirskem opusu Zvonimirja Cigliča«, ki prinaša analitični pregled Cigličevih klavirskih kompozicij – teh naj bi bilo izvorno petdeset, vendar se jih je ohranilo le dvanajst. Čeprav gre v vseh primerih za mladostna dela, se v njih že kažejo številne poteze, ki jih srečamo tudi v skladateljevem zrelem opusu. Povezava med mladostnimi in zreli deli pa je precej kompleksna, saj odnosi niso zgolj estetske in kompozicijsko-tehnične narave, temveč tudi substancialne. Zato je mogoče sklepati, da je bilo v Cigličevem skladateljskem fokusu vedno pravzaprav pisanje ene in iste Kompozicije.

Pregledovanje glasbe po drugi svetovni vojni se začneja z vprašanji o socialističnem realizmu. Slovenija je bila kot del socialistične Jugoslavije v družbenem pogledu ukrojena po sovjetskih zgledih, kar pomeni, da so poskušali ideološko

nadzirati tudi umetnost. A dosedanje muzikološke študije niso razkrile jasnih in neposrednih vmešavanj v glasbeno življenje, zato se poskuša v poglavju »Slovenska glasba v prvem desetletju po drugi svetovni vojni – v iskanju socialističnega realizma« takšne ideološke sledi poiskati v delih slovenskih skladateljev, nastalih takoj po koncu vojne. Pri tem se izkaže, da so bile ideološke zahteve in kompozicijske rešitve večinoma ambivalentne in arbitrarne – nekateri skladatelji, predvsem tisti, ki so nadaljevali s tradicionalnim glasbenim izrazom, svojih estetskih principov niso spreminjali, slogovne spremembe pa je zaznati pri tistih skladateljih, ki so se pred vojno zavezali *novi glasbi*.

S številnimi novimi tehnikami in slogovnimi obrazci je pred vojno že eksperimentiral Slavko Osterc, katerega zanimanje za dvanajstttonsko tehniko je moral sprožiti študij pri Aloisu Hábi in nato tudi udeležbe na festivalih ISCM. Toda prvi poskusi uporabe dvanajstttonske tehnike pred drugo svetovno vojno (okoli leta 1936) in na začetku šestdesetih let so bili še zelo previdni – skladatelji niso sledili striktni logiki in sistematiki metode («Slovenska dvanajstttonska glasba»). Prve razvite dvanajstttonske skladbe sta napisala Primož Ramovš in Alojz Srebotnjak leta 1961, toda tudi oba najvidnejša predstavnika dvanajstttonske tehnike sta metodo pozneje opustila – sedemdeseta leta so prinesla postserializem in postmodernizem.

Toda v večini primerov so skladatelji tudi v drugi polovici 20. stoletja vendarle sledili tradicionalnim izrazilom, kar velja tudi za vprašanja, povezana z odnosom med besedilom in njegovo uglasbitvijo. Slovenskega skladatelja Marijana Lipovška je poezija sodobne slovenske pisateljice Svetlane Makarovič najbrž privlačila zaradi njene latentne muzikalnosti. Toda pesničinih besedil v ozko zvezo z glasbo ne postavlja zgolj zunanja forma njenih pesmi, temveč tudi tipična notranja strukturiranost, povezana z izvotljevanjem na videz preprostih ljudskih vzorcev. V poglavju »*Pesmi iz mlina* Marijana Lipovška – med glasbeno imanenco in zvestobo literarni ideji« je natančna glasbena analiza ciklusa samospevov *Pesmi iz mlina* Marijana Lipovška primerjana s ciklusom *Vojskin čas* Pavleta Merkuja, ki je svoje delo v približno istem obdobju prav tako zasnoval na podlagi besedil Makarovičeve. Postopek obeh skladateljev je ob zelo podobni poeziji precej drugačen: Merku se poskuša približati pesničinemu palimpsestnemu sopostavljanju, Lipovšek pa nasprotno ostaja zavezan glasbenemu homogeniziranju. Izkaže se, da je razliko mogoče povezati z raznolikima glasbeno in literarno paradigmo, katerih medsebojno razmerje se kaže kot precej zapleteno.

Trije skladatelji po letu 1945 so predstavljeni s kratkimi portretnimi skicami. V primeru Janeza Matičiča («Janez Matičič – slovenski kompozicijsko-pianistični

Dioniz») so povzete njegove značilne dihotomične razpetosti (tradicionalni oblikovalni postopki vs. modernistični, zvočni material) ter poudarjena libidinalna kompozicijska sila, medtem ko je Jakob Jež (»Jakob Jež – velik v malem«) predstavljen kot mojster detajlirano izbrušenih glasbenih miniaturn, ki se izmikajo vsakršni slogovni dogmatskosti. Delo Vinka Globokarja je postavljeno v širši kontekst spraševanja o bistvu glasbe (»Globokarjevo 'prodajanje' formule: ne-glasba + več-kot-glasba = glasba«), ki se izteče v spoznanje o sodobnem, izrazito širokem konceptualnem razumevanju umetnosti in glasbe, katerega osrednji namen je družbena kritičnost.

Več pozornosti je namenjeno skladatelju Lojzetu Lebiču, saj se z različnimi aspekti njegovega opusa ukvarjajo tri poglavja. Lebič je s časom vse bolj zapuščal osnovne zborovske žanre in poskušal ustvariti nekakšen mešani žanr, ki stoji na presečišču med zborovskim, kantatnim (dodajanje instrumentov), glasbeno-scenskim in ritualnim. Prav v tem pogledu so nekatere Lebičeve zborovske kompozicije sorodne podobnim žanrskim križancem, značilnim za baltska skladatelja Broniusa Kutavičiusa in Velja Tormisa (»Baltsko-balkanske postmodernistične povezave: glasba Broniusa Kutavičiusa in Velja Tormisa v primerjavi z glasbo Lojzeta Lebiča«). Poglavje poskuša poiskati tudi vzroke za takšne vzporednice, najde pa jih v družbenopolitični značilnosti držav, v katerih so omenjeni skladatelji ustvarjali. Litva, Estonija in Slovenija so bile kot del Sovjetske zveze oz. Jugoslavije na političnem zemljevidu locirane v vzhodni Evropi, kar pomeni, da so vsi trije skladatelji izkusili vsiljeno doktrino socialističnega realizma. Nenavadne žanre vseh skladateljev je treba tako povezati s spremenjeno družbeno klimo v sedemdesetih in osemdesetih letih, torej z željo po jasnejši nacionalni ozemljitvi, stikom z duhovnim ter presekanjem s hermetizmom modernizma. Za zreli Lebičev opus je tako značilno prav postmodernistično sintetiziranje modernističnega materiala in postopkov s sledmi predmodernistične glasbe. Izkaže se, da bi Lebič sicer rad nadaljeval z visokim modernističnim etosom tudi v času postmoderne (»Lebičev postmodernizem: nostalgična utopija ali/in utopična nostalgija«), hkrati pa paradoksalno svoj v osnovni modernistični glasbeni jezik vendarle dopolnjuje z značilnimi postmodernističnimi strategijami, zaradi česar je mogoče skladateljevo poetiko razpeti med navidez skrajni oznaki utopičnosti in nostalgije. Nekaj slednjega je odkriti tudi v skladateljevi zvestobi prirejanju ljudskega gradiva, vendar pa to v vseh primerih presega enostavno harmoniziranje ljudskega napeva. Izkaže se (»Vloga in kompozicijska obdelava ljudskega gradiva v opusu Lojzeta Lebiča«), da Lebiču ljudsko gradivo ne pomeni nekaj toplo domačijskega, temveč da ga povezuje z globljimi vprašanji prvinskosti in starožitnosti.



Zadnje poglavje (»Elektroakustična glasba v Sloveniji nekoč in danes: alternativa ali *mainstream*?«) odpira najsodobnejša vprašanja glasbene kulture. Kratek pregled začetkov slovenske elektroakustične glasbe služi kot izhodišče za prodiranje v sočasno ukvarjanje z elektronskim medijem. Na osnovi ankete, opravljene med reprezentativnimi slovenskimi glasbeniki, ki se ukvarjajo z elektroakustično glasbo in pripadajo različnim glasbenim žanrom, so izpostavljeni vzroki za sodobno aktualnost elektronskega medija in njegovo široko žanrsko razpršenost.



## Summary

The monograph deals with a rough outline of the history of Slovenian music in the 20<sup>th</sup> century as revealed through 19 partial studies, which alternately scrutinize the opuses, composition techniques or stylistic questions concerning particular composers. For this reason, methodological perspectives shift, too, while the whole represents the initial stage of writing a new history of Slovenian music of the 20<sup>th</sup> century. Despite the book's diversity in terms of content and methodology, individual chapters appear arranged in a chronological order and thus enable a comprehensive overview of Slovenian music of the selected time period.

In chapter »The music of Slovenian postwar early modernism (1918–1927)«, I attempted to put Slovenian music of the first decades following World War I into a comparative relationship with the Central European musical currents of the same period. In English, this time period can be termed »early modernism«, although Slovenian terminology (»moderna«) follows the German »die Moderne«. Though composers tried out compositional novelties of early modernism even before WWI, after the war their social role changed, as they were no longer the audacious harbingers of change, but rather strong connecting links of the new society and leading figures of the Slovenian musical-cultural life, by which they also came to hold more conservative aesthetic views. I have analysed works by Anton Lajovic, Janko Ravnik, Lucijan Marija Škerjanc, Risto Savin and Emil Adamič. The analysis has shown the central characteristic of Slovenian early modernism to be commitment to the more intimate genres of *lied* and piano miniatures, which are actually characteristic of the 19<sup>th</sup> century.

Marij Kogoj and Slavko Osterc were the first to distinctly interfere with the continuity of the early modernist tradition which, to some extent, included the 19<sup>th</sup>-century specifics. However, in chapter »Slavko Osterc and Lucijan Marija Škerjanc: an aesthetic rift and poetic brotherhood«, I relativize the typically dichotomized relationship between the two composers, according to which Osterc was an uncompromising modernist and Škerjanc a confirmed conservative. As regards the basic principles, the aesthetics that these two prolific composers subscribed to truly differed from one another, although Osterc's music also contains a fair share of traditional elements, and Škerjanc's opus displays experimental explorations. Nonetheless, what transpires is that both authors share similarities at the poetological level.

Their closeness to modernist seekings is exhibited especially in Škerjanc's (*The First*) *Violin Concerto* (»Lucijan Marija Škerjanc and his (*The First*) *Violin Concerto* – on the brink of modernism«), written at the time of his studies in Paris between the years 1924 and 1927. In this work, Škerjanc approached the verge of European musical Modernism, which he almost completely renounced later on. The *Concerto's* analysis reveals that the composition does not really engage in free improvisational logic and that it comprises variations on the folk theme of a South Slavic origin. The work contains various stylistic traces (lush orchestral sonority of Stravinsky, Bartók's type of folklorism, machine music, neobaroque), which, however, should not be understood as eclecticism, but rather as the composer's active search for the new.

In a similar fashion, Matija Bravničar tested various stylistic approaches (»Violin compositions of Matija Bravničar and the question of 'classicality' in the music of the 20<sup>th</sup> century«). First he committed to Expressionist expressiveness with an improvisational character and a considerable tendency to use semantic and genre associations; after the war he drew from neoclassicist and neobaroque influences by employing cyclic formal patterns; while in his last creative phase we can identify some elements of Modernism, namely the completely liberated formal rhapsodic qualities and the experimental use of some new compositional techniques.

What is more important, I have established that Bravničar did not adopt any stylistic pattern blindly, but chose each consciously. This can also be said of Vilko Ukmar's lieds (»An attempt at stylistic definition of Vilko Ukmar's lieds«). In spite of the fact that Ukmar gave up the old models of music phrasing and harmony, he still based his creative logic on traditional periodicity and mostly tertian harmony. Ukmar thus tried to be contemporary, but failed to be relevant in terms of concerns of his time and was not inovative. Very similar questions are raised by the opus of Uroš Krek (»The 'classic' of 20<sup>th</sup>-century music – the question of the modern and traditional in the opus of Uroš Krek«). The seeming disparity between the high aesthetic ethos of Krek's works and their lack of inventiveness is resolved through the designation »the classic of Slovenian 20<sup>th</sup>-century music« – a reception term that accommodates value determinants as well as historical and local ones.

Chapter »The operettas of Radovan Gobec« provides a narrower genre analysis. After defining the notion of operetta, we try to identify works in his opus that fit the characteristics of this genre. The same applies to chapter »'I'm probably always writing the same composition'«. On the piano opus of Zvonimir Ciglič«, which presents an analytical overview of Ciglič's

piano compositions – supposedly, there were fifty originally, but only fifteen have been preserved. Although these are all works from his youth, they share numerous traits with the composer's late opus. The connection between his youthful and mature works is quite complex, since the relationships here are not only aesthetic, compositional, or technical, but also substantial. Therefore, the writing of one and the same Composition was always in Ciglič's compositional focus.

Overviewing music after World War II starts with the questions of socialist realism. As part of socialist Yugoslavia, Slovenia was tailored after the Soviet model, which implied ideological control over art. Since musicological studies so far have not revealed any clear and direct interferences with musical life, chapter »Slovenian music in the first decade after World War II – in search of socialist realism« attempts to uncover such ideological traces in the works of Slovenian composers created in the immediate postwar period. We find that the then ideological demands and compositional solutions were mostly ambivalent and arbitrary – some composers, especially those who continued with the traditional musical expression, did not modify their aesthetic principles, while stylistic changes could be observed among those who had embraced New music before the war.

Slavko Osterc experimented with numerous new techniques and stylistic formulas already before the war. His interest in the twelve-tone technique must have been aroused while studying under the auspices of Alois Hába and later also by attending the ISCM festivals. However, the very first attempts at using the twelve-tone technique before World War II (around the year 1936) and at the beginning of the nineteen-sixties were still very cautious – composers did not follow the strict logic and systematics of the method (»Slovenian twelve-tone music«). The first fully developed twelve-tone compositions were written by Primož Ramovš and Alojz Srebotnjak in 1961, but even these two most visible representatives of the twelve-tone technique later dropped the method – the nineteen-seventies brought postserialism and postmodernism.

Nonetheless, Slovenian composers in the 20<sup>th</sup> century also continued to follow the traditional principles of musical expression, which applies also to questions concerning the relationship between text and its setting to music. Slovenian composer Marijan Lipovšek was probably attracted to the latent musicality of the poetry of Svetlana Makarovič, a contemporary Slovenian writer. However, the tight relationship between music and the poet's texts does not depend solely on her poems' external form, as it is also related to their characteristic inner structure, associated with hollowing out simple

folk patterns. Chapter »*Songs from the mill* by Marijan Lipovšek – between musical immanence and loyalty to the literary idea« compares a detailed analysis of the cycle of lieds *Pesmi iz mlina (Songs from the mill)* by Marijan Lipovšek with the cycle *Vojskin čas (Army's Time)* by Pavle Merku, who also based his work, at approximately the same time, on the texts by Makarovič. The procedures employed by the two composers differ considerably, despite referring to very similar poetry: Merku attempts to approach the poet's palimpsest juxtapositions, while Lipovšek remains committed to musical homogenization. We have found that this difference can be explained through the distinction between the musical and literary paradigms, whose interrelationship appears to be quite complex.

The three composers that belong to the period after 1945 are presented through short portrait sketches. In the case of Janez Matičič (»Janez Matičič – the Slovenian composer-pianist Dionysus«), we summarize his typical dichotomic divisions (traditional design procedures vs. modernist sonic material) and an outstanding libidinal compositional force, while we portray Jakob Jež (»Jakob Jež – great at small scale«) as a master of delicate musical miniatures, which elude any form of stylistic dogma. The work of Vinko Globokar is set into a broader context of the question about the essence of music (»Globokar's standing by the formula: non-music + more-than-music = music«), which brings us to the contemporary, notably broad conceptual understanding of art and music, whose main purpose is social critique.

More attention is paid to composer Lojze Lebič, as three chapters discuss various aspects of his opus. Lebič eventually left behind basic choral genres and tried to create some kind of special hybridized genre, which emerged at the intersections of the choral, the cantatic (the addition of instruments), the scenic and the ritual. It is precisely in this regard that some of Lebič's choral compositions recall similar generic hybrids, typical of Baltic composers Bronius Kutavičius and Veljo Tormis (»The Baltic-Balkan postmodernist connections: the music of Bronius Kutavičius and Veljo Tormis in comparison with the music of Lojze Lebič«). The chapter also addresses the reasons underlying such parallels, finding them in the peculiar social and political characteristics of the countries in which the mentioned composers worked. Lithuania, Estonia and Slovenia were located in Eastern Europe, on the political map, as part of the Soviet Union or Yugoslavia, respectively, which means that all three composers experienced the enforced doctrine of socialist realism. The unusual genres these composers subscribed to hence need to be linked to the changed social climate of the nineteen-seventies and eighties, i.e. to the desire for a clearer national grounding, a connection

to the spiritual and a break with modernist hermeticism. Lebič's late opus is thus characterized precisely by the postmodernist synthesizing of modernist material and procedures with traces of pre-modernist music. What we find is that Lebič would actually like to continue the high modernist ethos into the postmodern era («Lebič's postmodernism: nostalgic utopia or/and utopian nostalgia»), but simultaneously he still, paradoxically, complements his basically modernist musical language with characteristic postmodernist strategies, which is why we can claim that the composer's poetic stretches between the seemingly extreme labels of utopia and nostalgia. We can recognize something of the latter also in the composer's fondness for adapting folk material, emphasizing the fact that his adaptations always surpass a simple harmonizing of folk melodies. What is established is that, to Lebič, folk material does not signify something cosily domestic, since he relates it to deeper questions of the primeval and ancient («The role and compositional treatment of folk material in the opus of Lojze Lebič»).

The last chapter («Electro-acoustic music in Slovenia in the past and nowadays: alternative or mainstream?») opens up the most contemporary of all questions pertaining to musical culture. A short overview of the beginnings of Slovenian electro-acoustic music serves as a starting point for a discussion of the current engagement with electronic media. On the basis of the questionnaire survey which was done among the representative Slovenian musicians creating electro-acoustic music and belonging to diverse musical genres, we highlight the reasons for the electronic medium's relevance and contemporariness as well as its broad generic dispersion.





## Literatura

- Martin Anderson, »We Should Know Who We Are: Veljo Tormis in Conversation«, *Tempo* 211 (2000), str. 24–27.
- Mario Andreotti, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Bern, Stuttgart, Haupt 1990.
- Claudio Annibaldi, »Porena, Boris«, v: *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 5. april 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni->
- Matjaž Barbo, Matija Ogrin in Brane Senegačnik, »Glasba, zveneča metafizika. Pogovor s skladateljem Lojzetom Lebičem«, *Tretji dan* 24/1 (1995), str. 18–21.
- Matjaž Barbo, »'Zgodovinskost' skladateljskega opusa Uroša Kreka«, *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 9 (1997), str. 21–26.
- Matjaž Barbo, *Pro musica viva*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 2001.
- Matjaž Barbo, »Prvi koncert za violino in orkester (1927) L. M. Škerjanca«, v: *15. slovenski glasbeni dnevi. Glasba, poezija – ton, beseda*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana 2001, str. 37–47.
- Matjaž Barbo, »Socrealistična glasba na radijskih posnetkih in programih orkestrrov v prvem desetletju po vojni na Slovenskem«, v: *300 let Academia Philharmonicorum Labacensium*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU 2004, str. 245–253.
- Katarina Bedina, »Nazoni Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu«, *Muzikološki zbornik* 3 (1967), str. 89–94.
- Katarina Bedina, »K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca«, *Muzikološki zbornik* 4 (1968), str. 109–114.
- Katarina Bedina, »Novo v mladinskih zborih Slavka Osterca«, *Muzikološki zbornik* 11 (1975), str. 93–100.
- Katarina Bedina, *List nove glasbe*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1981.
- Katarina Bedina, »O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca«, *Muzikološki zbornik* 25 (1989), str. 7–14.
- Marija Bergamo, »'Življenja zmožni' zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca«, v: *Glasba in poezija. Slovenski glasbeni dnevi 1990*, ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar, Ljubljana, Festival 1990, str. 193–201.
- Marija Bergamo, »Krekov 'Pegaz na uzdi'«, *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 9 (1997), str. 27–33.
- Marija Bergamo, »'Ustvarjalni duh metafizične naravnosti'«, *Muzikološki zbornik* 44/2 (2008), str. 5–10.

- Cvetka Bevc, »Glasba je zvoneča metafizika«, *Slovenec* 76, 11. 6. 1992, str. 21.
- Katarina Bogunović Hočvar, *Odmevi evropskih tendenc v ustvarjalnosti Jan-ka Ravnika*, disertacija, Ljubljana, Filozofska fakulteta 2009.
- Katarina Bogunović Hočvar, »Ravnikovi glasbenoestetski nazori v kontekstu dveh kompozicijskih šol«, *De musica disserenda* 6/2 (2010), str. 85–99.
- Katarina Bogunović Hočvar, »Slovenska filharmonija v 1950. letih: sledi (družbeno)političnih teženj v delu glasbene ustanove«, v: *Ustanove, politika in glasba v Sloveniji in Srbiji 1945–1963*, ur. Tatjana Marković in Leon Stefanija, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete 2015, str. 9–38.
- Mārtiņš Boiko, »Balkan and Baltic Vocal Polyphonies: Comparative Aspects«, v: *Singing the Nations: Herder's Legacy*, ur. D. Bula, S. Rieuwerts in S. Bērziņa-Reinsons, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag 2008, str. 281–285.
- Leon Botstein, »Modernism«, v: *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 28. decembra 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/40625>.
- Pierre Boulez, »Schönberg est mort«, *Score* 6 (1952), str. 18–22.
- Darijan Božič, »Vertikalne strukture savremene muzike«, *Zvuk* 67 (1966), str. 163–188, 68 (1966), str. 297–321.
- Matija Bravničar, *Spomini in srečanja*, ur. Dejan Bravničar, Ljubljana, Forma 7, 2011.
- Andreas Broeckmann, *Machine Art in the Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press 2016.
- Veronika Brvar, »Mejniki. 10+75«, *Glasbena mladina* 23/44 (1992–93), str. 9.
- Izidor Cankar, *Obiski*, Ljubljana, Nova založba 1920.
- Geoffrey Chew in Mikuláš Bek, »Introduction: The Dialectics of Socialist Realism«, v: *Socialist Realism and Music*, ur. Mikuláš Bek, Geoffrey Chew in Petr Macek, Praga, KLP 2004, str. 9–15.
- Moritz Csáky, *Ideologija operete in dunajska moderna*, Ljubljana, ICK 2001.
- Ciril Cvetko, *Marjan Kozina*, Ljubljana, Partizanska knjiga 1983.
- Dragotin Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1964.
- Dragotin Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovica*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1985.
- Dragotin Cvetko, *Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1988.
- Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, Slovenska matica 1991.
- Dragotin Cvetko, *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1993.

- Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag 1980.
- Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag 1984.
- Hermann Danuser, »Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert«, *Archiv für Musikwissenschaft* XLVII/2 (1990), str. 87–102.
- Josip Dravec, *Glasbena folklor Prekmurja*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1957.
- Simon Emmerson in Denis Smalley, »Electro-acoustic music«, v: *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 27. september 2011, [http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/08695?q=electro-acoustic+music&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/08695?q=electro-acoustic+music&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).
- Leon Engelman, »Godalni kvarteti Božidarja Kantušerja«, v: *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Kres 1992, str. 270–279.
- Melita Forstnerič Hajnšek, »Doma svetovljan, v tujini Slovenec«, *Večer. V soboto*, 11. december 2010, str. 12–15.
- Aleš Gabrič, »Kulturni molk«, *Prispevki za novejšo zgodovino* 29/2 (1989), str. 385–413.
- Aleš Gabrič, *Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952*, Ljubljana, Mladika 1991.
- Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1995.
- Marjeta Gačeša, »Skladatelj išče človeški glas«, *Naši zbori* 49/1 (1999), str. 3–6.
- Vinko Globokar, »Problem instrumentalnega in glasbenega teatra«, *Muzikološki zbornik* 4 (1968), str. 132–137.
- Vinko Globokar, *Laboratorium*, Ljubljana, Slovenska matica 2002
- Mitja Gobec, ur., *Radovan Gobec (1909-1995): katalog glasbenih del*, Tržič, Astrum 2009.
- Marjetka Golež, »Slovenska ljudska pesem in njeni odsevi v poeziji Svetlane Makarovič«, *Traditiones* 27 (1998), str. 61–78.
- Boris Grabnar, »Lucijan Marija Škerjanc o svoji glasbi«, *Tedenska tribuna* 8, 14. 12. 1960, str. 6.
- Hans Magne Graesvold, »Egge, Klaus«, v: *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 5. april 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008605>.
- Ethan Haimo, *Schoenberg's Serial Osysey*, Oxford, Clarendon Press 1990.
- Harald Haslmayr in Jörg Jewanski, »Operette«, v: *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York, dostopano 13. februar 2019, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk-lj.si/mgg/stable/11860>.

- Dave Headlam, Robert Hasegawa, Paul Lansky in George Perle, »Twelve-note composition«, v: *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 5. april 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044582>.
- Harald Herresthal, »Hovland, Egil«, v: *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 5. april 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013424>.
- Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, Schott 1939.
- Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, Bloomington, Indiana University Press 1986.
- Inga Jankauskiene, »The Role of Text in Meaning Formation«, v: *Musical Semiotics in Growth*, ur. Eero Tarasti, Imatra, Indiana University Press 1996, str. 499–520.
- Charles Jencks, *Jezik postmoderne arhitekture*, prev. O. Popović, Beograd, Vuk Karadžić 1985.
- Jakob Jež, »V ekspresionizmu sta beseda in glasbo eno«, *Literatura* 16/151–152 (2004), str. 93–98.
- Monika Kartin, *Simfonije Lucijana Marije Škerjanca*, magistrsko delo, Ljubljana, Filozofska fakulteta 1982.
- Monika Kartin, »Peta simfonija Lucijana Marije Škerjanca«, *Muzikološki zbornik* 19 (1983), str. 51–70.
- Ian Kemp in Michael Meckna, »Fricker, Peter Racine«, v: *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 5. april 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010246>.
- Jožko Kert, »Portreti glasbenikov naše doline«, *Koroški fužinar* 27/2 (1977), str. 41–43.
- Ivan Klemenčič, »Začetki glasbenega ekspresionizma na Slovenskem«, *Muzikološki zbornik* 21 (1985), str. 71–86.
- Ivan Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem od začetkov do druge vojne*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1988.
- Ivan Klemenčič, »Slavko Osterc med neoklasicizmom in ekspresionizmom«, *Muzikološki zbornik* 31 (1995), str. 11–23.
- Ivan Klemenčič, »Glasba in totalitarna država na Slovenskem«, v: *Temna stran meseca*, ur. Drago Jančar, Ljubljana, Nova revija 1998, str. 321–333.

- Ivan Klemenčič, *Music anoster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes*, Maribor, Ljubljana, Založba Obzorja in glasbeno založništvo Helidon, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 2000.
- Ivan Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 2003.
- Volker Klotz, *Operette*, Kassel, Bärenreiter Verlag 2004.
- Michael Klügl, *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*, Laaber, Laaber Verlag 1992.
- Tibor Kneif, »Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts«, v: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, ur. Tibor Kneif in Hans-Peter Reinecke, Köln, Arno Volk Verlag in Hans Gerig 1973, str. 148–170.
- Janko Kos, *Morfologija literarnega dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1981.
- Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana, Partizanska knjiga 1987.
- Janko Kos, »Moderna slovenska lirika«, v: *Moderna slovenska lirika. 1940–1990*, ur. Janko Kos, Ljubljana, Mladinska knjiga 1995, str. 174–193.
- Janko Kos, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana, DZS <sup>13</sup>2000.
- Manca Košir, »Moški, ženske. O tišini«, *Fokus magazin* 4/2 (1996), str. 22–27.
- Darja Koter, »Samospevi Lucijana Marije Škerjanca skozi njegov čustveni in miselni svet«, v: *15. slovenski glasbeni dnevi. Glasba, poezija – ton, beseda*, Ljubljana, Festival Ljubljana 2001, str. 48–55.
- Darja Koter, »Matija (Frane) Bravničar – Prispevek k biografiji«, v: *Matija Bravničar (1897–1977). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter, Ljubljana, Akademija za glasbo 2008, str. 7–24.
- Darja Koter, »Portretna skica Marijana Lipovška – čas mladosti in zorenja«, v: *Marijan Lipovšek (1910–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 15, ur. Darja Koter, Ljubljana, Akademija za glasbo 2011, str. 7–28.
- Darja Koter, *Slovenska glasba. 1918–1991*, Ljubljana, Študentska založba 2012.
- Bratko Kreft, »Spomini na Slavka Osterca in še marsikaj«, v: *Varia musicologica 2. Slavko Osterc*, ur. Katarina Bedina (Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, 1995), str. 255–259.
- Anica Križmančič, *Vilko Ukmar – Astralna erotika*, dipl., Ljubljana, 1993.
- Franc Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec: razmišljanja skladatelja, dirigenta, pedagoga in častnega doktorja glasbe Zvonimirja Cigliča v razgovorih s Francem Križnarjem*, Ljubljana, Arhiv Republike Slovenije 2006.

- Zmaga Kumer in Lojze Lebič, »Ljudska pesem na koncertnem odru«, *Grlica* 16/1 (1973/74), str. 15–16.
- Marjan Kunej, »Umetniška dela so psihogrami našega potovanja skozi čas«, *Republika* 3, 8. 2. 1994, str. 14–15.
- Primož Kuret, *Umetnik in družba*, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1988.
- Primož Kuret, »Lucijan Marija Škerjanc in Joseph Marx – skladatelja, ki sta zaznamovala svoj čas«, v: *15. slovenski glasbeni dnevi. Glasba, poezija – ton, beseda*, Festival Ljubljana, Ljubljana 2001, str. 30–35.
- Primož Kuret, »Skladatelj in dirigent Rado Simoniti (1914–1981)«, v: *Rado Simoniti. Pevec Goriških Brd*, ur. Jonatan Vinkler, Nova Gorica, Kulturni dom Nova Gorica 2008, str. 11–21.
- Nicole Labelle, »Roussel, Albert«, v: *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 3. maj 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023971>.
- Andrew Lamb, »Operetta« v: *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 5. november 2009, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/20386>.
- Raminta Lampsatis, *Bronius Kutavičius. A Music of Signs and Changes*, Vilnius, VAGA Publishers 1998.
- Lojze Lebič, »Zbor v revoluciji«, *Naši zbori*, 18/2–3 (1966), str. 18–19.
- Lojze Lebič, »Moj pogled na cerkveno glasbo«, *Cerkveni glasbenik* 81/7–9 (1988), str. 57–61.
- Lojze Lebič, »Glasovi časov I«, *Naši zbori* 45/1 (1993), str. 111–118.
- Lojze Lebič, *Od blizu in daleč*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2000.
- Lojze Lebič, *Od blizu in daleč II*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2014.
- Lutz Lesle, »Milan Stibilj«, v: *Komponisten der Gegenwart*, ur. Hanns-Werner Heister in Walter-Wolfgang Sparrer, München, edition text + kritik 1992–.
- Urve Lippus, »Structures and Symbols in Tormis's Music: An introduction to the Estonian Ballads«, v: *Musical Semiotics in Growth*, ur. E. Tarasti, Imatra, Indiana University Press 1996. str. 483–497.
- Urve Lippus, »Baltic Music History Writing: Problems and Perspectives«, *Acta Musicologica* 71/1, 1999, str. 50–60.
- Urve Lippus, »Magnum Opus: Veljo Tormis, 'Curse Upon Iron' – Analytical Study«, v: *Ancient Song Recovered: The Life and Music of Veljo Tormis*, ur. Mimi S. Daitz, Hillsdale, Pendragon Press 2004, str. 154–172.
- Borut Loparnik, »Sedem vprašanj Jakobu Ježu za sedem zborovskih let«, *Naši zbori* 40/3–4 (1988), str. 71–72.

- Borut Loparnik, *Biti skladatelj*, Ljubljana, Slovenska matica 1984.
- Borut Loparnik, »Pogovor z Janezom Matičičem«, *Nova revija* 43-44 (1985), str. 1469–1477.
- Borut Loparnik, »Lojze Lebič, Fauvel 1986. Prilozi razumijevanju«, *Zvuk* 4 (1989), str. 59–68.
- Borut Loparnik, »Premislek o Urošu Kreku«, *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 9 (1997), str. 59–61.
- Jean-François Lyotard, *Postmoderna za začetnike*, Ljubljana, Analecta 2004.
- Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York in London, Methnen 1987.
- Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London in New York, Routledge 1992.
- Pavle Merku, »Dodekafonija«, *Naša sodobnost* 9/10 (1961), str. 865–876.
- Tatjana Mihelčič, »Da bi zaživel s svojo ustvarjalno glasbeno sodobnostjo«, *Rast* 2/1 (1991), str. 44–49.
- Aleš Miholič, *Klavirski opus Janeza Matičiča do leta 1960*, magistrsko delo, Ljubljana, Univerz v Ljubljani 2005.
- Aleš Nagode, »Slovenska filharmonija v prvem desetletju po 2. svetovni vojni«, v: *300 let Academia Philharmonicorum Labacensium*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU 2004, str. 231–238.
- Henrik Neubauer, *Opereta v Sloveniji*, Ljubljana, Glasbena matica Ljubljana 2008.
- Friedrich Nietzsche, *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, Ljubljana, Slovenska matica 1970.
- Boris A. Novak, *Zven in pomen*, Ljubljana, Znanstveno-raziskovalni inštitutu Filozofske fakultete 2005.
- Irena Novak Popov, »Ustvarjalnost kontroverzne umetnice Svetlane Makarovič«, *Slavistična revija* 54/4 (2006), str. 711–725.
- Niall O’Loughlin, »Alojz Srebotnjak’s use of twelve-tone techniques«, *Muzikološki zbornik* 26 (1990), str. 45–57.
- Niall O’Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, Ljubljana, Slovenska matica 2000.
- Niall O’Loughlin, »Expressive Emotion and Symphonic Economy: A Note on Recent Works by Uroš Krek«, *Muzikološki zbornik* 38 (2002), str. 85–95.
- Niall O’Loughlin, »The Music of Uroš Krek: Towards a Definition of its Style«, *Muzikološki zbornik* 44/2 (2008), str. 17–28.
- Niall O’Loughlin, »Glasba in besede v delih Lojzeta Lebiča«, v: *Lojze Lebič, Od blizu in daleč II*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2014, str. 228–245.

- Robert Orledge in Andrew Thomson, »Indy, (Paul Marie Théodore) Vincent d'«, v *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 8. maj 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013787>.
- Slavko Osterc, »Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost«, *Nova muzika* 1 (1928), str. 2–3.
- Slavko Osterc, »Moja opera 'Krog s kredo'«, *Gledališki list 1928/29*, št. 16, str. 118–120.
- 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. 129–157.
- Linus Paulauskis, »Modern Lithuanian Music: An Attempted Survey«, *New Sound: International Magazine for Music* 11 (1998), str. 13–22.
- Ivo Petrič, »Alojz Srebotnjak Monologi«, *Sodobnost* 11/4 (1963), str. 371–372.
- Bogdan Pogačnik, »Kot da poslušam dobrega prijatelja. Obisk ob jubileju«, *Delo* 19, 5. 3. 1977, str. 23.
- Danilo Pokorn, »Lucijan Marija Škerjanc«, *Slovenska glasbena revija* 1/1 (1951/52), str. 18–20.
- Danilo Pokorn, »Slavko Osterc. Prispevek za biografijo«, *Muzikološki zbornik* 5 (1969), str. 83–91.
- Gregor Pompe, »Nekaj nastavkov za razumevanje postmodernizma kot slogovne usmeritve«, v: *Muzikološki zbornik* 38 (2002), str. 31–42.
- Gregor Pompe, »'Nove perspektive' v slovenski glasbi po letu 1945«, v: Roger Sutherland, *Nove glasbene perspektive*, Ljubljana, LUD Šerpa in Slovensko muzikološko društvo 2009, str. 247–262.
- Gregor Pompe, *Postmodernizem in semantika glasbe*, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete 2011.
- Gregor Pompe, *Zveneča metafizika. Kompozicijski opus akademika Lojzeta Lebiča*, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete 2014.
- Gregor Pompe, »Na obrobju. Delovanje ljubljanske Opere med letoma 1950 in 1960«, v: *Ustanove, politika in glasba v Sloveniji in Srbiji 1945–1963*, ur. Tatjana Marković in Leon Stefanija, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete 2015, str. 66–85.
- Gregor Pompe, »On the Brink of Modernism: Lucijan Marija Škerjanc's (First) Violin Concerto«, *De musica disserenda* 14/1, str. 7–18.
- Gregor Pompe, »Slovenian Twelve-Tone Music«, *De musica disserenda* 14/2, str. 89–112.
- Marcello Potocco, *Nacionalni imaginariji, literarni imaginariji*, Ljubljana, Pedagoški inštitut, <http://193.2.222.157/Sifranti/StaticPage.aspx?id=123>, dostopano 21. februar 2013.



- Dorothea Redepenning, »Prokofiev, Sergey«, v: *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 8. maj 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022402>.
- Willi Reich, »Arnold Schönberg i njegova bečka škola«, *Zvuk* 3/4 (1935), str. 132–137.
- Andrej Rijavec, »K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca«, *Muzikološki zbornik* 6 (1970), str. str. 38–53.
- Andrej Rijavec, *Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1972.
- Andrej Rijavec, »Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek«, *Muzikološki zbornik* 12 (1976), str. 97–109.
- Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1979.
- Andrej Rijavec, »Slavko Osterc – an expressionist?«, *Muzikološki zbornik* 20 (1984), str. 47–54.
- Jim Samson, »Szymanowski, Karol«, v: *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 8. maj 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027328>.
- Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, New York, Philosophical Library 1950.
- Jože Sivec, »Vilko Ukmar«, *Enciklopedija Slovenije*, zv. 14, ur. Dušan Voglar, Ljubljana, Mladinska knjiga 2000, str. 20–21.
- Larry Skitsky (ur.), *Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook*, Westport, Greenwood Press 2002.
- Borut Smrekar, »Operna dela Radovana Gobca«, v: *Radovan Gobec (1909–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika*, ur. Darja Koter, Ljubljana, Akademija za glasbo 2010, str. 133–143.
- Jurij Snoj in Gregor Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU 2003.
- Jurij Snoj, *Portret skladatelja Janeza Matičiča*, Ljubljana, Slovenska matica 2012.
- Lubomir Spurný, »Was ist neu an Hábas Neuer Harmonielehre?«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/3 (2007), str. 323–327.
- Leon Stefanija, »Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja«, *Muzikološki zbornik* 37 (2001), str. 113–127.
- Leon Stefanija, »O glasbi, ki noče biti samo glasba«, v: Vinko Globokar, *Laboratorium*, Ljubljana, Slovenska matica 2002, str. 231–242.

- Leon Stefanija, »Totalitarnost režima in glasba«, v: *Muzikološke razprave: in memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel in Metoda Kokole, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU 2004, str. 135–146.
- Leon Stefanija, »Relativna avtonomija glasbe: primer Ljubljanskega dnevnika 1951–1961«, *De musica disserenda* 3/1 (2007), str. 87–100.
- Leon Stefanija, »Uroš Krek: ustvarjalna izhodišča in zapuščina«, v: *Muzikološki zbornik* 44/2 (2008), str. 11–16.
- Leon Stefanija, »Društvo slovenskih skladateljev do konca 1950. let«, v: *Ustanove, politika in glasba v Sloveniji in Srbiji 1945–1963*, ur. Tatjana Marković in Leon Stefanija, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete 2015, str. 200–214.
- Rudolf Stephan, »Moderne«, v: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 6, ur. Ludwig Fischer, Basel, London, New York, Praga, Stuttgart, Weimar, Bärenreiter & Metzler 1997, str. 392–397.
- Rudolph Stephan, »Zwölftonmusik«, v: *MGG Online*, ur. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York, dostopano 21. september 2015, <https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/13053>.
- Milan Stibilj, »Mavrica za štirikanalni magnetofonski trak«, v: *Slovenski glasbeni dnevi 1987. Vidiki sodobne glasbene vzgoje*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival 1987, str. 129–130.
- Kaja Šivic, »Slovenca pri ‚glasbenem stroju‘«, *Glasbena mladina* 7/3 (1977), str. 8–9.
- Lucijan Marija Škerjanc, »Vrednotenja«, *Sodobnost* 9/22 (1933), str. 55–59.
- Lucijan Marija Škerjanc, *Emil Adamič. Življenje in delo slovenskega skladatelja*, Ljubljana, Založba Ivan Grohar 1937.
- Lucijan Marija Škerjanc, »Moji umetnostni nazori«, *Sodobnost* 8/5 (1940), str. 203–211.
- Lucijan Marija Škerjanc, »Nezanimivost slovenske glasbe«, *Sodobnost* 8/9 (1940), str. 395–403.
- Lucijan Marija Škerjanc, »Apologia musicae artis«, *Sodobnost* 1/22 (1953), str. 169–187.
- Lucijan Marija Škerjanc, *Anton Lajovic. Ob skladateljevi osemdesetletnici*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1958.
- Edo Škulj, »Glasbeno ustvarjanje Slovencev po svetu«, *Meddobje/Entresiglo* 31/3–4 (1997), str. 198–214.
- Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press 2010, Kindle elektronska knjiga.
- Richard Traubner, *Operetta: A Theatrical History*, New York, Routledge, Chapman & Hall 2003.

- Primož Trdan, »Sonatno razmišljanje v *Koncertu za violino in orkester* Janeza Matičič«, *Muzikološki zbornik* 49/1 (2013), str. 129–144.
- Elena Ungeheuer in Martin Supper, »Elektroakustische Musik«, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 2*, ur. Ludwig Finscher, Kassel, London, New York, Praga, Stuttgart, Weimar, Bärenreiter & Metzler 1995, str. 1717–1765.
- Urban Vovk, »Na dveh različnih ravneh«, *Literatura* 11/91–92 (1999), str. 205–207.
- Stanko Vurnik, »Glasbeno življenje v Sloveniji v letu 1927/28«, *Dom in svet* 41/6, (1928), str. 191–192.
- Jiri Vysloužil, »Alois Hába und das moderne Wien«, *Österreichische Musikzeitschrift*, 48/9 (1993), str. 476–478.
- Jiří Vysloužil, »Hába, Alois«, v: *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, dostopano 5. maj 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012113>.
- Andrew Wathey, »Fauvel, Roman de«, v: *Grove Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscribe/article/grove/music/09372>, dostopano 13. marca 2014.
- Sara Železnik, *Simfonična dela Igorja Štuheca*, diplomsko delo, Ljubljana, Univerza v Ljubljani 2009.
- Dušan Željeznov, »Navdihoval me je slovenski melos«, v: *Primorski dnevnik* 33, 27. 2. 1977, str. 5–6.



## Imensko kazalo

### A

Adamič, Emil 24, 26–28, 30, 36  
 Adorno, Theodor W. 219  
 Alberti, Domenico 108  
 Anderson, Martin 204, 216  
 Andreotti, Mario 149  
 Andriessen, Louis 241  
 Annibaldi, Claudio 143  
 Apostel, Hans Erich 129, 132  
 Arnič, Blaž 30, 98, 100–103, 105,  
 114, 116  
 Aškerc, Anton 106

### B

Bach, Johann Sebastian 15, 23, 180  
 Bahr, Hermann 10  
 Balakauskas, Osvaldas 202  
 Barbo, Matjaž 22, 44–45, 48, 96,  
 113–114, 127, 143, 145,  
 147–148, 150, 152, 165, 187,  
 236  
 Bartók, Béla 16, 27, 51, 57,  
 106–108, 110, 113–114, 136,  
 156, 158, 165, 187, 191, 199  
 Baudelaire, Charles Pierre 43, 232  
 Bayle, François 236  
 Bedina, Katarina 34, 36, 37, 132  
 Beethoven, Ludwig van 15, 44, 187  
 Bek, Mikuláš 100  
 Benatzky, Ralph 82  
 Berg, Alban 129  
 Bergamo, Marija 21–22, 147, 151  
 Berio, Luciano 146, 230  
 Berlioz, Hector 175  
 Bernstein, Leonard 83, 181  
 Bērziņa-Reinsone, Sanita 201  
 Bevc, Cvetka 217, 219, 220, 237

Bogunović Hočevar, Katarina 20–21,  
 33, 35, 98  
 Boiko, Mārtiņš 201  
 Bor, Matej 103  
 Botstein, Leon 11–12  
 Bouglé, Célestin 13–14  
 Boulanger, Nadia 179, 181, 236  
 Boulez, Pierre 146, 217, 237  
 Božič, Darijan 6, 135–137, 236  
 Brahms, Johannes 17, 110, 180, 181  
 Bravničar, Dejan 24, 64  
 Bravničar, Matija 6–7, 24, 28–30,  
 55–59, 61–62, 64–65, 67–72,  
 102, 105, 107, 116, 125,  
 135–136, 148, 157  
 Britten, Benjamin 165  
 Broeckmann, Andreas 51  
 Bruckner, Anton 30, 102  
 Brvar, Veronika 99  
 Bula, Dace 201  
 Busoni, Ferruccio 37, 105

### C

Cage, John 217, 229, 237–238, 240  
 Cankar, Ivan 10  
 Cankar, Izidor 128  
 Casella, Alfredo 27, 110  
 Cerha, Friderich 135, 141, 146  
 Chew, Geoffrey 100  
 Chopin, Fryderyk Franciszek Frédéric  
 François 105, 181, 229  
 Ciglar, Miha 240–241, 243  
 Ciglič, Zvonimir 6–7, 83, 85–91,  
 93–94, 103–105, 113, 116  
 Cigoj Krstulović, Nataša 97  
 Coleman, Ornette 240  
 Coltrane, John 240

Crumb, George 175, 202  
Csáky, Moritz 73  
Cvetko, Ciril 102  
Cvetko, Dragotin 11–13, 17, 26,  
33–34, 41, 56, 65, 72, 136

## Č

Čerin, Josip 14

## D

Dahlhaus, Carl 10–12  
Daitz, Mimi S. 214  
Dallapiccola, Luigi 132  
Danuser, Hermann 10, 13, 32, 57,  
117, 219  
Debussy, Claude 11, 22, 26, 44,  
103–105, 113, 181  
Deleuze, Gilles 5  
Dessau, Paul 132  
D'Indy, Vincent 22, 44, 52  
Djagilev, Sergej 51  
Dobovišek, Rudolf 80  
Domjanić, Dragutin 16  
Dravec, Josip 195  
Durkheim, Émile 13–14

## E

Egge, Klaus 141  
Eisler, Hanns 129  
Emmerson, Simon 235  
Engelman, Leon 138

## F

Faganel, Tomaž 97  
Feldman, Morton 240  
Ferrari, Luc 236  
Filipič, France 103  
Finscher, Ludwig 73, 235  
Forstnerič, France 82  
Fortner, Wolfgang 133

Fouillée, Alfred Jules Émile 13  
Franck, César 44, 103–104  
Frazzi, Vito 110  
Fricker, Peter Racine 143  
Fuchs, Robert 13, 25

## G

Gabrič, Aleš 95, 99, 112  
Gačeša, Marjeta 192, 204, 219  
Gallus, Jakob Petelin 194  
Gerhard, Roberto 132  
Gerig, Hans 197  
Giddings, Franklin Henry 13  
Glass, Philip 240  
Globokar, Vinko 6–7, 135, 146,  
185–186, 229–233  
Gobec, Mitja 73, 77  
Gobec, Radovan 6–7, 73–82, 101,  
113  
Golež-Kaučič, Marjetka 167–169  
Golob, Vlado 82, 98  
Gottlieb, Jack 83  
Grabnar, Boris 43  
Gradnik, Alojz 22, 43  
Graesvold, Hans Magne 141  
Grazioli, Emilio 99  
Gregorčič, Ivan 183–184, 189  
Grohar, Ivan 27  
Grom, Tomaž 240  
Guattari, Félix 5  
Gubec, Matija 25  
Guyau, Jean-Marie 13

## H

Hába, Alois 29, 38, 128–129,  
131–132, 145  
Haimo, Ethan 127, 140, 143  
Hanslick, Eduard 150  
Hasegawa, Robert 132  
Haslmayr, Harald 73–74

Hauer, Josef Matthias 146  
 Haydn, Joseph 194  
 Headlam, Dave 132–133  
 Heister, Hanns-Werner 236  
 Henry, Pierre 236  
 Herresthal, Harald 141  
 Hervé, Louis Auguste Florimond  
     Ronger 74  
 Heybal, Valerija 95  
 Hindemith, Paul 27, 37, 52, 70, 110,  
     113–114, 165, 187  
 Hitler, Adolf 132  
 Honegger, Arthur 28, 51  
 Horak, Hilda 179  
 Hovland, Egil 141  
 Humer, Jože 151  
 Huyssen, Andreas 242

## I

Inkret, Andrej 82  
 Ipavec, Benjamin 13, 73  
 Ipavec, Gustav 13  
 Ipavec, Josip 13  
 Ivančič, Aldo 239  
 Ives, Charles 240

## J

James, William 13–14  
 Janáček, Leoš 107  
 Jančar, Drago 96  
 Janigro, Antonio 111  
 Jankauskienė, Inga 216  
 Javornik, Marjan 56, 151  
 Jelinek, Hanns 132, 135, 141, 146  
 Jencks, Charles 206, 227  
 Jenko, Simon 186  
 Jesih, Milan 150  
 Jež, Jakob 6, 135, 139, 141, 169,  
     183–189, 237, 239  
 Jež, Olga 184

Jež-Brezavšček, Brina 168

## K

Kagel, Mauricio 185, 240  
 Kantušer, Božidar 135, 137–138  
 Karadžić, Vuk 206  
 Kardelj, Edvard 112  
 Karlovčec, Marko 240  
 Kartin, Monika 33–34  
 Kemp, Ian 143  
 Kert, Jožko 7  
 Kette, Dragotin 10, 117  
 Klemenčič, Ivan 12, 17, 22, 35, 38,  
     43, 55–57, 65, 96, 128, 132, 137,  
     147, 152–153, 157, 221  
 Klotz, Volker 73, 76  
 Klügl, Michael 79  
 Kneif, Tibor 197  
 Kobler, Vladimir 82  
 Kocbek, Edvard 117  
 Koenig, Gottfried Michael 236  
 Kogoj, Marij 6, 9, 12, 14, 28, 30, 55–56,  
     58, 105, 113, 128–129, 137, 187  
 Kokole, Metoda 97  
 Koporc, Srečko 30, 137  
 Kos, Janko 10, 124, 149–150, 169  
 Kosovel, Srečko 117, 122, 124  
 Košir, Manca 220  
 Koter, Darja 7, 12, 17, 22, 28–29,  
     33, 101, 128, 136  
 Kozak, Ferdo 112  
 Kozina, Marjan 98, 100, 102–103,  
     105, 114, 116, 183  
 Kreft, Bratko 34  
 Kregar, Stane 99  
 Krek, Gojimir 12–13, 128  
 Krek, Uroš 6, 109–111, 125,  
     147–149, 151–165  
 Krenek, Ernst 132  
 Križmanič, Anica 117

- Križnar, Franc 83, 89  
 Krleža, Miroslav 112  
 Kržišnik, Borut 240  
 Kržišnik, Tomaž 169  
 Kumer, Zmaga 193  
 Kunej, Marjan 219–220  
 Kuret, Primož 9, 14, 21–22, 31, 38, 44, 101, 138, 141, 235  
 Kutavičius, Bronius 7, 201–208, 213, 215–217
- L**
- Labelle, Nicole 44, 52  
 Lajovic, Anton 9, 12–19, 21, 23, 25–26, 28, 30–31, 38  
 Lamb, Andrew 78  
 Lampsatis, Raminta 202–203  
 Lansky, Paul 132  
 Lebič, Lojze 6–7, 98, 114, 150, 169, 191–199, 201–217, 219–227, 237–239  
 Lehár, Franz 82  
 Leibowitz, René 132, 135, 146, 230–231  
 Ligeti, György 185, 240  
 Lincke, Paul 75  
 Lipovšek, Marijan 6–7, 29, 33, 35, 89, 95, 103, 105, 107–110, 116, 125, 167–171, 173–174, 177  
 Lipovšek, Marijana 169  
 Lippus, Urve 203, 214, 216  
 Liszt, Franz 175, 232  
 Loparnik, Borut 110–111, 113, 143, 151, 184, 186, 237  
 Lucier, Alvin 240  
 Lutyens, Elisabeth 132  
 Lyotard, Jean-François 151
- M**
- Macek, Petr 100  
 Mahler, Gustav 10–11, 13, 15–16, 19, 31–32, 180  
 Makarovič, Svetlana 167–170, 174, 176–177  
 Malec, Ivo 236  
 Marković, Tatjana 97  
 Martin, Frank 162–164  
 Marušič, Jernej 240  
 Marx, Joseph 22, 31, 43–44  
 Masaryk, Tomáš Garrigue 13  
 Matičič, Janez 6, 103–105, 114, 116, 135, 179–182, 236–237, 239  
 McHale, Brian 206, 227  
 Meckna, Michael 143  
 Medtner, Nikolaj 52  
 Menart, Janez 149, 184  
 Merkù, Pavle 127, 135, 137, 168, 174–177  
 Messiaen, Olivier 138  
 Mihelčič, Pavel 168  
 Mihelčič, Tatjana 219–220  
 Mihevc, Jurij 19  
 Miholič, Aleš 237  
 Mikeln, Miloš 82  
 Mikić, Vesna 7  
 Miljković, Branko 198, 207  
 Mlejnik, Manja 95  
 Mosolov, Aleksandr Vasiljevič 28, 51–52  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 25, 73, 187, 194  
 Murn Aleksandrov, Josip 10  
 Musorgski, Modest Petrovič 102
- N**
- Nagode, Aleš 96–97  
 Nattiez, Jean-Jacques 231  
 Neubauer, Henrik 73–75, 81–82  
 Nietzsche, Friedrich 179–180  
 Novak, Boris A. 167



Novak Popov, Irena 167, 169

## O

Offenbach, Jacques 74–75

Ogrin, Matija 114

Ojstrah, David 65

O'Loughlin, Niall 12, 21, 56, 85, 127,  
143, 147, 152–153, 159, 162–164

Osterc, Slavko 6, 24–25, 28–30,  
33–41, 53, 56, 99, 105, 109–113,  
115, 129–132, 151, 165, 187

Osti, Josip 167–169

Oswald von Wolkenstein 185

## P

Paganini, Niccolò 232

Pahor, Karol 100, 107–108, 114

Parmegiani, Bernard 236

Paš, Mihael 238

Paulauskis, Linas 203–204, 217

Pavček, Tone 82, 149

Pavčič, Josip 28–29

Penderecki, Krzysztof 236, 238, 240

Perle, George 132

Petrassi, Goffredo 143

Petrić, Ivo 6, 113–114, 145

Pignon, Paul 237

Pirjevec, Dušan 82

Pirš, Gregor 238

Pogačnik, Bogdan 72

Pokorn, Danilo 22, 35, 43–45, 48, 97

Pompe, Gregor 6–7, 56, 98, 125,  
148, 191, 235, 238

Porena, Boris 143

Pottoco, Marcello 216

Prek, Stanko 113

Prenner, Ljuba 106

Pretnar, Mirko 30

Prešeren, France 106, 150, 186

Prežihov, Voranc 102

Primic, Julija 106

Progar, Vasja 240, 242

Prokofjev, Sergej Sergejevič 28, 51,  
111, 113–114, 136, 150

## R

Radovanović, Vladan 237–238

Rahmaninov, Sergej Vasiljevič 175

Ramovš, Primož 6, 95, 109–110,  
113, 135, 142–143, 146

Ravel, Maurice 104–105, 180–181

Ravnik, Janko 9, 12–13, 19–21, 26,  
28, 30

Rasberger, Pavel 82

Redepenning, Dorothea 51

Reibel, Guy 236, 238

Reich, Willi 129

Reinecke, Hans-Peter 197

Rieuwerts, Sigrid 201

Rijavec, Andrej 35, 37, 43–44,  
56–57, 65, 82, 101, 141, 151,  
157, 160

Riley, Terry 240

Rojko, Uroš 168

Rousell, Albert 44, 52

Russolo, Luigi 240

## S

Samec, Smiljan 101

Samson, Jim 51

Sanguineti, Edoardo 232

Savin, Risto 9, 12, 24–26, 28, 30–31

Savski, Borut 240–242

Scelsi, Giacinto 160

Schaeffer, Boguslaw 236

Schaeffer, Pierre 179, 181, 237

Schnittke, Alfred 180

Schönberg, Arnold 10–11, 15, 38,  
43, 119, 127–129, 131–133, 135,  
138, 140, 142–143, 146, 187

- Schreker, Franz 13, 128  
Schubert, Franz 82, 167–168  
Schumann, Robert 181, 229  
Searle, Humphrey 132  
Seillière, Ernest 13  
Senegačnik, Brane 114  
Simmel, Georg 13  
Simonitti, Rado 101  
Sivec, Jože 55  
Skitsky, Larry 131  
Skrjabin, Aleksander Nikolajevič 11, 22, 103, 105, 181  
Slavenski, Josip 113  
Smalley, Denis 235  
Smrekar, Borut 101  
Snoj, Jurij 35, 114, 125, 148, 180, 235  
Sparrer, Walter-Wolfgang 236  
Spurný, Lubomir 131  
Srebotnjak, Alojz 127, 135, 141, 143–146  
Stalin, Josip Visarionovič 132  
Stefanija, Leon 97, 147, 150–151, 229  
Stephan, Rudolf 10, 132  
Stibilj, Milan 6, 235–236, 239  
Stockhausen, Karlheinz 145, 237, 240  
Strajnar, Julijan 21–22  
Strauss, Johann 75  
Strauss, Richard 10–11, 13, 16, 32  
Stravinski, Igor 17, 37–38, 51, 104, 107–108, 114, 133, 187  
Strniša, Gregor 169, 210  
Supper, Martin 235  
Sutherland, Roger 98  
Svete, Tomaž 146  
Szymanowski, Karol 43, 51
- Š
- Šaljčić-Podešva, Bojana 238, 240
- Šarabon, Mitja 103  
Šijanec, Marjan 238–239  
Šivic, Kaja 237  
Šivic, Pavel 99, 103, 105, 107, 116, 125, 131–133, 135, 138–139, 168  
Škerjanc, Lucijan Marija 6–7, 12–13, 17, 21–24, 26–28, 30–31, 33–41, 43–45, 49–54, 98–100, 103–106, 108–109, 111, 113–116, 133–134, 151–152, 165, 179  
Škerl, Dane 136  
Škerl, Silvester 72, 109, 111, 125, 135, 146  
Škulj, Edo 96  
Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič 110, 114, 165, 180  
Šömen, Branko 101  
Štuhec, Igor 6, 113, 135, 141, 146, 236, 239  
Šturm, Franc 132  
Švara, Danilo 105–106, 108, 116, 125, 135, 140–141, 179
- T
- Tarasti, Eero 203, 216  
Tarde, Gabriel 13  
Taruskin, Richard 108  
Tauer, Veno 169, 198, 207  
Tomc, Matija 89  
Tormis, Veljo 7, 201–204, 206–207, 213–215  
Traubner, Richard 73  
Trdan, Primož 181  
Trost, Anton 179  
Turel, Bor 236, 238–239  
Turk, Iztok 239
- U
- Ukmar, Kristjan 117, 157

Ukmar, Vilko 6–7, 117–119,  
121–125, 136, 148  
Ungeheuer, Elena 235

## V

Varèse, Edgard 229, 240  
Vidmar, Josip 99, 104, 112–113,  
115  
Viink, Jaap 236  
Vilhar, Miroslav 73  
Vinkler, Jonatan 101  
Voglar, Dušan 117  
Volk Verlag, Arno 197  
Vovk, Urban 167  
Vremšak, Samo 168  
Vrhovec Sambolec, Grega Tao  
240–242  
Vurnik, Stanko 14–15, 45  
Vysloužil, Jiří 128–129

## W

Wagner, Richard 15, 25, 30–31, 76,  
102, 180  
Weber, Carl Maria Friedrich Ernst  
von 73  
Webern, Anton 113, 133, 141, 146  
Weiss, Jernej 6  
Wolf, Hugo 10, 13  
Wolff, Christian George 240  
Wolff, Eugen 10  
Wolkenstein, Oswald von 185

## X

Xenaxis, Iannis 240

## Y

Young, La Monte Thornton 240

## Z

Zajc, Dane 169

Zemlinsky, Alexander 13  
Ziherl, Boris 113

## Ž

Žebre, Demetrij 104  
Železnik, Sara 236  
Željcnov, Dušan 56, 72  
Župančič, Oton 10, 15, 117

